



HAL
open science

L'art contemporain comme expériences de paradoxes : anamorphoses et autres distorsions de l'espace-temps

Pauline Desiderio

► **To cite this version:**

Pauline Desiderio. L'art contemporain comme expériences de paradoxes : anamorphoses et autres distorsions de l'espace-temps. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2019. Français. NNT : 2019MON30095 . tel-02987042

HAL Id: tel-02987042

<https://theses.hal.science/tel-02987042>

Submitted on 3 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul Valéry**
Montpellier III

Préparée au sein de l'école doctorale 58
LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS
Et de l'unité de recherche : CRISES
CENTRE DE RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES EN
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DE MONTPELLIER

Spécialité : ESTHÉTIQUE

Présentée par Pauline DESIDERIO

L'Art contemporain comme expériences de paradoxes

Anamorphoses et autres aberrations de l'espace-temps

Sous la direction de Monsieur le Professeur Bernard SALIGNON

Soutenue le 7 décembre 2019 devant le jury composé de

Mme Daniela ANGELUCCI, Professeure, Université de Rome III (Italie)	Rapporteur
M. Alain CHAREYRE-MEJAN, Professeur émérite, Université d'Aix-Marseille	Rapporteur
M. Paul DUCROS, Professeur habilité, Classe préparatoire Lycée de Nîmes	Membre du jury
Mme Ghislaine RIOS, Professeure, Saint Cyr	Membre du jury
M. Bernard SALIGNON, Professeur émérite, Université Paul-Valéry Montpellier 3,	Directeur de thèse



Tout aurait pu être toute autre chose et aurait eu tout autant de sens.

Mr. Nobody,
Jaco Van Dormael

Répondant à un journaliste qui lui demandait pourquoi elle écrivait, Françoise Sagan répondait :

" Je ne sais pas. Ou plutôt si. Je 'écis pour 2 ou 3 personnes qui ont confiance en moi, qui me voient forte et que je ne saurai décevoir ... "The night is darkest just before the dawn. I promise you. The dawn is coming."

Remerciements

Ces mots de Françoise Sagan ont été recopiés par mon père pour essayer un stylo, sur la table de mon premier appartement d'étudiante. Mon frère ajoutait une phrase de *The Dark Knight* de Christopher Nolan. C'était le premier jour de mon installation à Montpellier.

Ce morceau de papier et ces mots m'ont suivie d'appartements en appartements, Montpellier, Vienne, Montargis, aujourd'hui Saint Jean de Bournay, prenant petit à petit leur sens.

Merci infiniment à ces personnes se comptant sur les doigts d'une main qui m'ont fait confiance et m'ont crue forte quand, moi-même, je n'y croyais plus.

Merci à Sylvie, Serge, Antonio pour les relectures mais aussi pour leur soutien et leur présence inébranlable pendant toute la durée de la recherche. Merci à Vincent pour ses conseils avisés, le partage d'une soif d'écriture et la découverte de Christopher Nolan. Merci à Julien pour le soutien informatique et bien plus. Merci à Anaïs pour les partages passionnants, pour sa foi intransigeante et l'aide précieuse pour les références. Merci à Soraya d'être toujours là, présente. Merci à mes amis pour leur patience pendant l'ermitage de l'écriture.

Merci aux professeurs qui, de mon plus jeune âge à aujourd'hui, ont tracé, dans mon regard, un sillon qui m'a amenée à l'esthétique. Merci aussi aux artistes anamorphiques qui m'ont tellement inspirée.

Merci à Marie Penavayre de m'avoir fait confiance pour la rédaction d'un article de la revue *Les Yeux brouillées* et à Dalila Mekki de m'avoir invitée à présenter mon travail à Alger, lors de la Conférence Internationale de la Littérature de l'exil.

Merci à toute l'équipe d'*Esquisses*, la revue d'esthétique en ligne, de nous permettre de vivre l'écriture, la création, l'esthétique comme une sublime aventure collective bien au-delà du master et de l'université. Merci à Adrien pour les conversations passionnées et passionnantes. Merci à Cindy pour l'insouciance si rafraîchissante. Merci à Karin pour son écriture et ses réflexions sensibles, poétiques et si créatives. Merci à Lucille pour ses apports artistiques et philosophiques incroyables et pour sa présence si chaleureuse. Merci à Maëva pour la force créatrice transmise à la revue. Merci à Marie pour son regard toujours inattendu et si juste. Merci à Nathalie pour cette paradoxale proximité qui nous lie esthétiquement toujours. J'espère que la lueur fascinante d'*Esquisses* continuera à briller longtemps.

Merci aux membres du jury pour leur patience à la lecture longue de cet écrit et pour leur présence et leurs paroles lors de la soutenance, qui seront, je le sais, particulièrement fructueuses.

Merci, surtout, à Bernard Salignon pour son accompagnement tout au long de ce travail de recherche et d'écriture, merci pour la liberté et la confiance qu'il offre à ses étudiants, et merci aussi pour ses conseils toujours si pertinents. C'est un véritable honneur d'avoir pu travailler avec vous.

L'Art contemporain comme expérience de paradoxes

Anamorphoses et autres aberrations de l'espace-temps

Table des matières

Remerciements.....	2
Table des matières.....	3
Index des illustrations.....	5
Préambule.....	15
Le temps des Anamorphoses.....	20
Origines.....	21
Perspectives secrètes et curieuses.....	21
Définitions.....	23
Inscription dans le phénomène de double image.....	25
Trompe l'œil.....	28
Histoire.....	32
Les prémices.....	32
Perspectives.....	33
Renaissance.....	35
Perspectives accélérées et raccourcies : Dialogue théâtral.....	41
Descartes et jeux d'optique.....	42
Modernité.....	46
Contemporain.....	51
L'expérience anamorphique, Trouble et crise de la perception.....	59
Phénoménologie d'une anamorphose.....	60
Essayer voir.....	60
Attention et Attente.....	77
À la recherche du temps présent.....	82
Fixation.....	99
Illusion et doutes.....	116
Illusion.....	116
Je vois donc je suis.....	120
Ceci n'est pas une illusion.....	128
Du doute comme état de possible.....	139
L'image et son double, Diplopie et paradoxes.....	148
Voir double.....	149
Paradoxe de la vision.....	149
L'image.....	155
Le Double.....	165
Méta-image et Diplopie.....	165
Le miroir.....	171
Le regard du double – Le regard de l'autre.....	183
L'autre.....	186
Anti-monde.....	193

Espaces paradoxaux.....	201
Rêve.....	201
De rêver, je suis ? Ou le doute dans le rêve.....	211
Le travail du rêve, la résolution des contraires comme paradoxe.....	215
Rêve, créations et méta-crétion.....	222
Genèse.....	222
Dieu.....	230
Méta-crétion.....	236
Paradoxe quantique ou un chat pris entre Éros et Thanatos.....	251
Du rêve à l'art, la résolution des contraires.....	263
Sens – Non-sens.....	263
Vérité.....	263
Interpréter – Voir.....	266
Les paradoxes de la croyance.....	269
Dire.....	274
Dicible – Indicible.....	282
Visible – Invisible ? Rendre le visible visible.....	289
Ombre – Lumière.....	292
Forme – Informe.....	299
Figuré – Défiguré.....	302
Être et ne pas être. Présence – Absence.....	307
Aberrations de l'Espace-temps.....	313
Espace.....	314
Corps espace mouvement.....	319
Chemins et regards	324
Virtuel.....	328
Multivers.....	336
Dimensions.....	343
Profondeur et planéité.....	343
4 ^e dimension ?.....	358
Intérieur – Extérieur.....	372
Renversement. Endroit – Envers.....	376
Échelle.....	383
Vide – Plein.....	389
Fini – Infini.....	392
Temps.....	397
Zénon, Mouvement, Changement et Durée.....	399
Changement et identité.....	404
Passé – Présent.....	409
Mémoire et horizons temporels.....	416
Être et ne pas être.....	422
Relativité temporelle.....	431
Réversibilité du temps ?.....	436
Espace-temps et trous noirs.....	441
Conclusion.....	446
Bibliographie.....	449
Filmographie.....	453
Sitographie.....	454

Index des illustrations

- Illustration 1** : Athanasius Kircher, *Colonne Trajane*, 1646, Gravure.....32'
- Illustration 2** : Piero della Francesca, *Vase en Perspective*, XVe siècle, Crayon et Bistre, Galerie des Offices, Cabinet de dessin et d'estampe, Florence, Italie.....33'
- Illustration 3** : Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano*, Panneau 3, *La défaite du camp siennois illustrée par la mise hors de combat de Bernardino della Ciarda*, vers 1456, Détrempe sur bois, 323 × 180 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie.....34'
- Illustration 4** : Andrea Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort*, 1480, Tempera à la colle sur toile, 68 × 81 cm, Pinacothèque de Brera, Milan, Italie.....34'
- Illustration 5** : Erhard Schön, *Vexierbild ou Puzzle d'images avec quatre portraits*, 1535, Gravure sur bois, 44 × 75 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, Allemagne.....35'
- Illustration 6** : Erhard Schön, *Vexierbild ou Puzzle d'images avec quatre portraits*, 1535, Gravure sur bois, 44 × 75 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, Allemagne.....36'
- Illustration 7** : Léonard de Vinci, *Œil et Visage d'enfant en anamorphose*, dans le *Codex Atlanticus*, 1485, Plume sur papier, Bibliothèque Ambrosiana, Milan, Italie...37'
- Illustration 8** : Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533, Huile sur panneaux de chêne, 207 × 209 cm, National Gallery, Londres, Royaume-Uni.....38'
- Illustration 9** : Donato Bramante, Giovanni Antonio Amadeo, *La Nef centrale et la perspective accélérée du chœur de la sacristie de Bramante*, 1478-1485, Église de Santa Maria presso San Satiro Milan, Italie.....41'
- Illustration 10** : Donato Bramante, Giovanni Antonio Amadeo, *La Nef centrale et la perspective accélérée du chœur de la sacristie de Bramante*, 1478-1485, Église de Santa Maria presso San Satiro Milan, Italie.....42'
- Illustration 11** : Emmanuel Maignan, *Saint François de Paule*, 1642, Fresque, 200 x 350 cm, Cloître de la Trinité des Monts, Rome, Italie.....44'
- Illustration 12** : Emmanuel Maignan, *Saint François de Paule*, 200 x 350 cm, Fresque, Cloître de la Trinité des Monts, Rome, Italie, 1642.....45'
- Illustration 13** : Pablo Ruiz Picasso, *Demi-nu à la cruche*, 1906, Huile sur toile, 99,8 x 81 cm, Collection Alicia Koplowitz, Photographie : Succession Picasso, 2017.....48'
- Illustration 14** : Pablo Ruiz Picasso, *Demi-nu à la cruche*, 1906, Huile sur toile, 99,8 x 81 cm, Collection Alicia Koplowitz.....48'
- Illustration 15** : Pablo Ruiz Picasso, *Tête de femme*, 1957, Bois coupé et peint, 78.5 x 34 x 26 cm, Musée national Picasso-Paris, Donation Pablo Picasso, 1979 © RMN-Grand Palais, Musée Picasso de Paris/Mathieu Rabeau, Succession Picasso, 2016.....49'
- Illustration 16** : Pablo Ruiz Picasso, *Tête de femme*, 1957, Bois coupé et peint, 78.5 x 34 x 26 cm, Musée national Picasso-Paris, Donation Pablo Picasso, 1979, © RMN-Grand Palais, Musée Picasso de Paris/Mathieu Rabeau © Succession Picasso, 2016. .50'
- Illustration 17** : Pablo Ruiz Picasso, *Tête de femme*, 1957, Bois coupé et peint, 78.5 x 34 x 26 cm, Musée national Picasso-Paris, Donation Pablo Picasso, 1979, © RMN-Grand Palais, Musée Picasso de Paris/Mathieu Rabeau © Succession Picasso, 2016. .51'
- Illustration 18** : Salvador Dalí, *Anamorphose 5, Le papillon fantastique ou Arlequin*, 1969, Aquarelle et Gouache, 76 x 54 cm.....52'
- Illustration 19** : Salvador Dalí, *Anamorphose 1, Homme et Femme*, 1970, Huile, gouache, aquarelle et encre de chine sur papier, 76.5 x 73 cm.....53'
- Illustration 20** : Salvador Dalí, *Visage de Mae West pouvant être comme appartement surréaliste*, 1934-35/1974, Collage préparatoire puis Installation (avec l'aide de

l'architecte Óscar Tusquets), Collage : 28,3 x 17,8 cm, Collages, gouache, graphite sur page de magazine, Installation d'objets In Situ, Art Institut pour le collage, Musée Dalí, Figueras, Espagne pour l'installation.....	54'
Illustration 21 : Salvador Dalí, <i>Visage de Mae West pouvant être comme appartement surréaliste</i> , 1934-35/1974, Collage préparatoire puis Installation (avec l'aide de l'architecte Óscar Tusquets), Collage : 28,3 x 17,8 cm, Collages, gouache, graphite sur page de magazine, Installation d'objets In Situ, Art Institut pour le collage, Musée Dalí, Figueras, Espagne pour l'installation.....	54'
Illustration 22 : Georges Rousse, <i>Lyon 2012</i> , 2012, Installation, Lyon, France, Photographie : @ Georges Rousse / ADAGP.....	56'
Illustration 23 : Julian Beever, <i>What Lies Beneath...</i> , s.d., Dessin au pastel sur le sol, Arts Festival in County Tipperary, Ireland, Photographie : Site officiel de l'artiste.....	58'
Illustration 24 : Felice Varini, <i>Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts</i> , 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini.....	60'
Illustration 25 : Felice Varini, <i>Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts</i> , 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini.....	61'
Illustration 26 : Felice Varini, <i>Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts</i> , 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini.....	62'
Illustration 27 : Felice Varini, <i>Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts</i> , 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini.....	63'
Illustration 28 : Felice Varini, <i>Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts</i> , 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini.....	64'
Illustration 29 : Markus Raetz, <i>Binocular View</i> , 2001, Photogravure en couleurs, BnF, département des Estampes et de la photographie, Reproduction : © ADAGP, 2011.....	67'
Illustration 30 : Odilon Redon, <i>Il y eu peut-être une VISION PREMIÈRE essayée dans la fleur</i> , 1883, Lithographie, 22,3 x 17,2 cm, Planche II de l'album <i>Les Origines</i> , Paris, Bibliothèque nationale de France.....	68'
Illustration 31 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Otto, l'homme réécrit</i> , Bande-Dessinée, 2016, Paris, Delcourt, p. 61.....	70'
Illustration 32 : Felice Varini, <i>Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts</i> , 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini.....	72'
Illustration 33 : Georges Rousse, <i>Sans titre - Uzès</i> , 2011, 2011, Installation, Uzès, France, Photographie : © Georges Rousse / ADAGP, 160 x 125 cm.....	83'

Illustration 34 : Abelardo Morell, Camera Obscura : Image of Boston's Old Customs House in Hotel Room, 1999, Photographie, Boston, États-Unis Photographie, © Abelardo Morell.....	84'
Illustration 35 : Leonard Da Vinci, <i>Dessin comparant un oeil à une chambre noire</i> , Page du <i>Codex Atlanticus</i> , 1490-1495, Encre sur papier.....	85'
Illustration 36 : Abelardo Morell, Camera Obscura : View of the San Francisco Bay Bridge Inside a Pier 24 Interior, s. d., San Francisco, États-Unis, Photographie © Abelardo Morell.....	86'
Illustration 37 : Abelardo Morell, Camera Obscura : The Empire State Building in Bedroom, 1994, New-York, États-Unis, Photographie © Abelardo Morell.....	86'
Illustration 38 : Georges Rousse, <i>Darmstadt</i> , Installation, 2015, Hessische Landesmuseum, Photographie : © Georges Rousse / ADAGP.....	100'
Illustration 39 : Markus Raetz, <i>Sicht II</i> , 1985 -1986, Eau-forte et Aquatinte avec rehaut de crayon gras.....	103'
Illustration 40 : Markus Raetz, <i>Ombre</i> , 2007, Portfolio de 17 Heliogravures, 295 x 375 cm, Reproduction : © Courtesy of the artist & Monica De Cardenas.....	104'
Illustration 41 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	129'
Illustration 42 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	130'
Illustration 43 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	131'
Illustration 44 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	132'
Illustration 45 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	133'
Illustration 46 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	134'
Illustration 47 : Tjeerd Alkema, <i>1 mètre cube</i> , Sous-titre : <i>Polyèdre anamorphique</i> , 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard.....	135'
Illustration 48 : <i>Grille d'Hermann laissant apparaître des points gris aux intersections de lignes blanches</i>	136'
Illustration 49 : Markus Raetz, <i>Sans titre (Oui-Non)</i> , 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine	139'
Illustration 50 : Markus Raetz, <i>Sans titre (Oui-Non)</i> , 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine	140'

Illustration 51 : Markus Raetz, <i>Sans titre (Oui-Non)</i> , 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine	141'
Illustration 52 : Markus Raetz, <i>Sans titre (Oui-Non)</i> , 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine	142'
Illustration 53 : Markus Raetz, <i>Sans titre (Oui-Non)</i> , 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine	143'
Illustration 54 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , Tome 6 : <i>Le décalage</i> , 2013, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 23 de la pagination décalée de l'auteur	147'
Illustration 55 : Markus Raetz, <i>Tu es ce que tu vois, ou Ce que tu vois, c'est toi-même</i> , 28 octobre 1974, Feuille de carnet, Crayon sur papier, 11,7 x 15, 8 cm, collection de l'artiste	154'
Illustration 56 : Felice Varini, <i>Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc</i> , 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini	161'
Illustration 57 : Felice Varini, <i>Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc</i> , 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini	162'
Illustration 58 : Felice Varini, <i>Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc</i> , 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini	162'
Illustration 59 : Felice Varini, <i>Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc</i> , 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini	163'
Illustration 60 : Artiste anonyme, <i>La Présentation de Jésus au Temple</i> , Fin du XVe siècle, Icône, Veliki Novgorod, Russie	168'
Illustration 61 : David Hockney, <i>Une chaise, jardin du Luxembourg</i> , 10 août 1985, Édition. 4/13, Photo-collage, 110,5 x 80 cm, Paris, France, Collection de l'artiste	169'
Illustration 62 : David Hockney, <i>La Chaise et la pipe de Vincent</i> , 1988, Acrylique sur toile, 91,4 x 91,4 cm, © David Hockney	170'
Illustration 63 : Markus Raetz, <i>Silhouetten (für Ernst Mach)</i> , 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm	171'
Illustration 64 : Markus Raetz, <i>Silhouetten (für Ernst Mach)</i> , 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm	172'
Illustration 65 : Markus Raetz, <i>Silhouetten (für Ernst Mach)</i> , 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm	173'
Illustration 66 : Markus Raetz, <i>Silhouetten (für Ernst Mach)</i> , 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm	174'
Illustration 67 : Markus Raetz, <i>Looking Glass</i> , 1988, Fil de cuivre trempé, Miroir ø environ 32 cm, Collection privée Suisse, Photographie : © Peter Lauri, Bern	175'

Illustration 68 : Jean-Max Albert, <i>Reflet anamorphose</i> , 1985, Sculpture en bronze, Parc de la Villette, Paris, France, Photographie : Archives Jean-Max Albert.....	176'
Illustration 69 : Jean-Max Albert, <i>Reflet anamorphose</i> , 1985, Sculpture en bronze, Parc de la Villette, Paris, France, Photographie : Archives Jean-Max Albert.....	177'
Illustration 70 : Raetz Markus, <i>Contact</i> , 10,7 x 8,9 cm, 1981, Polaroid SX-70, Berlin, © Adagp, Paris 2009.....	179'
Illustration 71 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Otto, l'homme réécrit</i> , 2016, Bande-Dessinée, Paris, Delcourt, p. 24.....	180'
Illustration 72 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Otto, l'homme réécrit</i> , 2016, Bande-Dessinée, Paris, Delcourt, p. 14-15.....	181'
Illustration 73 : Markus Raetz, <i>Untitled (Parkett 8)</i> , 1986, Aquarelle au sucre, Imprimé par Peter Kneubühler, Zurich, Image et Papier : 20,4 x 25 cm, Épreuve 53/100.....	188'
Illustration 74 : Markus Raetz, <i>Views</i> , 1991, Gravure à l'eau forte, Image : 25,4 x 33cm , Papier : 60,6 x 56 cm, Épreuve : 5/15.....	189'
Illustration 75 : William Kentridge, <i>Invisible Mending from 7 Fragments for Georges Méliès</i> , 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35-mm et 16-mm.	199'
Illustration 76 : William Kentridge, <i>Invisible Mending from 7 Fragments for Georges Méliès</i> , 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35mm et 16mm....	199'
Illustration 77 : William Kentridge, <i>Invisible Mending from 7 Fragments for Georges Méliès</i> , 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35mm et 16mm....	200'
Illustration 78 : William Kentridge, <i>Invisible Mending from 7 Fragments for Georges Méliès</i> , 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35mm et 16mm....	200'
Illustration 79 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , Tome 1 : <i>L'Origine</i> , 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 2	205'
Illustration 80 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , Tome 1 : <i>L'origine</i> , 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 3	206'
Illustration 81 : Man Ray, <i>Le Rébus</i> , 1938, Huile sur toile, 55 × 46 cm, Musée national d'art moderne, Paris, France.....	223'
Illustration 82 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Le Dessin</i> , 2001, Bande-dessinée, Delcourt. Hors collection, Paris, France, p. 19.....	232'
Illustration 83 : Bernard Pras, <i>Dalí, inventaire 53</i> , 2004, Installation, Objets divers, Photographies d'installation, 155 x 120 cm, © Bernard Pras.....	233'
Illustration 84 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Le Dessin</i> , 2001, Bande-dessinée, Delcourt. Hors collection, Paris, France Dessin préparatoire visible dans l'édition limitée.....	234'
Illustration 85 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Le Dessin</i> , 2001, Bande-dessinée, Delcourt. Hors collection, Paris, France, p. 41.....	235'
Illustration 86 : <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , d'après Luigi Pirandello, adaptation et mise en scène Stéphane Braunschweig, 2012, La Colline - Théâtre national, Paris. Photographie © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon.....	238'
Illustration 87 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , Tome 6 : <i>Le décalage</i> , 2013, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 21 de la pagination décalée de l'auteur.....	241'

Illustration 88 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques</i> , <i>prisonnier des rêves</i> , Tome 1 : <i>L'origine</i> , 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 11	242'
Illustration 89 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques</i> , <i>prisonnier des rêves</i> , Tome 1 : <i>L'origine</i> , 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 29	243'
Illustration 90 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques</i> , <i>prisonnier des rêves</i> , Tome 1 : <i>L'origine</i> , 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 42	244'
Illustration 91 : David Altmejd, Untitled 9 (Bodybuilders), 2014, Polystyrene, mousse expensible, peinture latex, 236 x 91 x 162 cm.....	245'
Illustration 92 : David Altmejd, Untitled 9 (Bodybuilders), 2014, Polystyrene, mousse expensible, peinture Latex, 236 x 91 x 162 cm.....	245'
Illustration 93 : Jonty Hurwitz, Rejuvenation, 2008, Cuivre et miroir / © Niina Keks, Otto Pierotto, Richard Ivey.....	246'
Illustration 94 : Marc-Antoine Mathieu, Série : <i>Julius Corentin Acquefacques</i> , <i>prisonnier des rêves</i> , Tome 1 : <i>L'origine</i> , Paris, Delcourt, 1991, p. 31.....	247'
Illustration 95 : Markus Raetz, <i>Alice</i> , Laiton, 2004-2008, Verre peint, 70 x 70 x 25,5 cm, Socle 119 x 72 x 27,5cm, Collection de l'artiste.....	253'
Illustration 96 : Markus Raetz, Gross und klein, <i>Grand et Petit</i> , 1992-1993, Bronze, 30 x 30 x 36cm, Socle cylindrique carton et bois, 140 x 22cm, Suisse, Collection particulière.....	255'
Illustration 97 : <i>Vénus des Milandes</i> , Paléolithique supérieur, Calcaire gravé, 7,73 x 3,921 x 5 cm, Les Eyzies-de-Tayac, Musée national de Préhistoire.....	261'
Illustration 98 : Illustrateur Anonyme, <i>Image du canard-lapin</i> , Gravure, 23 octobre 1892 dans le journal satirique <i>Le Fliegende Blätter</i> , Munich, Allemagne.....	266'
Illustration 99 : Markus Raetz, <i>CECI-CELA</i> , 1992-1993, 4 sculptures en laiton, Miroir : 36 x 59,5 x 2,5 cm, boîte : 12,5 x 67 x 54cm, Berne, Suisse, Collection particulière de l'artiste.....	276'
Illustration 100 : René Magritte, <i>Les mots et les Images</i> , en 1927, Lettre à Paul Nougé, Reprise pour la 12eme édition de <i>La Révolution Surréaliste</i> publié en décembre 1929	279'
Illustration 101 : Markus Raetz, Nichtrauch – [<i>Non-fumée</i>], 1990-1992, Fonte colorée, 34 x 43 x 24 cm, Socle carton et bois, 160 x 22cm, Suisse, Collection particulière...	280'
Illustration 102 : Markus Raetz, Todo-Nada, 1998/99, Fonte de laiton patinée en noir, Galerie Farideh Cadot et Associés.....	286'
Illustration 103 : Markus Raetz, Nowhere, 1979, Fusain sur papier.....	287'
Illustration 104 : William Kentridge, Photographies de l'artiste actionnant la sculpture rotative, sculptures et vidéos présentées lors de la représentation <i>Refuse the hour</i> , et l'exposition <i>Da Capo</i> , 2012, Chapelle du Miracle, Avignon.....	295'
Illustration 105 : Sue Webster et Tim Noble, <i>Dirty White Trash (with Gulls)</i> , 1998, Installation, Six mois de déchets des artistes, 2 mouettes empaillées et projecteur lumineux, Dimensions variable.....	296'
Illustration 106 : Markus Raetz, <i>Akt (Nu)</i> , 1978 - 2003, Réalisé avec Balthasar Burkhard, Offset en 3 couleurs, 38,7 x 50,6 cm, Musée Jenisch Vevey – Cabinet cantonal des estampes, Collection de la Ville de Vevey, Suisse.....	297'

- Illustration 107** : Felice Varini, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....298'
- Illustration 108** : Felice Varini, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....299'
- Illustration 109** : Felice Varini, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....300'
- Illustration 110** : Felice Varini, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....301'
- Illustration 111** : Felice Varini, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....302'
- Illustration 112** : *Galet de Makapansgat*, 3 millions d'années avant J.-C. Galet de 260 grammes en Jaspérite rouge-brune, Amérique du Sud.....303'
- Illustration 113** : Alain Fleischer, *Vidéogrammes de L'Homme dans les draps*, 2000, DVD, 3 vidéos de 15 mn, chacun comportant 8 séquences, Collection de l'artiste....304'
- Illustration 114** : Markus Raetz, *Drehung*, 10 mai 1982, Encre sur papier, 29,7 x 21 cm, Copyright: ProLitteris, Zürich, Photo: Peter Lauri, Bern, Suisse.....305'
- Illustration 115** : Markus Raetz, *Silhouette / The Promontory of noses*, Photogravure et aquarelle en couleurs, 2001, BnF, département des Estampes et de la photographie © ADAGP, 2011.....305'
- Illustration 116** : Markus Raetz, *Mimi*, 1982, 14 blocs de granit, Parc de la Cerisaie, Lyon ; Photographie : Guillaume Thouroude, <http://laprecairedusage.blog.lemonde.fr>306'
- Illustration 117** : Markus Raetz, *Mimi*, 1982, 14 blocs de granit, Parc de la Cerisaie, Lyon ; Photographie : Guillaume Thouroude, <http://laprecairedusage.blog.lemonde.fr>306'
- Illustration 118** : Tony Cragg, *Not titled yet*, 2007, Crayon sur papier. 36,3 x 49,5 cm, Galerie Thaddaeus Ropac ; © Tony Cragg.....307'
- Illustration 119** : Tony Cragg, *Point of view*, Détail, 3 bronzes, 2007, Montpellier, France.....307'
- Illustration 120** : Fabien Iliou, *Fantôme*, Impression sur papier, Installation , s. d, Site officiel de l'artiste.....308'
- Illustration 121** : Fabien Iliou, *Les mains de Felice Varini*, Impression sur papier , s. d., Photographies du patrons et de la sculpture, Site officiel de l'artiste.....309'
- Illustration 122** : Georges Rousse, *Entrepôt*, Vichy, 1982, Vichy, France, Photographie : @ Georges Rousse / ADAGP.....310'
- Illustration 123** : Felice Varini, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini.....314'
- Illustration 124** : Felice Varini, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini.....315'
- Illustration 125** : Felice Varini, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini.....316'

Illustration 126 : Felice Varini, <i>Cercles concentriques excentriques</i> , Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini.....	317'
Illustration 127 : Felice Varini, <i>Cercles concentriques excentriques</i> , Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini.....	318'
Illustration 128 : Felice Varini, <i>Cercles concentriques excentriques</i> , Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini.....	319'
Illustration 129 : David Hockney, <i>Mother 1</i> , 1985, Collage photographique, Yorkshire, Moors, Royaume-Unis, Propriété de l'artiste.....	325'
Illustration 130 : Maurits Cornelis Escher, <i>Montée et Descente</i> , Lithographie, Imprimée en mars 1960.....	351'
Illustration 131 : Christopher Nolan, <i>Inception</i> , 2010, Photogrammes du film, 148 min.....	352'
Illustration 132 : Patrick Hughes, <i>Beyeler</i> , 2016 Edition 50 45 x 90 x 18 cm, Huile,.....	353'
Illustration 133 : Patrick Hughes, <i>Superduperspective</i> , 2012, 45 x 90 x 18 cm, Huile.....	353'
Illustration 134 : Maurits Cornelis Escher, <i>Concave et Convexe</i> , Lithographie, 33,5 x 27,5 cm, Imprimée en 1935.....	354'
Illustration 135 : Markus Raetz, <i>Drei gleiche Scheiben, Trois Même Tranches</i> , 2012, Galerie Monica De Cardenas, Milan-Zuoz.....	355'
Illustration 136 : Julian Beever, <i>Grave Robber</i> , Commande du Musée Civique Archeologico-Etnologique de Modene, Italie, Pastel sur toile, 2017.....	356'
Illustration 137 : Edgar Müller, <i>Explosion de lave</i> , Pastel, 2008, Geldern, Allemagne.....	357'
Illustration 138 : Byteemoz, <i>The net of a tesseract and its parallel projection, La toile d'un tesseract et sa projection parallèle</i> , 2006.....	365'
Illustration 139 : Christopher Nolan, <i>Interstellar</i> , 2014, Photogrammes du film 169 min.....	366'
Illustration 140 : Salvador Dalí, <i>Crucifixion, Corpus Hypercubus</i> , 1954, Huile sur toile, 194.3 cm × 123.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York, États-Unis.....	368'
Illustration 141 : Bruce Nauman, Dessin et photographie de l'œuvre : <i>Going around the Corner Piece</i> , 1970, Installation vidéo en circuit fermé, 4 caméras noir et blanc, 4 moniteurs noir et blanc, 1 cube blanc 284 x 654 x 654 cm, Centre Pompidou, Paris, France, Achat, 1988.....	371'
Illustration 142 : René Magritte, <i>La lunette d'approche</i> , 1963, Huile sur toile, 76 x 115 cm, Menil Collection, Houston, Texas, États-Unis.....	372'
Illustration 143 : René Magritte, <i>La condition humaine</i> , 1933, Huile sur toile, 100 × 81 cm, National Gallery of Art, Washington, États-Unis.....	373'
Illustration 144 : René Magritte, <i>La victoire</i> , 1939, Huile sur toile, 72.5 x 53.5 cm, Belgique,.....	373'

- Illustration 145** : Georges Rousse, *Chasse-sur-Rhône, 2010*, 2010, Installation, Chasse sur Rhône, France, Photographie : © Georges Rousse / ADAGP.....375'
- Illustration 146** : Georges Rousse, *Dijon*, 1994, Cibachrome collé sur aluminium, 1994, Dijon, France, Photographie © Georges Rousse / ADAGP, 159 x 123 cm.....375'
- Illustration 147** : Felice Varini, *Trapèze avec deux diagonales*, Actualisation n°1, Peinture acrylique bleue sur feuille d'aluminium autocollante, Exposition personnelle : Suite d'éclat, HAB galerie – Hangar à Bananes – Nantes 2013, France, Collection Marisa et Diego Perret Rezzonico, Photographie : © Felice Varini.....376'
- Illustration 148** : Markus Raetz, *Same*, 1996-1999, Fil de fer, bois et acier peint, miroir, 165,5 x 111,5 x 39,5 cm, Berne, Suisse, Collection particulière.....377'
- Illustration 149** : Markus Raetz, *ME/WE*, 2007, Heliogravure et aquatinte, 15,9 x 23,7 cm, Tirage 25/33.....377'
- Illustration 150** : Utagawa Kuniyoshi, *Les hommes se joignent pour former un homme: un air féroce mais vraiment beau*, c.1847, Estampe en bois, Japon.....378'
- Illustration 151** : Jonty Hurwitz, *Funny*, 2010, Résine, poudre, acier et perspex, 150 x 63 x 35 cm.....378'
- Illustration 152** : Tom Deininger, *Uma's eye*, s.d., Assemblage de déchets, Photographie : copyright 2010 by Tom Deininger, Site officiel de l'artiste.....379'
- Illustration 153** : Markus Raetz, *Doppelprofil*, 1993, Fonte de laiton, 28 x 27 x 16 cm, Œuvre numéro quatre d'une édition de six exemplaires, Collection privé, Paris, France380'
- Illustration 154** : Abdelardo Morell, *Camera Obscura - View of Philadelphia From Loews Hotel Room 3013 With Upside Down Bed*, 2014, Philadelphia, Pennsylvania, États-Unis, Photographie, © Abelardo Morell.....380'
- Illustration 155** : Philippe Ramette, *Sans titre*, 2015, Photographie couleur, 150 x 120 cm.....381'
- Illustration 156** : Christopher Nolan, *Inception*, Images promotionnelles, 2010, 148 min.....382'
- Illustration 157**: Christopher Nolan, *Interstellar*, 2014, Photogrammes du film, 169 min.....382'
- Illustration 158** : Aydın Büyüктаş, *Düzülke I*, Série Flatland I, *Kapalıçarşı*, *Grand Bazaar*, 2015-2016, Photomontage, Site officiel de l'artiste.....383'
- Illustration 159** : Marcel Duchamp, *3 stoppages – étalon*, 1913 / 1964 Fil, toile, cuir, verre, bois, métal 28 x 129 x 23 cm, D'après la première réalisation à Paris en 1913-1914, cette réplique a été réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz à Milan, et datée 1913-1914/1964, 3 fils d'un mètre collés sur 3 bandes de toile peinte Bleu de Prusse, collées sur verre, règles à fixer, le tout dans un coffre en bois, Centre Pompidou.....384'
- Illustration 160** : Markus Raetz, *Nach Man Ray*, *D'après Man Ray*, 1995/2005, fonte, parties mécaniques en acier, socle en bois peint, 182 x 69 x 39cm, Berne, Suisse.....389'
- Illustration 161** : Photogramme du film : Iwan Schumacher, *Markus Raetz*, Documentaire, Schumacher & Frey GmbH, 2007, 52 minutes, Travail préparatoire de l'artiste pour la sculpture *Nach Man Ray*, © Schumacher & Frey GmbH.....389'
- Illustration 162** : Markus Raetz, *EVA [Eve]*, Amsterdam, 1970, Rameaux d'orme et pâte à modeler sur tasseur, 38 x 55 x 6 cm, Collection Monika Raetz.....390'
- Illustration 163** : Felice Varini, *Miroir au sol aux quatre disques en réserve*, 2003, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....391'

- Illustration 164** : Felice Varini, *Miroir au sol aux quatre disques en réserve*, 2003, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini.....392'
- Illustration 165** : Douglas Gordon, *Still Lost Found Soon*, 2008, Installation, 5 miroirs gravés, Fondation Lambert, Avignon, France,.....393'
- Illustration 166** : Maurits Cornelis Escher, *Whirlpools, Tourbillons*, 1957, Estampes, Xylogravure, 43,8 x 23,5 cm.....395'
- Illustration 167** : Roman Opalka, *Opalka 1965/1-∞*, Détail 3307544-332438, Acrylique sur toile, 1965, 196 x 135 cm, Achat en 1983 par le Centre Pompidou, Paris, France, AM 1983-32 © Adagp, Paris 2007.....397'
- Illustration 168** : Markus Raetz, *Metamorphose II*, du 29-3-1991 au 9-3-1992, Fonte sur trépied en bois et acier, 40 x 33,5 x 33,5 cm, Socle : hauteur : 142 cm, Berne Suisse, Collection Gilles et Marie Françoise Fuchs.....407'
- Illustration 169** : Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 477.....411'
- Illustration 170** : Dan Graham, *Present Continuous Past(s), Présent passé(s) continu(s)*, Série : Time delay room, Installation vidéographique, 1974, Installation vidéo circuit fermé 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Collection du Centre Pompidou, Paris, France, Dessin préparatoire © Dan Graham.....414'
- Illustration 171** : Dan Graham, *Present Continuous Past(s), Présent passé(s) continu(s)*, Série : Time delay room, Installation vidéographique, 1974, Installation vidéo circuit fermé 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Collection du Centre Pompidou, Paris, France, Photographie © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Dan Graham..415'
- Illustration 172** : Marc-Antoine Mathieu, *La mutation*, Paris, L'Association, 2002, planche 23.....421'
- Illustration 173** : Marc-Antoine Mathieu, *Otto, l'homme réécrit*, Bande-Dessinée, 2016, Paris, Delcourt, p. 41.....421'
- Illustration 174** : Sam Taylor Wood, *Still Life*, Vidéographie, 2001, Édition de 6 films en 35mm, Film/DVD, 3 minutes 44, Photogrammes de la vidéo, © Sam Taylor-Johnson. All Rights Reserved, DACS/Artimage 2018.....440'
- Illustration 175** : Frank Gehry, *Hotel Marqués de Riscal*, Architecture, 1999-2006, Alava, Espagne Photographie : © Thomas Mayer.....442'
- Illustration 176** : Christopher Nolan,, *Interstellar*, 2014, Photogrammes du film, 169 minutes, Image scientifique du trou noir fictif du film : Gargantua, Created by Double Negative team using DNNGR, and TM &© Warner Bros. Entertainment Inc.....443'
- Illustration 177** : Marc-Antoine Mathieu, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, Bande-dessinée, 2013, Paris, Delcourt, p. 38444'

Préambule

L'anamorphose ou l'art de l'image qui se déploie dans l'espace en se formant et se déformant, propose une expérience surprenante, étrange et singulière. Elle semble naître au moment même de la Renaissance. Les plus anciennes d'entre-elles jaillissent en effet sous la plume de Léonard de Vinci, sous les traits seulement esquissés du visage d'un enfant et d'un œil, tous deux étirés sur une page du *Codex Atlanticus* de 1485. Cet œil dessiné fait front à celui par lequel le spectateur le regarde, celui qui doit se rapprocher du papier, y être presque collé, pour que l'image se révèle sans étirement, sans déformation, dans la justesse d'une apparition qui n'existe que dans ce face à face spatio-temporel unique. L'image devient aussi fragile que l'instant de son apparition, tous deux sombrant irrémédiablement dans un effacement : une disparition imposée par la durée et le mouvement.

Depuis ces premières anamorphoses, cette technique de la dépravation de la perspective a traversé les temps. Elle s'afficha notamment sur les murs des centres cartésiens au XVII^e siècle, plongeant scientifiques, philosophes et croyants dans le doute. Elle s'imposa ensuite au XX^e siècle dans l'œuvre des artistes surréalistes. Ils voyaient en elle la possibilité de créer des images doubles révélant la liberté fabuleuse de l'inconscient comme le pointait l'analyse du rêve, la libre association, la psychanalyse...

Elle revient aujourd'hui dans l'Art contemporain transcendée par la possibilité de sortir du cadre. Felice Varini et Georges Rousse atomisent et distordent les images en les projetant dans un volume quand elles sont habituellement bidimensionnelles. Formes, couleurs, matières, et lignes éclatent dans l'espace, se morcelant sur les murs, les sols et les plafonds. Dans les architectures intérieures ou extérieures, les installations invitent le spectateur à cheminer pour découvrir ce qu'elles cachent, couvrir ce qu'elles montrent. Les images ne se reformeront qu'à un point de vue spécifique dans l'œil du spectateur. En tout autre point, elles sont abstraitement fragmentées, devenant des détails à part entière. Les sculpteurs Markus Raetz et Tjeerd Alkema travaillent, eux, des volumes qui se transforment alors que le spectateur tourne autour, arpente l'espace, s'approche ou s'éloigne de l'œuvre. Les anamorphoses, qu'elles soient sculpturales ou en installation, font vivre à celui qui les observe des expériences paradoxales de la perception, de l'espace et du temps. De telles expériences le plongent au cœur des sensations et distorsions spatio-temporelles à une époque où l'ancrage à la spatialité et à la durée est négligé, tel qu'Élie During, philosophe spécialiste de la spatio-temporalité, l'explique dans son livre *Faux raccords*.

" Le temps et l'espace sont morts hier " pouvait-on déjà lire dans le premier manifeste futuriste. L'espace et le temps ne sont peut-être pas tout à fait morts, mais ils se réduisent comme peau de chagrin.¹

L'accélération exponentielle du mouvement spatio-temporel – créée par un rythme toujours plus dense des perceptions de nos vies quotidiennes, par la dissolution progressive de l'attente dans une nécessité toujours plus vive d'immédiateté – comprime le temps et l'espace.

1 É. DURING, *Faux raccords : la coexistence des images*, Arles, Actes Sud Villa Arson, Collections Constructions, 2010, p. 186

L'espace se condense à mesure que les distances se réduisent perceptiblement tant par le développement des transports que par l'illusion d'ubiquité offerte par les réseaux de communication contemporains. Le temps lui aussi se réduit. Il devient de plus en plus négligeable tant la société nous impose de nous projeter dans l'instant suivant sans jamais s'arrêter sur celui présent. Pourtant, ce ne sont ni le temps ni l'espace qui se réduisent, mais les perceptions que nous en avons.

L'accélération des moyens de transport et de communication, la généralisation des « techniques télétopiques » (« téléaction immédiate », « téléprésence instantanée », etc.) nous aurait conduits, inexorablement – en vertu d'un déterminisme technologique implicite –, au règne de l'« arrivée généralisée où tout arrive sans qu'il soit nécessaire de partir ». Comme l'écrivait Gogol : "Sans être parti, on n'est déjà plus là." Et tandis que l'architecture virtuelle se met à flotter dans un « éther électronique dépourvu de dimensions spatiales », les technologies du « temps réel » nous livrent sans remède aux séductions d'un pur « éblouissement électronique » : un instant sans lieu d'inscription, un maintenant sans ici où s'abolit toute présence.²

La distorsion de l'espace-temps, (dé)générée par notre mode de vie, nous invite à une fuite perpétuelle en avant, sans jamais prendre le temps d'être là. La présence est abolie de la spatialisation et d'une inscription au présent. Lorsque l'anamorphose nous impose un temps de recherche, un temps d'arrêt, un temps de mise en œuvre, un temps à l'œuvre, elle distord nos perceptions distordues : s'arrêter pour voir, s'arrêter pour percevoir, s'arrêter pour se mettre en mouvement. Grâce à l'expérimentation du paradoxe, cette aberration de la perspective remet au centre de notre attention la perception, la spatialité et la temporalité.

Pour remédier au télescopage de tous les lieux dans l'interface universelle du réseau, on se dit qu'il est urgent de retrouver le sens du lieu (et du lien) à travers des initiatives situées³.

L'analyse d'Élie During, notamment cette idée d'initiatives situées, est particulièrement apte à décrire la relation entre l'anamorphose et le spectateur. En travaillant la spatialisation du point de vue, l'anamorphose met en paradoxe nos habitudes perceptives. Elles centrent notre attention et nous retrouvons ainsi le sens du lieu et du temps. Mais pas un temps et un espace en soi, mais un temps et un espace subjectifs vécus à travers le point de vue du spectateur qui ne cesse d'évoluer faisant alors évoluer la forme et l'image. La présentification ainsi créée permet de vivre une expérience singulière de la perception, en éprouvant parallèlement désillusions et illusions, doutes et certitudes, croyances et savoir, distordant par le biais de paradoxes nos idées reçues et préconçues.

Cette plongée dans la relativité et l'indécis, offerte par la mouvance, le mouvement et le changement, se joue par la réunion de contraires dialectisés et dialectiquement opposés, pourtant réunit dans une même forme. Cette expérience rejoue alors celle décrite par l'analyse

2 *Id.*

3 *Id.*

du rêve de Freud qui travaille à la fois les déformations du monde onirique et la résolution des contraires qui y est conditionnelle. La comparaison entre rêve et anamorphose, notamment par la paradoxalité de la perception, est alors particulièrement fructueuse.

Il symbolise chaque chose avec son contraire tout aussi bien, "produit équivoque habilement choisi et possédant deux significations diamétralement opposées"⁴, comme l'écrivait Freud. En symbolisant, il représente, mais il représente de manière déformée. Il porte en lui trois conditions fondamentales d'un repli, d'un retour présenté de ce repli, et d'une équivoque tendue entre le repli et sa présentation : tel serait peut-être son rythme élémentaire.⁵

Georges Didi-Huberman reprend les concepts de symptômes et de travail du rêve pour décrire un repli, non seulement du rêve mais aussi de l'image. La distorsion alors décrite consiste à la fois à unir deux objets contraires et à représenter une déformation. Il permet de dialectiser le repli et sa présentation, offrir un rythme, une pulsation réunissant les oppositions de forme et d'informe, d'apparition et de disparition, de présence et d'absence. Cette réunion des contraires est identifiée tant dans le rêve que l'anamorphose, mais aussi, dans les grandes théories de la physique contemporaine, prônant l'incertitude en principe.

Dès lors, de telles préoccupations autour de la perception de l'espace et du temps et les distorsions paradoxales, rendues possibles par un ancrage dans un point de vue aussi subjectif que spatial et temporel, dépassent artistiquement les recherches contemporaines anamorphiques. Ce champ de questionnement est aussi porté par le septième art et la bande-dessinée. Nous serons particulièrement attentifs à l'œuvre de cinéastes comme Jaco Van Dormael ou Christopher Nolan et à celui de Marc-Antoine Mathieu, auteur et dessinateur passionné par les théories scientifiques et le monde onirique. Ce dernier conceptualise ces réflexions dans un imaginaire fictif ouvrant à des paradoxes exprimés narrativement.

Après une introduction historique décrivant l'évolution de l'anamorphose, de ses premières apparitions jusqu'à ses utilisations les plus contemporaines (traversée menée en retraçant les thématiques et les notions que de telles aberrations invitent à penser), il s'agira donc d'envisager comment l'expérimentation de telles distorsions permettent une paradoxalité perceptive, thématique, spatiale et temporelle. L'analyse sera menée à partir d'une recherche philosophique notamment éclairée par Merleau-Ponty, Bergson et Wittgenstein. Elle sera aussi mise en lumière par l'examen des paradoxes dans le travail du rêve mis en évidence par Freud dans le champ de la psychanalyse et par la physique contemporaine, qu'il s'agisse des théories de la Relativité Générale ou de physique quantique, éclairées à partir des textes de Stephen Hawking et Étienne Klein.

4 S. FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1987, p. 338

5 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, 1 vol., p. 215

Cette vaste mise en paradoxe artistique établira ainsi, à travers les arts plastiques, le cinéma et la bande-dessinée, une esthétique poétique du flou et de l'indécis, d'une relativité subjective et perceptive, nous entraînant pas à pas de l'expérimentation de l'anamorphose aux aberrations et singularités spatio-temporelle des confins de l'univers.

Donner l'irréalité à l'image attachée à la réalité nous met dans le souffle de la poésie.⁶

6 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, 10e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2009 p. 61

Le temps des Anamorphoses

Origines

Perspectives secrètes et curieuses

Le sujet de la thèse portera donc sur cet étrange objet que l'on nomme anamorphose. S'il est, pour commencer, question d'en définir des contours, suffisamment flous pour ne pas enfermer sa forme incontrôlable, mais assez rigoureux pour la détacher de ce qu'elle n'est pas : une image fixe ou un trompe l'œil, intéressons-nous d'ores et déjà, à son nom. Le terme est, à son origine, un néologisme provenant de racines grecques. Dans le deuxième tome de son ouvrage : *Les perspectives dépravées : Tome 2, Anamorphoses* de 1955, Jurgis Baltrušaitis se concentre sur cette curiosité artistique, il en livre à la fois une histoire et une analyse qui font de lui l'auteur de référence sur les œuvres se formant et se déformant, des origines de cet art singulier aux recherches qui lui sont contemporaines : les années 1980 pour les dernières éditions. Il nous donne la source et l'étymologie du mot dans une note de bas de page :

Du grec *ana* – en remontant, qui marque le retour vers, et *morphé* – forme.
Nous n'avons pas vu utiliser le mot *anamorphose* avant Gaspar Schott (1657)⁷

Ainsi, le terme fait sa première apparition dans sous la plume d'un prêtre jésuite et scientifique allemand, dénotant dès ses prémices l'hybridation de l'anamorphose entre l'art, la science et la religion. Si on en suit l'étymologie, l'anamorphose est donc une forme qui remonte, qui marque le retour vers. Le terme implique ainsi nécessairement l'idée de retour et donc la notion de mouvement. En effet, la forme qu'elle propose ne peut s'incarner sans l'idée de déplacement, celui du point de vue de l'artiste d'abord, du spectateur ensuite. Un retrait de la forme, certes, quand l'œuvre prend son sens, le perd, avant de le retrouver dans un mouvement infini de l'œil humain. Un retour ? Un retour vers, nous dit Baltrušaitis, mais vers quoi... le mystère reste entier. Si on se réfère à l'origine grecque, l'image, l'apparence, l'archétype pourrait revenir vers ce que les concepts de théorie de la forme platonicienne posent comme son fondement : l'idée. Ainsi, à travers l'anamorphose, la forme quitterait son statut d'image illusoire et fallacieuse, d'apparence trompeuse et prosaïque pour retourner avec force dans l'immatérialité et l'universalité immuable du monde des idées. Une autre possibilité serait d'envisager un retour au contraire plus matériel. Ainsi, comme le dit Hésiode dans la Théogonie, « *Le premier qui naquit fut le Vide* ⁸ », dans d'autres traductions « Chaos ». Le retour envisageable alors de l'anamorphose serait celui, non pas vers l'idée, mais vers le *Chaos* de l'informe. L'anamorphose permettrait ainsi de faire surgir la forme de l'informe pour mieux l'y renvoyer. Pourtant, si les deux thèses semblent paradoxales, acceptons de ne pas trancher la solution, car c'est précisément toute l'ambiguïté de cet art singulier qui est en jeu.

7 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées : Tome 2, Anamorphoses*, Paris, Editions Flammarion, 2008, p. 7

8 HÉSIODE, *La Théogonie : Les travaux et les jours*, M.-C. Leclerc (éd.), P. Brunet (trad.), Paris, Librairie générale française, 1999, p. 31

L'auteur des *Perspectives Dépravées* précise l'utilisation du mot et ses traductions lors du passage des écrits de l'allemand à la langue française. Il poursuit :

Les manuels scientifiques allemands de Sturm (1704 et 1714) et de Wolf (1715) présentent ces jeux d'optiques sur le même plan technologique. Les *Elementa Matheseos universe* de Wolf, professeur de mathématiques et de philosophie à l'université de Halle, ont eu une édition française abrégée (1747). La perspective y est divisée en trois parties, la perspective ordinaire, militaire et curieuse. La dernière dénomination traduit le mot latin « anamorphose », qui semblait encore insolite, par une définition de Nicéron.⁹

Ainsi, si le terme perce dans les écrits scientifiques sur la perspective en Allemagne, sa traduction française conserve une plus grande proximité avec l'origine du terme, utilisant le terme perspective, augmenté de l'adjectif « curieuse ». Le terme de perspectives curieuses, deuxième nom du texte de Baltrušaitis résonne fort avec les premières traces textuelles retrouvées semblant évoquer la pratique de l'anamorphose. L'une d'elles, au XIV^e siècle, est de la plume de Dürer :

Lorsque Dürer était en Italie, en 1506, il aurait déjà pu en trouver les rudiments. Dans une lettre de Venise, adressée à Pirkheimer, n'annonce-t-il pas qu'il va se rendre à Bologne pour y apprendre l'art d'une perspective secrète, « die Kunst in geheimner Perspektive ». Or c'est le terme même « *una bella e secreta parte di Perspectiva* », dont se sert Barbaro pour désigner les artifices à rallongement. Et d'autres part, les perspectives au ralenti que nous avons notées chez le maître allemand sont presque des anamorphoses.¹⁰

Nous reviendrons par la suite à l'histoire de l'anamorphose et ainsi à la place, curieuse de Dürer et de son atelier dans son histoire. Pourtant, nous pouvons d'ores et déjà signaler les prémices de l'appellation du procédé. Elle est un dérivé de la perspective classique, nommée « ordinaire » par Wolf dans les *Elementa Matheseos universe*, pourtant, elle représente son aberration, elle est presque son comble. Quand, depuis son origine, la perspective géométrique tend à créer un système afin de représenter l'illusion de la profondeur, afin de se rapprocher toujours plus du système visuel de l'être humain, l'anamorphose elle, semble pêcher par excès. Les lois de la perspective y sont tellement poussées à l'extrême, qu'au lieu de se rapprocher de la perception déjà déformante de notre œil, elle s'en détourne pour offrir au spectateur une image totalement intangible. Pourtant, par le miracle de la perspective visuelle, à un certain point, l'image se rétablit comme par magie. Cette perspective particulière, consistant à allonger ou réduire la profondeur d'un espace, d'étirer une image pour ne la rendre visible qu'à un point unique, est ainsi pensée dès les débuts de la perspective en Italie. Elle est décrite comme belle et secrète par Barbaro dans *La pratique de la Perspective*, datant de 1568 – ouvrage qui constitue le premier traité où la perspective est décrite afin d'être mise en pratique en utilisant une manière presque pédagogique d'expliquer

9 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 164

10 *Ibid.*, p. 51

le sujet loin d'une énonciation de préceptes abstraits ou obscurs qui rendent difficiles sa mise en application. Il utilise ainsi les mêmes termes que Dürer, élément tendant à montrer que la nomination de *perspective secrète* était répandue en Italie au XIV^e siècle. L'extrait de la lettre de Dürer est particulièrement mystérieux puisqu'il évoque pour la première fois la *Perspective secrète*. L'astuce comme le terme semblent être restés jusqu'alors bien cachés ; l'atelier à Bologne où l'apprendre n'est pas défini. Dürer le cite sans donner la moindre précision. Cet art semblait ainsi recourir à une technique d'initié dont il fallait dissimuler la mise en pratique de peur qu'elle ne se répande. Le terme secret peut aussi renvoyer à l'image, elle-même, qui cache son apparence sous une perspective monstrueuse et ne se dévoile que pour celui qui connaît ou qui sait en découvrir la clef.

L'appellation plus tardive de *Perspective curieuse* est elle aussi mystérieuse et détentrice d'une double interprétation. En effet la curiosité, au-delà du défaut qu'aurait répandu Pandore sur la Terre, a deux autres sens. Elle est à la fois ce qui suscite l'intérêt, l'objet de la fameuse boîte mythologique grecque qui contient tous les maux de l'humanité, mais aussi ce qui est bizarre, étrange, étonnant, singulier si on lui cherche des synonymes¹¹. Or l'anamorphose s'entend dans cette double acception et s'illustre même au croisement des deux. En effet, elle est curieuse car elle suscite l'intérêt du spectateur justement grâce à son caractère bizarre, étonnant, singulier. La forme ne ressemble à rien de ce qui n'a jamais été vu. De plus, elle se déploie physiquement dans l'espace à mesure du mouvement de celui qui la regarde. Elle se charge de plus en plus d'étrangeté avant d'être parfaitement claire et identifiable. Pourtant, même après la découverte de l'astuce, la curiosité suscitée et l'étrangeté restent entières. Notons que les différents termes utilisés pour intituler le procédé ont tous une double signification, une notion paradoxale qui suggère dès l'origine la duplicité de l'anamorphose.

Le terme de *Perspective curieuse* restera ainsi l'appellation classique, jusqu'en 1751, date à laquelle la parution de l'*Encyclopédie* inscrit le mot Anamorphose dans le lexique français.

Ce n'est qu'avec l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751) que le néologisme grec courant dans les milieux d'outre-Rhin depuis un siècle, s'impose définitivement en France. L'article consacré aux perspectives difformes figure dans le premier volume, à la lettre A, et s'intitule *Anamorphose*, conformément à une terminologie appropriée.¹²

Le mot anamorphose fait ainsi son apparition officielle dans le vocabulaire français dans la première Encyclopédie, sans qu'on ne trouve de traces d'une utilisation du terme avant.

Définitions

Il est alors défini en 1751 par Diderot et d'Alembert ainsi :

11 <http://www.cnrtl.fr/synonymie/curieux>

12 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 164

En peinture, anamorphose se dit d'une projection monstrueuse ou d'une représentation défigurée de quelque image qui est faite sur un plan et qui néanmoins, à un certain point de vue, paroît régulière et faite avec des juste [sic] proportions.¹³

Cette première définition restreint le sens d'anamorphose à son sens pictural, alors que le mot revêt aujourd'hui un sens cartographique – les cartes anamorphiques étant des distorsions de la représentation de l'espace en fonction de critères d'analyses géographiques –, littéraire – compréhension différente d'un même texte en fonction de l'angle de lecture du lecteur.

À la manière des auteurs de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert restreignons donc la définition au champ, peut-être non pas seulement pictural, mais plus précisément au champ de l'art plastique. Les auteurs parlent de « *projection monstrueuse* », et de « *représentation défigurée de quelque image* ». L'appellation *monstrueuse* renvoie à la représentation hors-norme de l'image, excessivement déformée cette dernière ne ressemble à rien de connu, on y lit alors le lien étroit avec le terme curieux, précédemment usité. Le terme *défigurée* évoque, lui, différents temps successifs de la représentation, car avant d'être défigurée, l'image a bien dû figurer. Le défigurée n'étant que la destruction d'un état précédent de figuration. L'image s'abstrait ainsi de la figuration, non pas en soi, mais dans le temps, elle vient ou revient à un état informe de la matière. Pourtant la suite de la définition « *qui néanmoins, à un certain point de vue, paroît régulière et faite avec des juste [sic] proportions* »¹⁴ est la clef de la compréhension du phénomène. Ainsi, si l'image est défigurée, de manière faussement première, c'est à un point de vue unique et postérieur que l'image s'affirme. Ainsi, l'image est défigurée avant même de figurer. La figuration viendrait après la déflagration de l'image. Nous y reviendrons mais notons, dès à présent, l'influence du temps et de l'espace dans la perception de l'anamorphose.

Baltrušaitis nous donne lui aussi une définition de l'anamorphose, une définition qui reprend le terme de l'*Encyclopédie*, que nous avons pour l'instant laissée de côté : *projection*.

L'anamorphose¹⁵ – le mot fait son apparition au XVIIe siècle mais en se rapportant à des compositions connues auparavant – procède par une interversion des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour.¹⁶

Il explique ainsi que l'anamorphose projette les formes hors d'elles-mêmes, l'image alors se dilate, se déforme, se transforme pour ne se rétablir qu'à un point donné. Pourtant, il ne s'agit

13 D. DIDEROT, D. ALEMBERT et SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d'Harris, de Dyche, etc. par une Société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert,... Dix volumes in-folio dont deux de planches... proposés par souscription, Paris, Briasson David Le Breton, 1751, p. 404

14 *Id.*

15 Du grec *ana* – en remontant, qui marque le retour vers, et *morphé* – forme.
Nous n'avons pas vu utiliser le mot *anamorphose* avant Gaspar Schott (1657)

16 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 7

pas tout à fait de projeter les formes hors d'elles-mêmes, mais bien d'imposer cette distorsion à leurs images, leurs représentations bidimensionnelles. Le point est alors décisif. L'anamorphose, dans le champ de l'Art, implique toujours d'interroger la bidimensionnalité de l'image dans la tridimensionnalité de l'espace. Ainsi, même dans la pratique de l'anamorphose en volume, par sculpture ou installation, c'est toujours par l'observation de la forme dans sa représentation visuelle bidimensionnelle que la figure sera à interroger. L'anamorphose est donc la projection d'une image bidimensionnelle dans un espace tridimensionnel.

Une première définition technique de l'anamorphose peut alors être énoncée ainsi :

Procédé consistant à projeter une image bidimensionnelle sur une surface de forme, de proportion et/ou de volume différent.

Si d'un point de vue technique et mathématique, une telle définition est rigoureuse, si elle peut refléter le travail de l'artiste lorsqu'il crée son œuvre et expliquer le processus de déformation de l'image qui s'étire, se déforme, elle n'est pas représentative de l'expérience de celui qui regarde.

Alors que sa place est véritablement centrale, l'observateur du phénomène est le grand oublié des différentes définitions de l'anamorphose. Si c'est par le regard qu'on observe la dilatation de l'image, sa déformation, la relation de cet art et du point de vue, son existence comme son importance, reste véritablement sous-entendue. Le regard de l'observateur ne doit pas être en creux, mais au contraire, doit s'imposer dans une définition de ce phénomène de dépravation de l'espace.

Ainsi, proposons une nouvelle définition du phénomène, une définition simple qui sera celle utilisée dans tout le travail ici mené :

Image se formant ou se déformant en fonction de la variation du point de vue du spectateur.

L'image se formant et se déformant inscrit une multitude de représentations au regard du spectateur, elle le fait par le déplacement du regard, l'image se charge d'une pluralité paradoxale, se créant tout en se détruisant.

Inscription dans le phénomène de double image

Revenons alors à la définition de l'auteur des *Perspectives dépravées* qui décrit cet étrange paradoxe en détaillant ce qu'il avait plus tôt nommé une *interversion*. Il indique ainsi que l'effet de l'anamorphose agit comme : *une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour*. On retrouve alors, à la fois la racine *ana*, qui, nous l'avions précédemment souligné, donne lui aussi cette idée de retour, mais aussi ce que Diderot et d'Alembert suggèrent sur la défiguration précédant la figuration. Baltrušaitis décrit alors métaphoriquement l'anamorphose comme l'évasion d'une forme au-delà de ses propres limites, mais une évasion dont l'objectif est paradoxalement de revenir dans la prison de ses contours. C'est ainsi une explosion dans le seul but et de voir la forme se recomposer. Le paradoxe et la duplicité de parties contradictoires sont au centre de la définition de

l'anamorphose, les contraires ne sont plus alors totalement isolés, mais deux points de vue d'une même unicité.

Plus récemment Jeanette Zwingerberger, historienne de l'art, spécialiste de l'anamorphose, ayant notamment fait sa thèse sur l'auteur de la plus célèbre : *Les Ambassadeurs* d'Holbein le Jeune, peinte en 1533, sur laquelle nous reviendrons car elle fait figure de pièce maîtresse de l'histoire de l'anamorphose, définit un principe de conception d'image dépravée. S'il s'agit plus de la description d'un processus, la citation reste malgré tout éclairante sur la pratique de la déformation d'image, elle nous permet, de plus, de confirmer la paternité du mot « anamorphose ». Elle nous explique ainsi la pratique de Gaspar Schott :

Gaspar Schott (1608-1666) l'inventeur du mot « anamorphose », est à l'origine d'une nouvelle approche spatiale, obtenue à l'aide d'instruments optiques permettant la mise en perspective d'un paysage en servant également à cartographier la Terre. En enchâssant sur la même page la gravure d'un paysage « anthropomorphe » et celle d'un paysage « anamorphotique », il renvoie au processus consistant à quadriller les territoires et établit les frontières.¹⁷

Cette citation est tirée du catalogue de l'exposition : *Une image peut en cacher une autre*, une manifestation au Grand Palais d'avril à juin 2009, dont le commissaire était Jean-Hubert Martin qui a réuni une sélection de deux cent cinquante œuvres présentant la particularité d'avoir au sein d'une image unique, une paire de significations visuelles, une paire d'interprétations formelles. Cette singularité est appelée *image double* était donc le cœur de cette exposition créant un véritable engouement pour cette pratique grâce à un rassemblement unique de ce type très particulier de représentation. Or si les images doubles ne sont pas des anamorphoses, les anamorphoses peuvent, elles, être considérées comme des images doubles.

Par l'exemple de Gaspar Schott, Jeanette Zwingerberger tire les liens entre l'image et l'espace, entre la cartographie et l'anamorphose, entre la représentation du paysage et celle de l'humain, et la manière de les réunir tous dans une image unique. Ce type d'images doubles lie anthropomorphisme – prêter une forme humaine à un animal ou à des éléments de la nature –, paréidolie – interpréter une forme reconnaissable dans un objet perceptif indéterminé, voir par exemple un visage dans une falaise, un animal dans un nuage, ou entendre des mots de sa propre langue dans une langue étrangère – et anamorphose. Elle consiste à déformer les traits d'un visage humain pour créer la cartographie fictive d'un paysage. Il n'y a donc qu'à un point de vue déterminé que l'espace laisse place à la représentation de la figure humaine. Le lien entre image double et anamorphose y est alors particulièrement clair. Jean-Hubert Martin en explicite les relations :

Le phénomène de double image fonctionne en trompant nos habitudes de lecture et de reconnaissance. Le regard s'attache à une figure centrale sans déceler immédiatement

17 J. ZWINGERBERGER et. al., *Une image peut en cacher une autre : Le catalogue de l'exposition*, Paris, RMN, 2009, p. 142

les formes signifiantes qu'elle engendre en négatif.
Les anamorphoses révèlent les images cachées grâce à un miroir ou à une vision de biais par rapport à la surface de l'image.¹⁸

Ainsi, les rapports entre images doubles et anamorphoses participent du même processus, les premières trompent nos habitudes de lecture d'images, alors que les secondes leurrent par la spatialisation de notre regard. Pourtant, n'avions-nous pas précédemment évoqué les anamorphoses littéraires, figures de style qui font qu'à la lecture d'un texte, il peut s'entendre différemment en fonction de son point de vue, non plus spatial mais conceptuel ou mental ?

Le commissaire d'exposition et auteur du catalogue explicite le mouvement :

D'autres doubles images impliquent un mouvement qui peut être cérébral, comme dans l'alternance exclusive du canard-lapin ou de la jeune fille-grand-mère. Mais ce mouvement peut exiger une réorientation (physique ou intellectuelle) dans le cas des paysages anthropomorphes ou des images réversibles.¹⁹

La notion de mouvement qui était centrale dans l'anamorphose se retrouve ainsi dans le procédé de l'image double. Ainsi, si l'image ni ne se forme ni ne se déforme, elle se transforme sans transition d'une image à l'autre. Comme dans une anamorphose, l'image prend, en fonction du point de vue, des sens radicalement différents, en fonction du mouvement de celui qui la regarde. Si les anamorphoses sont des images doubles, nous pourrions presque conclure que les images doubles, sont, elles, des anamorphoses d'un type particulier. En effet, si nous reprenons notre définition, l'image se fait et se défait en fonction de la variation du point de vue du spectateur, un point de vue parfois mental, d'autres fois, spatial.

Dans les différents stratagèmes pour créer des images doubles, celles impliquant des miroirs et des lamelles basculent du côté de l'anamorphose. Jean-Hubert Martin décrit cette deuxième méthode :

Parmi les divers stratagèmes pour créer deux ou trois images différentes sur une surface unique figurent les images à lamelles et les images à cannelures (*Riefelbild*). (...) Selon l'orientation et le déplacement de l'observateur, trois images s'offrent au regard : celle de face, que ne gênent pas les lamelles vues sur la tranche, et deux de côté, selon un angle oblique, en regardant les images reconstituées par la juxtaposition des bandes.²⁰

Ainsi, le support n'est pas bidimensionnel comme sur une image traditionnelle mais composé d'une multitude de lamelles ou de prismes droits à base triangulaire, deux triangles mis en parallèle pour être mis en volume. Chaque image divisée en lamelles est collée sur les

18 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre : Le catalogue de l'exposition*, Paris, RMN, 2009, p. 11

19 *Ibid.*, p. 10

20 *Ibid.*, p. 146

différentes parties du support de manière à ce qu'elle ne soit visible que lorsqu'on lui fait face. Plusieurs points de vue peuvent donc se confronter pour afficher différentes images. Mais entre eux, une multitude d'autres perspectives existent d'où le regard affiche des images qui se mêlent, se transforment, se mélangent. Ce processus de création d'images doubles répond tout à fait aux deux définitions précédemment posées. Elles sont, en effet, la projection d'une image bidimensionnelle sur une surface avec un volume particulier qui fait qu'à tout autre point de vue qui lui fait face, elle se déforme. Elles rejoignent ainsi aussi la deuxième définition de l'anamorphose, puisqu'elles se forment et se déforment en fonction du point de vue du spectateur, qui les crée et les recrée en se déplaçant.

Au-delà de toutes les similitudes entre l'anamorphose et les images doubles, la démarche des créateurs est aussi semblable. Elle consiste à ne pas créer simplement des images fixes, mais à faire expérimenter au spectateur un phénomène qui troublera alors les limites entre le réel et l'apparence. Jean-Hubert Martin explique :

Ces artistes se sont ingénies à créer certaines œuvres qui suscitent un trouble chez le spectateur car on peut les voir et les décrypter de différentes façons.²¹

Ce trouble est créé par une multiplication des interprétations possibles d'un même stimulus visuel. Un tel trouble est à rapprocher des illusions d'optique et des trompe-l'œil. S'il n'est plus à prouver l'étroitesse du lien entre images doubles et anamorphoses, qu'en est-il de celui entre cette dernière et le trompe-l'œil ?

Trompe l'œil

L'anamorphose et le trompe-l'œil sont tous deux basés sur les lois de la perspective. Mais si le trompe-l'œil les utilise pour créer l'illusion la plus parfaite aux yeux du spectateur, l'anamorphose, elle, les extrapole jusqu'à faire revêtir à l'image une étrangeté exubérante qui la rend méconnaissable. Pourtant, si le trompe-l'œil leurre le spectateur à un certain point de vue, puisqu'il se base sur les lois de la perspective, il ne peut reproduire fidèlement l'espace et la profondeur en tout point. Comment se déploie alors l'image en tout autre point de vue ? Elle se déploie indubitablement de manière déformée, les lignes de perspectives fuient fictivement, les lignes droites se brisent, la bidimensionnalité de l'image reprend le dessus sur l'illusion de profondeur. Le trompe-l'œil comme l'anamorphose propose un spectacle questionnant les limites de l'image. Jean-Hubert Martin explique la raison de cet art singulier, au croisement entre science, perception et sensation.

Un art tourné vers la science, et ce qui est intéressant, c'est que c'est par ce biais, cette utilisation de la science, qu'elle [l'anamorphose] va pouvoir permettre au spectateur

21 *Ibid.*, p. 5

de retrouver un point de vue sensible sur l'œuvre, questionnant le rapport perceptif de l'image.²²

L'anamorphose questionne de manière sensible les rapports perceptifs à l'image et nos relations au réel et à l'apparence, comme nous y reviendrons longuement dans la première partie de ce travail. Mais le trompe-l'œil, puisque le leurre capte l'œil avant de le libérer, agit sur les mêmes questionnements. Ainsi l'illusion d'optique n'est qu'illusion si au-delà de l'apparence se cache autre chose que seulement l'illusion. C'est l'analyse à tirer de l'histoire de Zeuxis et Parrhasios, relaté par Pline l'Ancien dans *L'Histoire naturelle*. Il y décrit une épreuve de la 85^e Olympiade, au début du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Deux peintres, Zeuxis et Parrhasios, sont alors en concurrence dans un concours de peinture, le gagnant sera celui qui peindra l'image la plus réaliste. Les deux artistes s'affrontent donc sur une épreuve de trompe-l'œil. Pline l'Ancien raconte que Zeuxis avait peint des raisins avec un tel naturalisme que les oiseaux vinrent se poser sur son œuvre pour en piquer les grains. Assuré de sa victoire, Zeuxis s'approcha alors de l'œuvre de son concurrent, pour essayer d'y lever le tissu qui en cachait la vue et dévoiler ainsi l'œuvre de Parrhasios. Pourtant, si son art avait réussi à tromper les oiseaux, il s'était lui-même laissé abuser par le magnifique drapé de son concurrent qui n'était que peinture. Ainsi, si Zeuxis avait su tromper les yeux des animaux, Parrhasios avait su créer l'illusion au regard d'un être humain, et, non pas n'importe quel œil humain, mais celui d'un peintre, pourtant aguerrri aux effets de peinture et aux tromperies de l'image. L'histoire, qu'elle soit vraie ou qu'elle soit romancée par Pline l'Ancien, est symbolique de cette recherche du trompe-l'œil d'à la fois piéger le regard humain, mais aussi, lui montrer qu'il s'est laissé prendre à une pure illusion de l'image. En ce point il rejoint l'anamorphose.

Lacan prolonge l'analyse du concours de l'Olympiade en commentant le recours de Parrhasios à la peinture d'un voile, expliquant que le choix de l'objet se révèle d'une grande importance symbolique.

Mais l'exemple opposé de Parrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente, c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire quelque chose au-delà de quoi il demande à voir.²³

Se demander ce qui se cache sous le voile des apparences, le questionnement suggéré par le trompe-l'œil se révèle donc être le même que celui de l'anamorphose. La superficialité de l'image est mise en évidence par ces deux types de création qui vont jouer et déjouer les relations entre la représentation et le réel. Le psychanalyste en explicite le procédé pour expliciter les enjeux du trompe-l'œil :

Qu'est-ce qui nous séduit et nous satisfait dans le trompe-l'œil ? Quand est-ce qu'il nous captive et nous met en jubilation ? Au moment où, par simple déplacement de

22 *Ibid.*, p. 4, (IV)

23 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, J.-A. Miller (éd.), Paris, France, Éditions du Seuil, 1973, p. 127

notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'œil. Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose. Le tableau ne rivalise plus avec l'apparence, il rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'idée. C'est parce que le tableau et cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence, que Platon s'insurge contre une activité rivale de la sienne.²⁴

Nous retrouvons alors ce que nous avons pressenti dans l'étymologie du nom anamorphose, le retour de la forme à l'idée. Lacan explique que ce retour est possible justement par l'évidence soudaine que l'image n'est qu'une image. Elle ne fait tout à coup plus rivalité avec le réel. Or pour pouvoir rivaliser avec le réel, l'image doit tromper l'œil. Le jeu du passage entre l'illusion qu'offre la reconnaissance de la forme et la réalisation de sa simple représentation est la même que celle expérimentée par l'anamorphose.

Pourtant Georges Rousse, l'un des principaux artistes contemporains travaillant sur l'anamorphose, un artiste utilisant, comme nous l'analyserons ultérieurement, la photographie et développant donc une œuvre proche de l'illusion d'optique, se positionne contre le trompe-l'œil. Répondant à Armelle Canitrot, en 2008, il expliquait :

Je ne fais pas une œuvre qui se base sur l'illusion, mon objectif c'est de modifier le réel. Comme je regarde le réel à travers l'appareil photo, je suis obligé de tenir compte des déformations de l'objectif, de la perspective produite par l'appareil.²⁵

Ainsi, pour reprendre l'histoire de Plin l'Ancien, le trompe-l'œil consiste à dresser le voile de l'apparence face au spectateur et lui faire prendre ainsi conscience de la superficialité des images mais aussi de notre perception en général. Pourtant, sous ce voile, rien ne se cache car rien n'existe. Le trompe-l'œil capture notre regard pour produire un effet de sidération sur le spectateur, l'impressionner et fasciner par sa technicité et la beauté de l'artifice. S'il finit par se révéler factice, ce n'est que pour renforcer l'impression laissée au spectateur qui réalise que le prodige a été de lui faire croire à ce qui n'existe pas. Pourtant, au-delà de l'effet et d'une remise en question de la superficialité de l'image, rien ne se cache sous les apparences. Aucune alternative poétique, philosophique ou formelle n'est proposée dans cette illusion alors que, comme le suggère Georges Rousse, l'anamorphose crée, modifie le réel, en offrant à la fois une expérience singulière, une appréhension unique de la forme mais aussi une multitude d'images absolument inédites à appréhender.

L'autre grande distinction entre l'anamorphose et le trompe-l'œil est presque idéologique. Alors que le trompe-l'œil crée les conditions d'une illusion avant de concéder la désillusion, l'anamorphose entraîne le spectateur dans le doute et l'expectative, avant de lui offrir une forme reconnaissable.

24 *Id.*

25 G. ROUSSE et al., *Georges Rousse 4 234 miles*, Le Creux de l'Enfer, Actes Sud Éditions, 2014, p. 23

L'enchantement est produit non pas par la duperie, mais par la recherche de la réponse à une énigme qu'invite à penser l'œuvre. Le spectateur entre dans l'œuvre appelé à la fois par la curiosité face à l'incompréhension, par la beauté du déploiement des formes dans l'espace, mais s'ouvre aussi à un questionnement plus vaste sur les apparences et le réel. Baltrušaitis invite à penser à la pluralité des chemins qu'ouvre une telle pratique.

Le procédé est établi comme une curiosité technique mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige.²⁶

Cette pluralité se retrouve dans la duplicité de l'image double mais se perd dans la superficialité du trompe-l'œil. Ainsi, si les images doubles s'inviteront dans notre réflexion sur l'anamorphose, tant les paradoxes qu'elles soulèvent peuvent enrichir les analyses, les trompe-l'œil, eux, resteront en marge à cause des arguments précédemment invoqués.

26 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 7

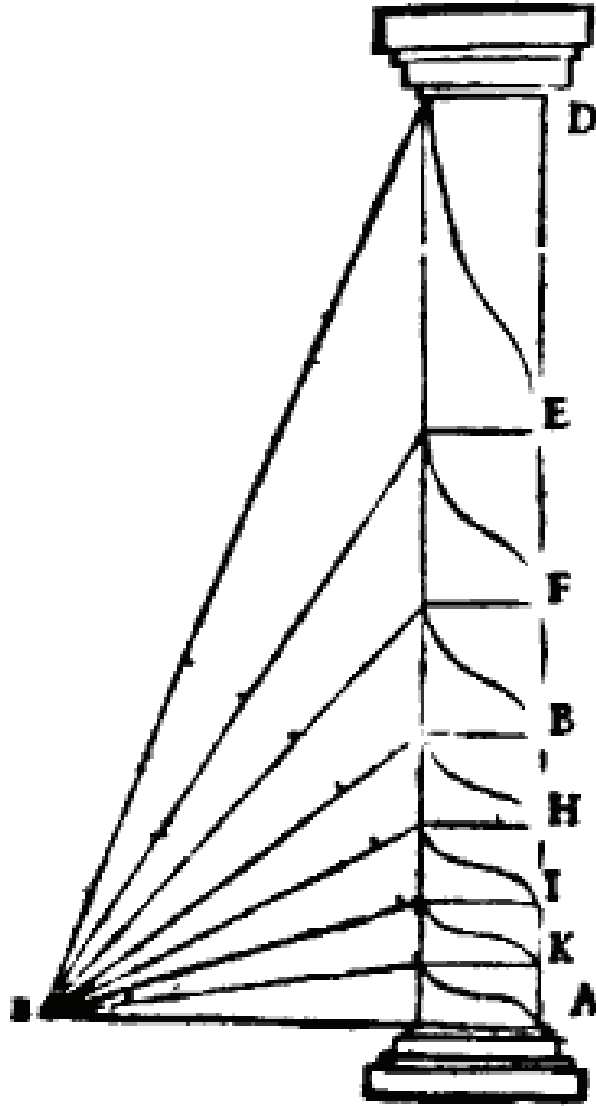


Illustration 1 : Athanasius KIRCHER, *Colonne Trajane*, 1646, Gravure

Histoire

Les prémices

Maintenant qu'une définition et que les contours de l'anamorphose ont été déterminés, posons les grands jalons de l'histoire de cette perspective curieuse et secrète, avant d'en analyser les formes contemporaines et les paradoxes perceptifs, thématiques, spatiaux et temporels.

Comme l'histoire de Zeuxis et Parrhasios relayée par Pline l'Ancien éclairait les propos sur l'anamorphose, nous retrouvons dans l'Antiquité grecque et romaine, deux mythes qui invitent à penser les prémices de l'anamorphose. Ces deux interprétations, analysées par Baltrušaitis montreraient que les premières anamorphoses déformeraient l'image, non pas pour créer une image aberrante mais au contraire pour lutter contre les déformations optiques auxquelles l'homme est soumis. Cette technique consiste à compenser la perspective visuelle en générant le rétrécissement des objets en fonction de la distance, en grossissant les objets au fur et à mesure de leurs éloignements dans notre champ visuel. C'est ce qu'on appelle la perspective ralentie. Baltrušaitis écrit :

La perspective au ralenti, freinant la fuite par l'accroissement proportionné des dimensions, est appliquée à la façade et au décor sculpté. Deux légendes sont répandues à ce propos : une anecdote de Phidias et une vision de la colonne Trajane.²⁷

La légende de Phidias à laquelle l'auteur se réfère est proche de celle de Zeuxis et Parrhasios, elle est, elle aussi, racontée par Pline l'Ancien, et présente une autre anecdote d'un concours artistique en Grèce, mais se situerait chronologiquement un siècle avant. Il ne s'agit pas d'une épreuve de peinture mais d'un concours de sculpture : réaliser la plus belle statue de la déesse Athéna afin qu'elle soit placée à Athènes à une hauteur de quatre mètres. Le sculpteur Phidias, déjà célèbre, présenta son œuvre en dernier. Alors que tous s'attendaient à un chef-d'œuvre, le visage de la statue se révéla difforme, beaucoup plus gros que le corps, les yeux étaient démesurés et le nez tout aussi imposant. La sculpture fut la risée des spectateurs et des jurys. Pourtant, une fois mise en place sur le socle, elle retrouva des proportions parfaites. À l'inverse, toutes les autres, qui étaient superbes au sol, se déformèrent, devenant monstrueuses. Nous pouvons analyser que dès cette première apparition, en tant que légende, l'anamorphose revêt un caractère paradoxal analogue à l'impression précédemment soulevée par l'étymologie et les définitions. Le changement de point de vue transforme le monstrueux en sublime et le magnifique en difforme.

L'autre mythe est moins romanesque mais beaucoup plus étrange, il concerne la colonne Trajane, construite au début du II^e siècle de notre ère. Pourtant, son histoire anamorphique est beaucoup plus récente. Au XVII^e siècle des théories appuyées par des dessins et des schémas exposent l'idée que la colonne Trajane aurait été conçue avec l'utilisation d'une perspective ralentie afin que, malgré la distance, la frise paraisse de haut en bas toujours de la même

27 *Ibid.*, p. 19

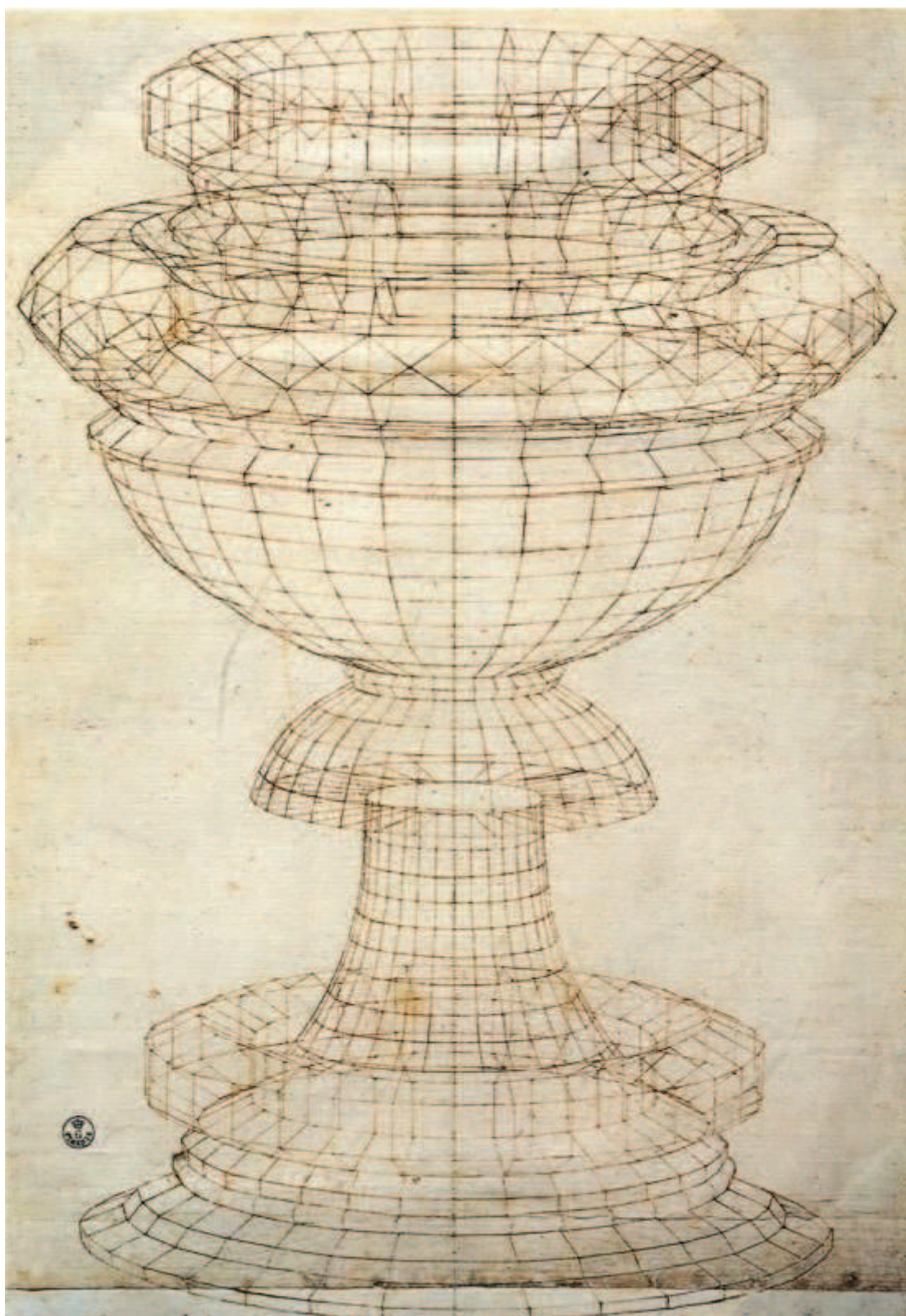


Illustration 2 : Piero DELLA FRANCESCA, *Vase en Perspective*, XVe siècle, Crayon et Bistre, Galerie des Offices, Cabinet de dessin et d'estampe, Florence, Italie

taille. Pourtant, après des recherches, le mythe de la perspective ralentie de la colonne Trajane est discrédité. La colonne Trajane n'est donc pas une anamorphose et l'œil semble ajuster seul la taille des éléments.

Perspectives

Par ces deux histoires mythiques de l'anamorphose, le spectre de la perspective est omniprésent. L'anamorphose semble alors une manière de lutter contre l'effet perspectif sensible en utilisant ses lois. C'est donc, en toute logique, lorsque les lois de la perspective géométrique furent établies que l'anamorphose se développa pour jouer avec ces codes, la faire disparaître ou au contraire l'accentuer, lui faire la part belle ou au contraire monstrueusement la dépraver.

Arrêtons-nous donc un instant sur cette pratique tentant de représenter la profondeur sur un espace bidimensionnel.

C'est une science qui fixe les dimensions et les dispositions exactes des formes dans l'espace, et c'est aussi un art de l'illusion qui les recrée. Son histoire n'est pas seulement une histoire du réalisme artistique. Elle est aussi l'histoire d'un songe.²⁸

Baltrušaitis évoque dans cet extrait les différents aspects de cette pratique, à la fois son inscription dans le domaine scientifique et celle dans l'art. Il s'agit tout autant d'une théorie rigoureuse afin de déterminer le placement et la taille des objets dans notre champ visuel ou dans des champs visuels fictifs afin d'établir des images d'espace tel qu'il serait perçu par l'œil humain, comme une connaissance permettant de créer des représentations illusionnistes et trompeuses de la réalité. Elle est paradoxalement associée au réel le plus mathématique, comme au fictif et au rêve.

Un tel paradoxe est soulevé dès les origines de cette pratique, en effet, l'auteur des *Perspectives dépravées* inscrit les prémices des lois de la perspective dans le maillage des lectures et traductions grecques par les penseurs arabo-musulmans du Moyen Âge. Il note :

C'est par l'Islam que les sciences antiques sont retransmises au Moyen Âge. Le traité d'Alhazen (c. 965-1038) eut un grand retentissement, et même la traduction latine d'Euclide a été faite non pas du grec, mais de l'arabe, dès le XII^e siècle, par Adelard de Bath. Robert Grossetête (1175-1253), évêque de Lincoln, Roger Bacon (c. 1270), Vitellion (c. 1270), John Peckham (c. 280 [sic. 1280]), archevêque de Canterbury, traitent des questions de perspectives en utilisant les doctrines islamiques. Par une curieuse contradiction, c'est l'univers le plus hostile à la vision en profondeur et en relief dans la peinture et le décor qui en enseigne les principes. Il y a rupture totale entre l'optique des imagiers et les spéculations scientifiques.²⁹

28 *Ibid.*, p. 13

29 *Id.*



Illustration 3 : Paolo UCCELLO, *La Bataille de San Romano*, Panneau 3, *La défaite du camp siennois illustrée par la mise hors de combat de Bernardino della Ciarda*, vers 1456, Détrempe sur bois, 323 × 180 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie



Illustration 4 : Andrea MANTEGNA, *Lamentation sur le Christ mort*, 1480, Tempera à la colle sur toile, 68 × 81 cm, Pinacothèque de Brera, Milan, Italie

Les liens entre l'interdiction de l'image et l'invention de la perspective géométrique sont particulièrement étroits, condamnant la perspective à n'être d'abord qu'une théorie mathématique traitant cette loi comme une géométrisation de l'espace. La théorie se développe donc sans mise en pratique avant que les primitifs italiens n'abandonnent progressivement les règles de représentation religieuses contraignantes et puissent enfin représenter une image plus réaliste et ouvrir l'espace de l'image à l'illusion d'une profondeur. La perspective géométrique s'impose alors petit à petit dans les images, les sculptures et les traités artistiques et optiques au XIV^e siècle.

La jonction entre les arts et la science se fait en Italie dans la première moitié du XV^e siècle (Ghilberti, Alberti) et elle provoque une admirable floraison : Piero della Francesca (1469), Léonrad (1492), Jean Pelerin, dit Viator (1505), Dürer (1525), Vignole (1530-1540), Serlio (1545), Barbaro (1559), Cousin (1560) appliquent méthodiquement les théories mathématiques et élaborent des procédés qui donnent des solutions pour toutes les formes.³⁰

Les noms de Barbaro et Dürer ont été évoqués précédemment pour leur utilisation des termes désignant l'anamorphose. Ces artistes sont aussi, comme le souligne Baltrušaitis, des grands praticiens de la perspective géométrique pris dans la vague qui avait touché, presque un siècle plus tôt, les peintres et sculpteurs de Florence. Ainsi, dans ce bassin artistique, très peu de temps après l'apparition de la perspective géométrique, les peintres et graveurs l'exploitèrent jusqu'à les tirer du côté de ses plus étranges aberrations, déplaçant ainsi la recherche de réalisme vers des mises en applications mathématiques les plus complexes. Si Piero della Francesca s'exerce sur la mise en volume d'objets les plus complexes, Paolo Uccello vers 1456 n'hésite pas à mettre en perspective une scène de combat appliquant ses lois sur les lances, les chevaux et même les hommes, dans son troisième panneau de *La Bataille de San Romano*, et vers 1480, Mantegna l'utilise pour déformer le corps du *Christ Mort*.

Poussée à l'extrême, la perspective géométrique fait paraître le monde distordu, ce qui était perçu comme une science mathématique et rigoureuse bascule du côté de l'étrange et du surnaturel. L'anamorphose est cette voie secrète et curieuse.

La perspective prend place dans une doctrine de connaissance du monde. Des légendes et des cosmogonies l'entourent. Elle est associée aux automates autour desquels s'esquissent les raisonnements sur les machines réglant les formes de la vie. L'anamorphose rejoint les sciences occultes et, en même temps, les théories du doute, ce qui nous ramène aux vanités et au tableau des *Ambassadeurs* de Holbein³¹.

30 *Ibid.*, p. 13-14

31 *Ibid.*, p. 8



Illustration 5 : Erhard SCHÖN, *Vexierbild ou Puzzle d'images avec quatre portraits*, 1535, Gravure sur bois, 44 × 75 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, Allemagne

Renaissance

Venons-en aux premières pratiques d'anamorphoses dont nous avons aujourd'hui conservées des traces.

Cet art serait donc né des fervents pratiquants de la perspective géométrique, il en serait une détérioration, une mise en aberration de ses lois. Sa trace apparaît, comme nous l'avions précédemment évoqué, pour la première fois dans une lettre de Dürer. Revenons sur le passage du tome deux des *Perspectives Dépravées*, qui précise la relation entre la perspective géométrique, Dürer et Barbaro.

Il est donc à peu près certain que ces foyers, qui ont si fortement pensé la perspective dans son ensemble, ont inventé aussi ses paradoxes. Lorsque Dürer était en Italie, en 1506, il aurait déjà pu en trouver les rudiments. Dans une lettre de Venise, adressée à Pirkheimer, n'annonce-t-il pas qu'il va se rendre à Bologne pour y apprendre l'art d'une perspective secrète, « die Kunst in geheimner Perspektive ». Or c'est le terme même « *una bella e secreta parte di Perspectiva* », dont se sert Barbaro pour désigner les artifices à rallongement. Et d'autre part, les perspectives au ralenti que nous avons notées chez le maître allemand sont presque des anamorphoses.³²

Pourtant, si dans l'œuvre du *maître allemand*, nous pouvons noter ce qui ressemble à des perspectives au ralenti, il ne comprend aujourd'hui aucune anamorphose. La lettre est donc d'autant plus mystérieuse qu'aucune représentation de ce type ne lui est attribuée. Plusieurs hypothèses peuvent alors être posées pour tenter d'en résoudre l'énigme. L'appellation de perspective secrète pourrait désigner dans la lettre de Dürer, autre chose que l'anamorphose, il aurait aussi pu ne pas pouvoir se rendre à Bologne pour être mis dans la confiance de cette technique particulière. Cependant, ces deux hypothèses semblent discréditées, non pas par l'œuvre de l'artiste, mais par celle de son élève : Erhard Schön. Cet artiste ayant passé plusieurs années dans l'atelier de Dürer et ayant réalisé des portraits de son maître aurait pu y apprendre la technique de perspective secrète qu'on retrouve dans plusieurs de ses œuvres. Baltrušaitis nous décrit l'œuvre datant de 1525 qui présente une anamorphose spectaculaire : *Vexierbild*, tableau à secret, terme qui rejoint de manière flagrante l'appellation de Dürer.

Un « *Vexierbild* » (tableau à secret) de Schön, graveur de Nuremberg et élève de Dürer, [...] est formé de quatre registres trapézoïdaux où des hachures zébrées sont prolongées par des paysages avec des figurines vivantes. Villes et collines, personnages et animaux se résorbent et s'engloutissent en un torrent de traits enchevêtrés que rien n'explique à première vue. Mais en plaçant l'œil de côté, tout près de la gravure, on voit surgir quatre têtes superposées à l'intérieur de cadres rectilignes. La perspective rend invisible les images apparentes et, du même coup, fait apparaître les contours cachés. Les personnages sont parfaitement identifiables : Charles Quint, Ferdinand 1^{er}, le pape Clément VII et François 1^{er}.³³

32 *Ibid.*, p. 51

33 *Ibid.*, p. 26

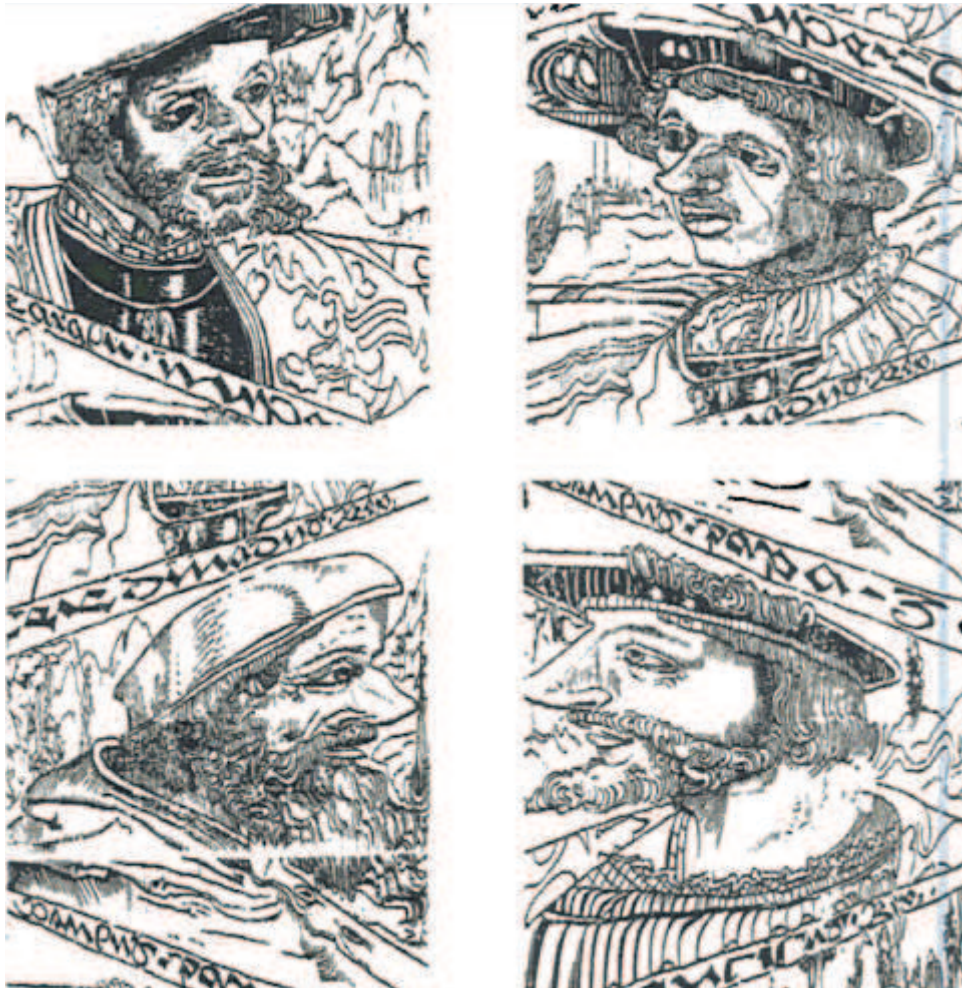


Illustration 6 : Erhard SCHÖN, *Vexierbild ou Puzzle d'images avec quatre portraits*, 1535, Gravure sur bois, 44 × 75 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, Allemagne

Cette gravure présente un paysage traversé par un torrent qui s'écoule sur toute la surface de la toile. Les sillages créés par l'eau et la gouge offrent un univers étrange, travaillé par l'homme. Différents métiers sont présentés au premier plan avant que le dessin ne s'ouvre sur des petits ponts, des habitations, des montagnes. L'humain semble avoir remodelé totalement la nature.

Cette impression ne pourrait pas être moins vraie puisque dans cette représentation de la nature, ce sont les portraits des grandes figures de la politique qui façonnent, de leurs traits déformés, les lignes sinueuses de ce paysage. Leurs présences sont parfaitement nouées et intégrées dans le décor. Ils s'y affichent par la radicale étrangeté de la représentation qui invite à y chercher autre chose que ce qu'ils montrent, mais ils s'y cachent aussi, paradoxalement, tant leurs lignes dévoilent autre chose que ce qu'ils sont : des visages.

Comme l'a décrit Baltrušaitis, il faut changer de point de vue radicalement et changer, par la même, nos habitudes de perception pour penser à coller son regard sur le côté de la feuille et y découvrir les visages sans déformation. Le paysage s'éclipse pour ne plus afficher que la représentation des personnages. L'image double se révèle dans une paradoxale unité.

[T]out s'éclipse lorsque se montrent les représentations secrètes.³⁴

L'énigme qui se cache derrière la gravure est celle de l'anamorphose. Elle camoufle ce qu'elle va afficher et montre ce qu'elle tend à faire disparaître. Si l'étrangeté de l'image est déstabilisante, c'est aussi elle qui pousse à en chercher la résolution et ainsi comprendre ce qu'elle cache. En ce sens, cette anamorphose réconcilie deux images qui s'appellent l'une et l'autre sans se concurrencer, sans s'éclipser définitivement, et qui dialoguent dans une unité de sens, puisque les lieux et les scènes représentés renvoient directement à l'action politique de leurs représentants. Le dialogue est à la fois visuel et sémantique.

Il est étonnant qu'une anamorphose d'une telle qualité soit la première à avoir été découverte dans l'atelier nordique des élèves de Dürer. Il est possible que d'autres l'aient précédée, notamment exécutées par le maître lui-même, mais que l'histoire ne les ait pas conservées.

Ce qui est évident, c'est que cette technique, développée dans le nord, prend source dans une culture plus vaste, un univers visuel se situant entre les récents bouleversements artistiques de la Renaissance et l'influence encore forte de la culture médiévale, une culture où l'aberration prend le pas sur le rationnel, l'imaginaire et la fiction sur le réel, en opposition à la rigueur naturaliste. L'anamorphose, qui structure l'image avec une perspective telle que la représentation s'en trouve presque insensée, est partie prenante de cette culture, comme le souligne Baltrušaitis :

34 *Ibid.*, p. 28



Illustration 7 : Léonard DE VINCI, *Œil et Visage d'enfant en anamorphose*, dans le *Codex Atlanticus*, 1485, Plume sur papier, Bibliothèque Ambrosiana, Milan, Italie

Les paysages anthropomorphes et les têtes composées qui se répandent justement à cette époque avec Archimboldo et les Archimboldiens d'Italie vers les régions du Nord se greffent directement sur ces dépravations.³⁵

Les partages entre les écoles flamandes et les écoles italiennes sont nombreux à cette époque : perspective, peinture à l'huile, sujets... Les œuvres et les artistes se répondent. Si les anamorphoses d'Erhard Schön ont été découvertes dans les Flandres, les deux premières anamorphoses ont elles été dessinées en Italie. On les trouve côte à côte dans le *Codex Atlanticus* de Léonard de Vinci de 1485. Ces deux premières perspectives curieuses sont des anamorphoses directes, puisqu'il s'agit, comme c'était aussi le cas de celle précédemment décrite, de se pencher vers le coin de la feuille pour pouvoir voir le dessin sans déformation. L'artiste y a dessiné à la fois un visage d'enfant et un œil en anamorphose, pour montrer la déformation visuelle de l'image en fonction de l'angle optique du spectateur. Les dessins sont étirés mais se rétablissent subtilement, presque magiquement, quand ils sont vus de biais. Outre ce témoignage plastique, Léonard de Vinci a aussi écrit sur le procédé.

Un texte et deux dessins confirment ce témoignage. Dans son *Traité de Peinture*, Vinci décrit le mécanisme des raccourcissements progressifs se produisant dans une vision oblique, avec les intervalles inégaux égalisés par cette « diminution apparente » :

« Et si tu peignais ceci sur un mur devant lequel tu pourrais te déplacer librement, cela te paraîtrait disproportionné à cause de la grande différence entre OR et QR (les intervalles). Cela vient de ce que l'œil est si rapproché de la paroi qu'elle paraît en raccourci. Et si tu voulais pourtant peindre cela, il faudrait que ta perspective soit vue par un trou unique.³⁶ »³⁷

L'image, à plus petite échelle, correspond à la description théorique. En effet, la feuille de papier a des dimensions telles que la perspective n'a que très peu de prise sur elle et donc sur l'image lorsqu'elle lui sert de support. Il faut donc se rapprocher à l'extrême de la feuille de papier pour qu'elle prenne, proportionnellement, dans notre champ visuel, les mêmes dimensions qu'un mur. Ainsi, la perspective y est telle que le dessin se déforme et se reforme en fonction du point de vue, comme elle le ferait naturellement sur un mur, puisque ses dimensions dépassent notre regard. La distance entre le côté du mur le plus proche de nous et celui le plus éloigné est telle que pour y dessiner un motif, il faudrait préalablement choisir un point de vue, et à partir de ce dernier, déformer l'image pour qu'elle soit redressée à ce point de vue. Dans ce cas, il ne faudrait, d'après Léonard de Vinci, non pas regarder aléatoirement la forme peinte, mais le voir à travers un trou unique, un point placé à la même place que l'artiste en a planifié sa déformation.

35 *Ibid.*, p. 49

36 L. DE VINCI, *Traité de la peinture*, A. Chastel et R. Klein (trad.), Paris, Club des librairies de France, 1960, p. 108

37 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, *op. cit.*, p. 50



Illustration 8 : Hans HOLBEIN le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533, Huile sur panneaux de chêne, 207 × 209 cm, National Gallery, Londres, Royaume-Uni

Le procédé est très efficace, le dessin du *Codex Atlanticus* d'une grande finesse mais ces deux premières anamorphoses restent rudimentaires, notamment par l'échelle du dessin, qui se serait déployé différemment sur un mur comme le stipule Léonard de Vinci lui-même.

Si on trouve des mentions textuelles d'autres anamorphoses en Italie, aucune image n'y a, semble-t-il, été conservée à l'exception de ces deux dessins. Baltrušaitis nous donne une interprétation intéressante de la différence de perception entre les écoles du Nord et du Sud qui éclairent ce fait étonnant.

Le message vénitien est capital à double titre : il marque un important jalon de l'extension du jeu optique dans le domaine de la fantaisie et son introduction dans un milieu encore tout proche du Moyen Âge. Tandis que l'Italie le conçoit comme un caprice et un divertissement de peintre, l'Europe au nord des Alpes lui confère une force et une rudesse touchant à la fois au dramatique et au burlesque.³⁸

Ainsi, le dédain de l'Italie pour l'anamorphose s'explique par la perception de cette pratique, la considérant davantage comme un divertissement qu'un art. Cette déconsidération produit un déplacement de son développement, elle qui était pourtant née dans le Sud, vers le Nord qui voit dans l'anamorphose la duplicité qui lui permet de toucher au grotesque comme au dramatique. C'est ce côté sombre qui sera exploité dans la plus célèbre anamorphose de l'histoire de l'art. Elle a été réalisée seulement cinquante ans plus tard que celle de Léonard De Vinci et, malgré son caractère primitif au regard de l'histoire de cette technique de représentation, est d'une parfaite maîtrise que ce soit au niveau de la facture, de la mise en scène et de la réflexion symbolique et sémantique. Mais cette anamorphose traduit aussi l'engouement d'une époque pour cette aberration perspective dans les écoles nordiques.

Les Ambassadeurs, de Holbein, remontent à 1533, la même année qu'une planche de Schön et que le portrait anamorphique de Charles Quint. Le tableau a été peint en Angleterre, où l'artiste s'est installé définitivement en 1532.³⁹

Si ces trois anamorphoses sont contemporaines, elles ont été réalisées dans différents ateliers, la technique a donc eu un développement fort très tôt dès dans son histoire. Holbein n'en a pas seulement saisi l'aspect fascinant optiquement, mais il a aussi vu dans cette déformation la possibilité d'affirmer un double jeu. L'anamorphose n'est, dans son tableau, plus seulement un jeu optique, mais l'affirmation d'une angoisse pesant sur le monde qui rend vaine les apparences. La mise en scène est telle que le spectateur voit d'abord l'ostentation de la culture et des richesses de ces deux ambassadeurs par la composition, le foisonnement d'objets et la minutie technique mise en œuvre. Il ne saisit qu'ensuite l'ombre au tableau, la tache sombre et abstraite qui est pourtant au premier plan. Quelque chose échappe alors au spectateur. Il n'est plus face à une représentation classique de la noblesse qui affiche le pouvoir de sa richesse comme appareil. Pourtant, si dans la gravure de Schön, les portraits, certes déformés et

38 *Ibid.*, p. 51

39 *Ibid.*, p. 125

entremêlés dans le paysage peuvent se deviner dans les sillons du dessin, la forme anamorphique de Holbein laisse le spectateur totalement décontenancé. Cette forme de grande taille est absolument incompréhensible sans la clef de sa lecture : un point de vue très particulier, à droite du tableau, presque collé au mur sur lequel l'œuvre est posée. Alors surgit et se révèle un crâne qui fait oublier le côté superficiel et bourgeois du reste du tableau. Baltrušaitis analyse :

Son traitement anamorphotique l'isole en quelque sorte. C'est comme s'il y avait non pas une, mais deux compositions, chacune avec son propre point de vue, juxtaposée dans le même cadre. Même l'ombre qu'il projette n'est pas dans le même sens.⁴⁰

L'ombre projetée du crâne diffère du reste du tableau, les formes et les couleurs aussi, les deux images sont catapultées l'une sur l'autre mais ne partagent rien d'autre que l'espace à l'intérieur du cadre. Elles sont tellement éclatées qu'elles ne peuvent être appréhendées ensemble, simultanément. Pourtant, à tous points de vue, la mort rode. Les apparences de richesse et de pouvoir ne peuvent rien au temps, qui comme les formes du tableau (l'anamorphose mais aussi les personnages et leurs attributs) ne cessent de se mouvoir. Elles se forment et se déforment à chaque déplacement du spectateur, ce dernier étant conditionné par le temps.

Le paradoxe soulevé par cette œuvre oppose pouvoir, richesse et superficialité de l'image au doute et à la mort, seule finalité de l'être humain. La vanité, qui appelle chacun à se souvenir de sa propre mortalité, prend un sens fascinant par la double image que permet l'anamorphose. Les deux images sont à la fois rassemblées et isolées chacune dans leurs propres symboliques.

Ces doubles images, travaillant sur la superficialité, le point de vue et l'illusion étaient logiquement destinées à rencontrer un objet soulevant les mêmes interrogations symboliques et philosophiques : le miroir. Les perspectives secrètes connaissent alors un renouveau et une multiplication des images avec l'apparition des anamorphoses catoptriques. Elles sont dès lors associées à différents types de miroir pour afficher des formes, jusqu'alors informes sur le papier. Cette rencontre prolonge ces développements :

Un instrument anamorphique nouveau, le miroir, fait son apparition vers 1615-1625. Il ne s'agit plus d'une vision directe mais d'une image réfléchie. C'est un objet étincelant, magique, évocateur de spectres. Une prestidigitation chinoise se greffe sur les doctrines catoptriques du Moyen Âge et de l'Antiquité et s'y conforme. Les perspectives cylindriques et coniques sont établies par des calculs savants et des expérimentations laborieuses. [...] L'anamorphose éclate dans le vertige de l'abstraction qui fait pendant, dans une certaine mesure, aux raisonnements spéculatifs et sémantiques qui, eux-aussi, gravitent autour des mêmes thèmes.⁴¹

40 *Ibid.*, p. 142

41 *Ibid.*, p. 8

À l'aide d'un miroir, l'image qui paraissait totalement difforme se recompose sur la surface miroitante et virtuelle. Ce n'est plus le point de vue direct du spectateur qui change, mais la duplication de ce dernier à travers le reflet. Les miroirs cylindriques, coniques, pyramidaux sont placés au centre de l'œuvre pour mettre en forme l'image jusqu'alors déformée. Le procédé est très technique, les déformations à infliger à l'image de départ sont calculées mathématiquement et minutieusement. L'image qui répond dans le reflet du miroir est alors magiquement différente de celle sur le papier. Le surgissement en est que plus fabuleux. Abstraction et figuration ne font plus qu'un. Ils sont deux points de vue d'une même image. Le questionnement alors soulevé est à la fois artistique, mathématique et philosophique. Si, dans cette étude, l'attention sera davantage portée sur les anamorphoses directes, dans la mesure où elles offrent une expérience visuelle unique au spectateur et qu'elles sont particulièrement développées dans l'art contemporain, restons cependant conscients que les anamorphoses au miroir ont dominé cette pratique pendant plusieurs siècles.

L'ambivalence de toutes anamorphoses, notamment révélée par Holbein, a influencé à la fois des artistes, mais aussi des scientifiques, des philosophes, des psychanalystes (Lacan notamment dans ses séminaires, textes sur lesquels nous reviendrons ultérieurement). Baltrušaitis nous indique différentes personnalités qui ont témoigné de l'influence de l'imaginaire de l'anamorphose dans des champs aussi variés que la poésie, le théâtre, la science ou la politique.

C'est un étrange destin que celui d'un caprice d'inversion optique qui aurait pu passer inaperçu mais qui s'est trouvé à la source de développements considérables et multiples du XVI^e siècle et au-delà.

Son côté surprenant, sa technique infaillible, son ouverture à toutes les diversions philosophiques et poétiques ont assuré sa continuité et la puissance de ses attraits. Shakespeare⁴², Galilée⁴³, Jefferson⁴⁴, Edgar Poe⁴⁵, entre autres, ont apporté leur témoignage sur cette emprise et sur ce rayonnement.⁴⁶

L'influence de ce procédé artistique a ainsi marqué bien au-delà des questions d'images et d'art visuel, les questions posées par cette illusion s'affirmant ou se détruisant en fonction du point de vue ont particulièrement résonné en raison du doute qu'il jetait à la fois sur l'image, mais aussi sur notre perception toute entière. Comment être sûrs de ce que nous observons, quand nos sens peuvent nous tromper au point d'afficher une image avant de la détruire, ou au contraire, présenter une forme comme une pure hérésie avant de la montrer dans toute sa justesse ?

L'anamorphose aura alors l'ambivalence de se développer à la fois comme une critique de l'illusion et de l'apparence superficielle qui la crée, car elle exerce une fascination ouvrant à un questionnement à rapprocher du rejet de l'image de Platon dans le mythe de la caverne, et

42 *Ibid.*, p. 34

43 *Ibid.*, p. 75

44 *Ibid.*, p. 169: « C'est pour corriger leurs anamorphoses de la divinité que Dieu prêcha. »

45 *Id.*, citant Edgar Allan POE dans *Histoires extraordinaires*.

46 *Ibid.*, p. 8-9



Illustration 9: Donato BRAMANTE, Giovanni ANTONIO AMADEO, *La Nef centrale et la perspective accélérée du chœur de la sacristie de Bramante*, 1478-1485, Église de Santa Maria presso San Satiro Milan, Italie

au contraire, de se développer dans le domaine du décor illusoire, en relation notamment avec le théâtre.

Perspectives accélérées et raccourcies : Dialogue théâtral

La perspective se restitue comme une rationalisation de la vue et comme une réalité objective mais tout en conservant son côté feint. Le développement de sa technique donne des moyens nouveaux à tous les artifices. Des étendues sans fins peuvent être évoquées dans un espace réduit. Les distances peuvent être raccourcies.⁴⁷

Les perspectives accélérées et raccourcies proposent des espaces fictifs, qui jouent sur la taille des éléments pour accentuer la perspective, créant ainsi l'illusion d'espace très grand, ou au contraire, la niant ou la réduisant en la compensant pour que la distance semble amoindrie, comme nous en avons donné l'exemple légendaire de la sculpture d'Athéna réalisée par Phidias.

L'exemple le plus fameux de perspective accélérée se trouve dans l'église *Santa Maria presso San Satiro*, à Milan. À l'intérieur de cette église, dont l'architecture datant de la fin du XV^e siècle aurait été attribuée récemment à Giovanni Antonio Amadeo, la sacristie paraît avoir une grande profondeur qui ne s'accorde pas avec la perception extérieure du bâtiment. En effet, l'architecte Bramante à qui nous devons cette anamorphose a trompé la perspective en l'accentuant pour donner la perception d'un espace qui n'existe pas réellement. La taille des colonnes ainsi que les décorations qui les habillent diminue fictivement pour donner l'impression de profondeur, alors que l'espace n'est que très peu ouvert. Le procédé crée un décor qui par le questionnement qu'il ouvre sur les limites de la fiction et du réel ne peut qu'intéresser le théâtre, la scène dramatique se parant, elle aussi, d'artifices pour illusionner le spectateur, et le faire voyager dans un espace imaginaire. Dans les *Perspectives dépravées*, l'auteur retrace l'évolution de l'illusion dans l'espace scénique.

L'histoire de la scène théâtrale est dominée au XVI^e siècle par le problème de cet éloignement imaginaire. [...] Dans l'interprétation de Serlio (1545), reprise par Barbaro (1559), des scènes tragique, comique, et satirique de Vitruve, il y a encore juxtaposition de l'espace vrai – avant scène plate – et de l'espace illusoire – arrière scène inclinée – avec les deux autres obliques accélérant la perspective, où les acteurs ne pénètrent pas. La frontière s'estompe dans le théâtre.⁴⁸

Le problème du décor est particulièrement important pour l'art scénique puisqu'il s'agit à la fois de faire voyager le spectateur en dehors du théâtre pour le plonger dans une histoire, mais aussi de créer l'illusion d'espace dans lequel évoluent les personnages. Cet effort de réalisme se fait paradoxalement à une période où le spectateur n'est pas, comme aujourd'hui, plongé dans le noir, où il se déplace pendant la pièce et où il se rend, aussi – pour ne pas dire essentiellement –, pour se faire voir. Ainsi, le rideau de l'arrière scène présente un espace où

47 *Ibid.*, p. 14

48 *Ibid.*, p. 14-15



Illustration 10 : Donato BRAMANTE, Giovanni ANTONIO AMADEO, La Nef centrale et la perspective accélérée du chœur de la sacristie de Bramante, 1478-1485, Église de Santa Maria presso San Satiro Milan, Italie

la profondeur est fictivement représentée. Cet espace rompt à la fois avec le jeu qui se développe sur scène et l'immersion relative du public hors de scène. Le recours à l'anamorphose par les perspectives accélérées n'est d'abord pas praticable pour le comédien, comme la scène penchée qui permet, elle aussi, de montrer la profondeur. Elles sont, si on peut dire, dans un premier temps purement décoratives. Il faudra alors attendre que l'espace de jeu se mêle à l'espace du décor pour que l'illusion et le jeu se contaminent.

L'espace illusoire et l'espace vrai communiquent directement. Ils ne tardent pas à fusionner, par l'extension sur l'avant-scène, d'abord des murs obliques (théâtre de Sabboneta par Scamozzi, 1588-1589), puis de la pente. Dans le traité de perspective de Sirigatti, (1596), la scène entière est inclinée. Les comédiens ne se trouvent plus dans la réalité. Ils évoluent dans le domaine de l'illusion.⁴⁹

À la fin du XVI^e siècle, l'espace du jeu et l'espace du décor ne font plus qu'un. Les comédiens jouent sur la scène penchée, entourés de murs et de colonnades courbés pour montrer l'immensité de la profondeur de l'espace représenté. C'est ainsi par la ruse et la bizarrerie que la scène se rapproche du réel. Il est par exemple aujourd'hui paradoxal de penser qu'en faisant jouer ses comédiens sur une scène inclinée, grâce à l'illusion de la perspective ainsi créée, la pièce gagne en réalisme.

Le théâtre et la vie sont constamment entremêlés à cette époque et certains arrangements des édifices empruntent directement aux formes théâtrales.⁵⁰

Le siècle d'après voit l'apparition du théâtre classique, un théâtre codifié et rigide, dont les lois d'unité de temps et d'espace sont associées à une mesure de vraisemblance, imposant que ce qui est visible sur scène soit logique, amené par la narration, et plausible, à l'instar des faits surnaturels. Ce gain progressif de réalisme est le reflet d'une période où l'art et la fiction se mêlent dans divers espaces de la vie humaine, permettant d'interroger la politique, la foi, la perception de l'être et du monde. L'anamorphose fascine alors autant qu'elle interroge philosophiquement.

Les bizarreries jouissent alors d'une nouvelle vogue. Nous sommes à une époque où l'art et le prodige s'entremêlent et s'associent étroitement.⁵¹

Descartes et jeux d'optique

C'est ainsi, au-delà de cette première grande phase de surgissement de l'anamorphose au XV^e et au XVI^e siècle, qu'une deuxième grande période voit le développement des aberrations de perspectives : le XVII^e siècle.

49 *Ibid.*, p. 15

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 42

Un deuxième groupe se constitue dans les dernières années du XVI^e siècle et se développe au XVII^e siècle. Il offre aussi une grande diversité.⁵²

Avant de poursuivre :

Deux stades peuvent être distingués dans cette évolution : la genèse et une première propagation au XVI^e siècle, un renouveau au XVII^e siècle. L'importance du développement est révélée aussi par une série de textes qui nous apportent des précisions sur certains ateliers, et, en même temps, sur la technique utilisée par différents artistes.⁵³

C'est donc au XVII^e siècle qu'on voit surgir ce qu'on pourrait nommer la deuxième phase de la propagation du procédé. Cette expansion se fait à la fois par des textes théoriques d'explication et de mise en application technique de l'anamorphose, mais aussi par un vaste développement des fresques anamorphiques. Ces recherches se font avant tout en Italie, qui voit enfin dans cette technique le développement d'un art contenant une dimension philosophique pouvant, entre autre, signifier un rapport au spirituel, et se trouve ainsi à cette époque réhabilitée, et en France. Deux auteurs ont particulièrement œuvré pour ce renouveau : Salomon de Caus, qui vient de la région de Dieppe où l'anamorphose est très en vogue, et Jean-François Nicéron, auteur du *Thaumaturgus opticus* écrit en 1646, un texte déterminant pour la diffusion de la technique de déformation d'image, comme nous l'indique Baltrušaitis dans le tome deux des *Perspectives dépravées*.

Au XVII^e siècle, deux hommes entre tous, se sont livrés avec passion à ces recherches dans le domaine de la perspective : Salomon de Caus et Jean-François Nicéron, l'un, ingénieur et architecte, l'autre érudit et mathématicien.⁵⁴

Ces recherches se font dans un sens à la fois scientifique et artistique. Elles sont accompagnées d'un vaste développement d'anamorphoses directes de très grands formats, sortant la technique du milieu des connaisseurs et des collectionneurs de cette curiosité optique, pour s'imposer sur de vastes murs, se donnant à voir à ceux qui traversaient ces espaces. La seule conservée actuellement en France se trouve à Aix-En-Provence, dans la chapelle des Jésuites⁵⁵. Ce monument visible dans la perspective de la rue Félicien David est le dernier en France à avoir gardé une anamorphose murale de 8 mètres de long. Elle resta pourtant secrète jusqu'aux années 1990, lorsque l'enseignant chercheur en histoire de l'art Pascal Julien⁵⁶, travaillant alors à l'Université Provence Aix-Marseille, découvrit que la fresque d'apparence banale, à un certain point de vue, cachait une tout autre représentation. En fonction du point de vue du spectateur, lorsqu'il regarde au-dessus de la nef, il y voit un

52 *Ibid.*, p. 39

53 *Ibid.*, p. 44

54 *Ibid.*, p. 55

55 <http://www.aixenprovencetourism.com/fr/fiche/2717/>

56 P. JULIEN, « Illusions et Jeux d'optique dans la peinture aixoise des XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue Provence historique*, T. 51, n° 203, 2001, p. 85-104



Illustration 11 : Emmanuel MAIGNAN, *Saint François de Paule*, 1642, Fresque, 200 x 350 cm, Cloître de la Trinité des Monts, Rome, Italie

paysage représentant la ville de Lisbonne et ses alentours, mais lorsqu'il se place à un point de vue particulier, un visage anguleux se révèle, une représentation attribuée à la mythologie chrétienne comme étant *Le repentir Saint Pierre*. Cette peinture date du début du XVIII^e siècle, elle apparaît donc comme tardive en comparaison à l'unique autre fresque anamorphique conservée en Europe, celle du couvent de la Trinité-des-Monts, à Rome.

Dans les fresques du couvent de la Trinité-des-Monts à Rome et du cloître des Minimes, Nicéron et le père Emmanuel Maignan, peintre lui aussi, donnèrent les premiers exemples d'anamorphoses à grande échelle dans leurs représentations de saints peints selon une perspective déformée.⁵⁷

L'anamorphose de la *Trinité-des-Monts* date de 1642, elle présente une perspective curieuse sur plus de 18 mètres. Elle est attribuée à Emmanuel Maignan, un religieux de l'ordre des Minimes, établi au couvent Français de Rome, théologien, mathématicien et peintre. Dans cette sublime fresque, deux images se marient dans une spectaculaire anamorphose. Les lignes sinueuses d'un paysage des plus étranges représentent des scènes de la vie de Saint François de Paule, initiateur de l'ordre religieux, pourtant, ce n'est qu'en se déplaçant jusqu'au bout du couloir que le Saint apparaît progressivement, les courbes abstraites prennent, tout à coup, formes pour révéler, sous un grand arbre, l'ermite, reprenant ainsi l'iconographie de Charles Mellin, comme le commente Pascal Julien dans son article : *Anamorphoses et visions miraculeuses du père Maignan (1602-1676)*⁵⁸, article où la fresque est commentée, ainsi qu'un portrait anamorphique du Père Maignan.

L'ordre des Minimes avait des locaux à Paris, dans la rue éponyme, la Rue des Minimes. Une église y avait été fondée en 1609 par Marie de Médicis, un lieu où les religieux pouvaient observer deux grandes fresques anamorphiques du mathématicien précédemment cité, auteur du *Thaumaturgus opticus*, Jean-François Nicéron, ami d'Emmanuel Maignan. Baltrušaitis trace alors l'influence de l'anamorphose, au XVII^e siècle, dans les cercles certes religieux, mais épris d'une philosophie bien particulière.

Mais qu'est-ce que ce singulier couvent fondé par Marie de Médicis [...] où l'on voyait, au-dessus du grand autel, un Christ chancelant et où les frères Minimes, se recueillant pour méditer dans le cloître, se heurtaient à des images de saints s'élargissant à l'infini et se rétrécissant comme dans un cauchemar ? Était-ce un asile d'illuminés, obsédés par leurs spéculations ? C'était un centre cartésien.⁵⁹

Ainsi, au XVII^e siècle, ce n'est plus le pouvoir illusoire de l'anamorphose qui fascine, mais au contraire, sa faculté à produire une désillusion. Ainsi, l'aberration de perspective cesse d'être vue comme une illusion d'optique destinée à tromper l'œil mais à l'inverse, elle devient un

57 A. DUCCI, « Anamorphoses ou thaumaturgus opticus - les perspectives dépravées », sur *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anamorphoses-ou-thaumaturgus-opticus-lesperspectives-depravees/>, s. d.

58 P. JULIEN, « Anamorphoses et visions miraculeuses du père Maignan (1602-1676) », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 117, n° 1, 2005, p. 45-71

59 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 83



Illustration 12 : Emmanuel MAIGNAN, *Saint François de Paule*, 200 x 350 cm, Fresque, Cloître de la Trinité des Monts, Rome, Italie, 1642

procédé qui est capable d'inviter au doute car il montre que l'image comme le perçu n'est qu'apparence. L'auteur passionné d'anamorphoses nous indique les liens qui se sont scellés entre cette pratique singulière et le philosophe du doute, des liens qui ont traversé toute une époque.

Par une curieuse coïncidence, tous ceux qui se sont occupés de perspectives insolites se trouvent plus ou moins en relation avec l'auteur du *Discours de la méthode*.⁶⁰

Descartes avait notamment une correspondance épistolaire avec Marin Mersenne, lui aussi de l'ordre des Minimes et était ami avec Emmanuel Maignan. L'anamorphose, comme les automates, plonge le monde des apparences dans un doute que le philosophe rendra méthodique⁶¹, un doute qui sera d'abord visuel, puis à la fois scientifique et religieux. Le phénomène visuel ouvre à questionnement plus vaste que le trompe-l'œil en remettant en question notre vue, le lien entre les apparences et le réel et par extension le monde lui-même. L'anamorphose n'interroge pas seulement l'illusion puisqu'elle se joue d'abord comme une désillusion, elle impose une vaste réflexion sur les apparences, mais aussi sur celui qui voit et l'unicité superficielle du point de vue.

Ils renouent tous avec la tradition universelle des humanistes, unissant les Arts et les Sciences, en y cherchant tantôt le côté positif, tantôt le côté romanesque. Interprétés par les esprits froids et méthodiques, des constructeurs d'automates, des logiciens, les paradoxes de la perspective dépravée rejoignent une haute pensée du temps. Repris par des rêveurs et des poètes du fantastique, ses procédés, où tout est précision, retrouvent leur veine fabuleuse. Par un étrange destin, ce sont les Cartésiens qui inspirèrent leur développement le plus absurde, en déchiffrant par la rigueur d'un raisonnement lucide tous les secrets de ces déformations, en situant exactement le phénomène.⁶²

60 *Ibid.*, p. 87

61 La liaison entre Doute Cartésien et Anamorphose est discutée dans le chapitre *Illusion et Doute* p. 116

62 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, *op. cit.*, p. 159-160

Modernité

Baltrušaitis interroge la pérennité des œuvres anamorphiques au XX^e siècle. En effet, après un fort développement dès son apparition et bien que nous en ayons conservé qu'une marginale trace par rapport à l'impact réel en terme notamment de nombre d'œuvres que devaient compter les siècles précédents, il est légitime de se demander si ce jeu d'optique avait encore quelque chose à apporter à un siècle de renouveau de l'art comme le XX^e siècle.

Y a-t-il continuité, oubli, reprise, extension d'un système qui traverse imperturbablement les quatre siècles précédents ? Réduite à un jouet divertissant, l'anamorphose se trouve mêlée depuis un certain temps à un commerce spécialisé dans ces objets de plus en plus curieux : lanternes magiques, stéréoscopes, praxinoscopes, stroboscopes. Et elle se perd dans l'abondance du choix offert à un public de plus en plus exigeant.⁶³

La fin du XIX^e siècle, comme le début du XX^e ont certes fait connaître un certain succès à l'anamorphose, mais sans lui offrir une réelle tension artistique. La perspective curieuse est alors oubliée des artistes et du grand public, ne devenant plus qu'un jeu d'optique que les collectionneurs aimaient à rechercher et posséder. Elle devint ainsi une simple technique de calcul afin de produire des images de plus en plus saisissantes pour impressionner les initiés. Le plus souvent associée à des miroirs, elle fait surgir sur la surface virtuelle, une image qui, outre la prouesse de sa technicité, ne questionne aucun enjeu artistique. Il faut alors attendre qu'un singulier collectionneur s'y intéresse et achète deux œuvres anamorphiques d'anonymes du XVI^e siècle, pour que l'anamorphose soit à nouveau porteuse d'un message artistique inédit.

Réduite à une curiosité et à un divertissement, restituée ensuite dans le remous du romantisme populaire, l'anamorphose finit par se vulgariser dans une illustration à bon marché sans se dénaturer. Elle y conserve sa force et continue à refléter l'émerveillement qui a touché jadis un si grand nombre de milieux. [...] Les songes géométriques et fantastiques de notre temps naissent dans un ordre ou dans un désordre spontané. Ils rejoignent pourtant souvent par leur esprit des cycles intérieurs. Quand Lipchitz achetait ses deux anamorphoses, il y voyait le même complexe de l'abstraction et de la vie qu'il recherchait dans son domaine, par des moyens à lui. Il a sans doute été frappé aussi par la singularité et le mystère qui ont toujours séduit les hommes et qui ont puissamment contribué au rayonnement de ces prodiges. N'est-ce pas là dès 1925, un signe de renouveau ?⁶⁴

Chaim Jacob Lipchitz n'était pas un simple collectionneur, c'était aussi un artiste, un sculpteur travaillant sur des formes modernes, déformant la réalité du volume des objets pour s'approcher des théories et œuvres cubistes. Cette abstraction de la réalité dans son œuvre nous laisse penser qu'il lisait dans les anamorphoses un même champ de questionnement sur

63 *Ibid.*, p. 245

64 *Ibid.*, p. 177

la déformation du réel, sur l'écart entre la perception, la représentation et le monde, et qu'il fut fasciné de voir comment des artistes du XVI^e siècle avaient su créer, déjà, une telle expérience pour les spectateurs qui les observaient. Le questionnement de l'anamorphose en fut alors déplacé et il put s'adapter à des recherches plus modernes, épousant les réflexions de l'abstraction, du cubisme ou du surréalisme.

Les décennies autour de 1900 marquent le ralentissement et non la fin de ce déploiement. Une résurgence d'un jeu et d'une pensée de la Renaissance se manifeste au cours du XX^e siècle. Elle est suivie d'un renouveau à son déclin. Les choses s'amorcent dans le sillon du surréalisme et sur le fond des inquiétudes et des conflits morphologiques de notre temps où l'abstraction et le figuratif s'entrechoquent. [...] Avec son mécanisme précis des structures visuelles et intellectuelles, l'anamorphose, la perspective mathématiquement dépravée, ne cesse de répandre ses fantasmes.⁶⁵

Dès les années 1910, période où la peinture abstraite voit le jour en Europe, avec en chef de ligne, les peintures de Kandinsky, Mondrian et Malevich, l'art s'abstrait totalement de son sujet, comme il l'avait fait progressivement depuis le milieu du XIX^e siècle. Or l'écart entre l'image et son référent est un questionnement traversé par l'anamorphose depuis ses premières manifestations artistiques. Ainsi, c'est en toute logique que le double jeu de cette aberration de la perspective, défigurant la figuration pour lui donner un aspect abstrait et incompréhensible, ou au contraire, faisant surgir la forme et le sujet de la plus hermétique des représentations, se renouvelle pour enfin proposer un raisonnement réflexif et se positionner sur son propre champ de questionnements.

Jean-Hubert Martin, spécialiste de l'image double, revient sur les différents recours que les artistes du début du XX^e siècle ont utilisés pour faire surgir l'ambiguïté et s'éloigner de l'apparence naturaliste, à travers leurs arts.

Les voies pour parvenir à l'ambiguïté au XX^e siècle sont diverses : déploiement des formes dans l'espace des cubistes, formes à double lecture révélant un sens caché et, bien sûr, le collage, devenu l'un des vecteurs fondamentaux de l'art moderne. Le surréalisme s'épanouit à partir du procédé d'assemblage d'éléments hétérogènes aussi bien dans le bricolage d'objet que dans la représentation.⁶⁶

Le cubisme interroge le point de vue, tel qu'il est pensé dans l'anamorphose. Il ne s'agit pas, comme dans cette dernière, de modifier une seule et même image en fonction d'un point de vue variant, mais de réunir différentes perceptions du volume, différents points de vue spatiaux et temporels, en une même image. Pourtant, la réflexion sur les apparences du volume et la perception par des images bidimensionnelles uniques d'un monde spatial et en évolution temporelle perpétuelle est similaire. Si les images doubles sont connues dans le travail de Picasso, notamment les doubles visages s'embrassant pour ne faire qu'un

65 *Ibid.*, p. 9

66 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 4 (p. IV)

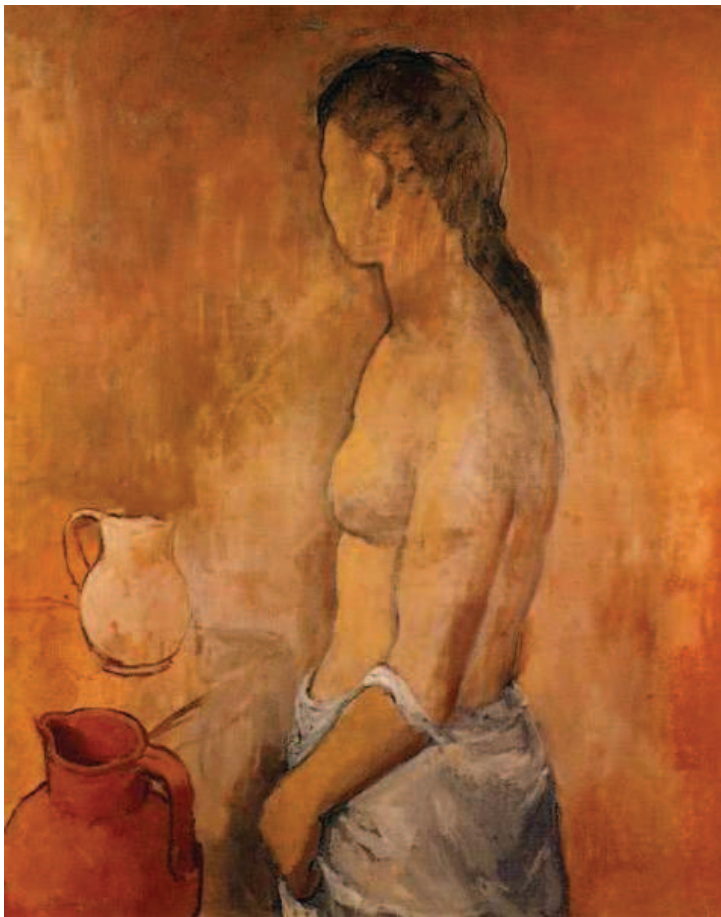


Illustration 13 : Pablo RUIZ PICASSO, *Demi-nu à la cruche*, 1906, Huile sur toile, 99,8 x 81 cm, Collection Alicia Koplowitz, Photographie : Succession Picasso, 2017



Illustration 14 : Pablo RUIZ PICASSO, *Demi-nu à la cruche*, 1906, Huile sur toile, 99,8 x 81 cm, Collection Alicia Koplowitz

– notamment la lithographie de 1962 : *Double face III*, de la collection Marina Picasso –, une peinture et une série de sculptures de l’artiste ont un lien des plus étroits avec l’anamorphose.

Le *Demi-nu à la cruche* de 1906 est une huile sur toile de la collection Alicia Koplowitz, présentant un demi-nu féminin, le regard de la femme se perd en dehors du tableau, son visage ne nous est ainsi pas visible. Pourtant dans une version antérieure, le visage de la femme était de face. Cette version a été recouverte, mais que partiellement. Le vernis est tel qu’à une lumière et à un angle particulier, le visage s’affiche tout à coup de face. Le visage se retourne dans une beauté radicale comme a pu le découvrir le public de l’exposition : *De Zurbarán à Rothko*, au musée Jacquemart-André à Paris en 2017.

La série de sculptures, beaucoup plus tardives, datant de 1954 à 1957, sur bois ou sur métal, présente des portraits de femmes se déformant sur différentes surfaces anguleuses. L’exemple le plus marquant et qui peut être véritablement considéré comme une anamorphose est la sculpture *Têtes de femmes*. Rassemblées sur un pied circulaire, plusieurs pièces en bois bidimensionnelles se combinent ou se dissimulent les unes aux autres pour dessiner, lorsqu’on tourne autour d’elles, des portraits à chaque seconde différents. Les visages sont tantôt de face, tantôt de profil ou de trois quart, le sourcil devient un œil, le nez, une oreille, tout se fait et se défait au fur et à mesure de notre observation – lors de la présentation au musée Picasso pour l’exposition *Picasso. Sculptures*, en 2016, les sculptures avaient été placées sur un socle motorisé créant une rotation permanente et une modification du point de vue sans déplacement du spectateur.

Les anamorphoses de Picasso sont alors moins mathématiquement calculées, avec une rigueur contraignant le geste. Elles ont une spontanéité qui renvoie presque à un caractère de bricolage, mais le résultat n’en est que plus saisissant. C’est aussi l’impression qui ressortira du travail anamorphique de Salvador Dalí. Ayant réfléchi à la double image et à la problématique du reflet, notamment par le sujet du Mythe de Narcisse, le peintre surréaliste réalisa des anamorphoses aux miroirs, mais plutôt que d’en calculer les déformations préalables, l’auteur essaye, déforme son geste et sa facture pour correspondre à l’image se reflétant dans le miroir. Des taches apparaissent, le trait semble hésitant et loin de la technique méthodique utilisée les siècles précédents. Ce procédé est mis en œuvre dans une série de cinq lithographies utilisant l’anamorphose cylindrique, dont les pièces les plus marquantes : *Anamorphose 5, le papillon fantastique ou arlequin*, et *Homme et Femmes* datent toutes cinq de 1972 et font partie de la collection Barbara Hartman Tucker. L’artiste privilégiera à nouveau la forme et la spontanéité plutôt que la rudesse des calculs pour imaginer sa saisissante anamorphose directe : *Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste*, pièce réalisée par Dalí, avec Óscar Tusquets, en 1974 d’après un photo-collage conçu quarante ans plus tôt.

Les anamorphoses des siècles précédents sont dès lors considérées par les surréalistes comme des images initiatrices du mouvement, elles sont donc exposées lors de la manifestation : *Quelques ancêtres du surréalisme*, de la Bibliothèque Nationale⁶⁷.

67 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 246



Illustration 15 : Pablo RUIZ PICASSO, *Tête de femme*, 1957, Bois coupé et peint, 78.5 x 34 x 26 cm, Musée national Picasso-Paris, Donation Pablo Picasso, 1979, © RMN-Grand Palais, Musée Picasso de Paris/Mathieu Rabeau © Succession Picasso, 2016

Parmi les systèmes fantastiques que l'on fait intervenir dans la genèse de l'art surréaliste moderne se trouvent de singulières représentations qui, vues de face, sont un mélange confus de formes étirées, sans significations, mais qui, de biais, composent en se rétrécissant des images justes. [...] Les artistes contemporains ont été intrigués par ces tableaux, dont les sujets surgissent et disparaissent comme par enchantement. Les historiens de l'art les ont, pour la plupart, classés comme des curiosités sans portée générale.⁶⁸

Les surréalistes voient ainsi dans les artistes d'œuvres anamorphiques des prédécesseurs puisqu'ils jouent sans pareille de l'ambiguïté de l'image. Utilisant, eux aussi, fréquemment l'image double, notamment Magritte et Man Ray, les surréalistes ont permis de remettre l'anamorphose sur le devant de la scène.

Alors qu'elle avait été réduite à un objet curieux de collectionneur, elle connut ainsi un renouveau florissant. Le terme, qui jusqu'alors avait une utilisation restreinte au milieu des spécialistes dans le nouage entre Art et Sciences, se popularise dès la fin des années 1950. On le retrouve dans des titres de roman, des ouvrages de poésie et même dans la musique. Ce développement montre l'intérêt grandissant et la curiosité suscitée par ce phénomène. On la retrouve alors même dans les publicités. Elle s'ouvre ainsi à un public plus large.

Les expositions sur le sujet ouvrent leurs portes, notamment *Anamorphoses*, présentée au Rijksmuseum d'Amsterdam, puis à Paris en 1975-1976, avant de partir en tournée aux États-Unis. Cette exposition connut un succès retentissant, élargissant encore le public des amateurs de perspectives secrètes, qui intriguent et fascinent ceux qui les observent. On y retrouve alors à la fois les grandes œuvres de l'histoire de l'anamorphose, mais aussi des artistes contemporains (Markus Raëtz, Hans Hangnen, Laurent Mood, Michel Parré et Manfred Mohr⁶⁹).

À cette période, les anamorphoses catoptriques sont, elles aussi, en plein essor, notamment au Japon où des publications nombreuses fleurissent et offre cette technique un nouveau public. En 1979, des livres comme *The magic Mirror*, et *Anantical optical Toy*, sont vendus avec différentes surfaces miroitantes. Un alphabet anamorphique lisible uniquement à l'aide d'un miroir en papier cylindrique voit même le jour en 1981 à Tokyo, réalisé par Mitsumasi Anno. Les anamorphoses assistées par ordinateurs naissent, elles aussi, à cette période. En effet, calculer les déformations des reflets sur des surfaces courbées était jusqu'alors le fruit de calculs complexes, mais avec l'arrivée de l'informatique, les aberrations se déterminent à partir de programmes capables d'anamorphoser n'importe quelle image, sans utilisation de la main humaine.

Certains projets d'anamorphoses fleurissent même en architecture. Patrick Sourd pensa un bâtiment évoluant en fonction de l'angle de vue du spectateur qui l'observait en 1970. N'ayant eu qu'une existence en maquette, le bâtiment devait rappeler, d'un point de vue, le château de Chambord, de l'autre s'afficher comme une usine.

68 *Ibid.*, p. 25

69 *Ibid.*, p. 250



Illustration 16 : Pablo RUIZ PICASSO, *Tête de femme*, 1957, Bois coupé et peint, 78.5 x 34 x 26 cm, Musée national Picasso-Paris, Donation Pablo Picasso, 1979, © RMN-Grand Palais, Musée Picasso de Paris/Mathieu Rabeau © Succession Picasso, 2016

L'anamorphose est alors partout, Laurent Monod expérimente une cinquantaine de maquettes pour conjuguer l'art moderne et l'anamorphose. Jan Beutener combine lui, en 1970, toute une pièce meublée d'anamorphoses. Ainsi, l'espace qui semble normal à un point de vue déterminé prend une apparence étrange et saugrenue quand on s'y déplace. On trouve par exemple un coffre en bois, actuellement conservé au musée des arts décoratifs de Paris, qui semble être un parallélépipède rectangle mais qui se dilate et s'étire⁷⁰ quand on le regarde depuis un tout autre point de vue que celui choisi par l'artiste. La pièce qui paraissait normale prend un caractère étrange au fur et à mesure de notre appréhension de l'espace en déforme le contenu. Au XXe siècle, l'anamorphose sort peu à peu de la bidimensionnalité pour s'épanouir dans l'espace, comme on l'avait déjà vu précédemment avec Picasso et Dalí.

70 Une œuvre qui n'est sans évoquer le travail de Tjeerd Alkema dont il sera question ultérieurement.



Illustration 17 : Pablo RUIZ PICASSO, *Tête de femme*, 1957, Bois coupé et peint, 78.5 x 34 x 26 cm, Musée national Picasso-Paris, Donation Pablo Picasso, 1979, © RMN-Grand Palais, Musée Picasso de Paris/Mathieu Rabeau © Succession Picasso, 2016

Contemporain

Nous avons vu comment l'anamorphose, par la relation intrinsèque entretenue avec les notions à la fois de figuration et d'abstraction, avait pu revenir au cœur des questionnements modernes du XXe siècle. Elle fut particulièrement propice à amener le public à réfléchir au lien entre l'image et son référent, mais aussi à permettre aux artistes de créer une distorsion du réel telle que l'image puisse ainsi jouir d'une nouvelle singularité mais que le procédé de distorsion connu depuis l'Antiquité puisse lui-même se renouveler totalement. Il correspondait alors parfaitement au contexte d'une époque tel que nous le décrit Maldiney dans *Regard, Parole, Espace*.

L'abstraction est un autre nom de la création. Et l'abstraction de l'art moderne est une tentative pour nous arracher par le rythme à l'intellectualisation et à la mécanisation de l'homme moderne et de son univers.⁷¹

La question de l'abstraction était alors au cœur des réflexions artistiques, mais la remise en question, elle, était plus profonde, les artistes répondant à un monde devenant plus mécanique par un art voulu plus humain, d'après Maldiney. C'était aussi une volonté de s'abstraire des codes qui avaient dominé l'art depuis des siècles et de trouver dans la distance prise avec le sujet, une certaine forme de liberté.

On peut alors se demander, à la manière dont Baltrušaitis l'avait fait sur la relation entre l'art moderne et l'anamorphose, si l'art contemporain peut trouver la résonance d'un questionnement actuel dans la technique ayant marqué les siècles et les périodes artistiques précédents, notamment au vu du retour certain de la figuration qui est une caractéristique assez marquée dans l'art contemporain.

Bruno Racine, président de la Bibliothèque Nationale de France, à l'occasion de l'exposition *Markus Raetz, Estampes, Sculptures*, présentée au public en 2011-2012, éclairait le lien contemporain entre figuration et abstraction, au regard de l'œuvre de l'artiste Markus Raetz, un des principaux artistes d'art contemporain pratiquant l'anamorphose, un des artistes donc, qui nous fournira une grande partie du corpus iconographique travaillé dans cet écrit.

Markus Raetz, amateur lui aussi d'anamorphoses, fait partie de cette génération d'artistes pour lesquels l'opposition entre abstraction et figuration n'avait plus de sens et devait être dépassée.⁷²

L'art contemporain ne pose ainsi plus la dichotomie entre abstraction et figuration, mais tente au contraire de la dépasser en proposant des formes artistiques nouvelles ne s'inscrivant plus dans leur opposition complète. L'abstraction n'est plus le sujet principal, mais comme la figuration, elle devient un moyen d'exprimer, d'expérimenter d'autres réflexions.

71 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, Paris, Éd. du Cerf, 2012, p. 52

72 M.-C. MIESSNER *et al.*, *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, Paris, BnF éditions, 2011, p. 12



Illustration 18: Salvador DALÍ, *Anamorphose 5, Le papillon fantastique ou Arlequin*, 1969, Aquarelle et Gouache, 76 x 54 cm

Contrairement à la période moderne où par l'abstraction la peinture existait pour et par sa matérialité, l'art porte aujourd'hui un aspect polymorphe où représentation, outils, matériaux, etc., sont au service de l'idée. L'art est ainsi sorti de son statut d'image, picturale ou sculpturale, pour s'épanouir dans des espaces nouveaux. Installations, Land-Art, Performances, Street-Art, etc., les artistes des mouvements contemporains ont su sortir du cadre artistique jusqu'alors imposant, pour proposer au public un nouveau rapport à l'œuvre, et notamment à l'espace.

Maldiney commente l'espace actuel dans lequel nous vivons, agissons, nous déplaçons et que nous voyons au quotidien en des termes qui peuvent expliquer l'actuelle réflexion sur la spatialisation de l'œuvre.

[S]'il n'a pas encore l'aspect extérieur d'une clinique ou d'un laboratoire, est cependant en train de devenir aussi distinct, dans sa structure, que les réponses des cerveaux électroniques, organes de ce nouvel art de penser qu'on appelle la cybernétique. Notre entourage est devenu mécanique ou fonctionnel. Les points de vue sous lesquels il peut nous apparaître, soit dans notre travail soit dans nos loisirs, sont de plus en plus uniformes. (...) Sans aller jusqu'à ses expressions pathologiques, la marche vers le point de vue unique prépare une mise en perspective du monde où nos actes se déroulent avec la même sûreté que ceux des tortues automatiques de Grey Walter ? Or un univers mis en perspective est un univers où nous sommes aliénés. Ce qui nous attache à un monde, en effet, c'est la possibilité qu'il nous offre d'être avec lui comme avec un vivant, ou tout au moins, d'être à lui comme à une vie.⁷³

La question de l'espace associée à celle du point de vue est particulièrement pertinente pour expérimenter la spatialisation contemporaine de l'anamorphose, dans les relations qu'elle entretient avec l'installation, tout en conservant comme référence à la fois l'abstraction et le Land-Art. En cela, l'anamorphose répond à une caractéristique de notre époque, tel que nous la décrit Maldiney, en lui confrontant une réelle opposition. En effet, si les espaces qui nous entourent sont de plus en plus uniformes, nos points de vue sur les lieux, mais aussi sur le monde et les autres sont toujours plus étroits et s'appauvrissent à mesure que les espaces s'aseptisent par la transparence du verre qui ouvre des espaces où tout se voit, toujours de partout, et qui pourtant isole et sépare les êtres et hiérarchise les lieux.

Méditez un peu sur le fait que presque toutes les voitures sont du type dit « conduite intérieure. » Le paysage y est vu toujours à travers une fenêtre, c'est-à-dire à distance et encadré – séparé de vous par la surface magique de la vitre au-delà de laquelle tout est signe⁷⁴.

Ce que Maldiney voyait alors déjà dans l'espace de la voiture, peut aujourd'hui se généraliser aux transports en commun, aux espaces architecturaux et même s'ouvrir aux écrans par lesquels nous communiquons, jouant le jeu d'une communication aussi virtuelle que dénuée de contacts physiques, aseptisée de tout rapport humain, encadrée par des contours

73 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 32

74 *Ibid.*, p. 33-34



Illustration 19 : Salvador DALÍ, *Anamorphose 1, Homme et Femme*, 1970, Huile, gouache, aquarelle et encre de chine sur papier, 76.5 x 73 cm

omniprésents définissant les bords d'images recomposant notre champ visuel jusqu'alors sans borne. Un point de vue commun, globalisé et cloisonné, tel est l'image que le monde numérique nous offre. Or cette appréhension à la fois du réel et du visuel est en opposition avec notre état humain d'être au monde, un être au monde mouvant, vivant, à vivre et non à regarder à distance d'une vitre ou un écran transcripteur.

L'art a besoin que les choses soient réelles et enveloppantes car seul ce qui est réel peut nous faire toucher à l'existence. Or les objets de notre monde sont de plus en plus idéaux. Tout y est mesuré, calculable et prévisible⁷⁵.

C'est à un tel décroissement de l'espace et vers une appréhension nouvelle du monde par le spectateur que travaillent l'installation, le Land-Art, le Street-Art et la performance, et c'est dans ce contexte que le renouveau de l'anamorphose prend tout son sens. L'anamorphose, en se détachant du support de l'image pour se développer véritablement dans l'espace, procédé qui nous l'avons vu, avait commencé avec Dalí, Picasso et avait suivi avec Jan Beutener, se poursuit aujourd'hui dans l'art contemporain en prenant une échelle monumentale avec les artistes Felice Varini et Georges Rousse, et une dimension sculpturale interrogeant tout autant les rapports entre espace, points de vue et image avec les artistes Markus Raetz et Tjeerd Alkema. L'art n'est plus alors restreint à une image, mais comme le prône Maldiney, un réel enveloppant à expérimenter.

L'anamorphose réinvestit la question de la subjectivité, le point de vue de chacun évoluant au fur et à mesure de son appréhension de l'œuvre est à chaque instant et à chaque espace, à la fois singulier et ouvert. Le déplacement est alors double, par son côté mathématique et rigoureux, l'anamorphose se présentait jusqu'alors comme un prodige, une image binaire à voir en deux points de vue déterminés pour faire surgir des images soigneusement calculées, elle prend alors un côté expérimental inédit. Mais l'anamorphose contemporaine permet aussi le déplacement de nos habitudes, celle de l'image qui est habituellement lisible dans une immédiateté qui contamine peu à peu d'autres secteurs de notre vie où tout doit aller plus vite, être plus rapide, celle d'une perception scientifique où tout doit être toujours calculable et mesurable. Elle remet ainsi la perception à la place centrale qu'elle occupe dans nos vies quand la science la nie pour nous offrir une réalité absolument décontextualisée et désensibilisée.

[N]ous remarquons que la science ne réussit à construire qu'un semblant de subjectivité : elle introduit des sensations qui sont des choses, là où l'expérience montre qu'il y a déjà des ensembles significatifs, elle assujettit l'univers phénoménal à des catégories qui ne s'entendent que de l'univers de la science. Elle exige que deux lignes perçues, comme deux lignes réelles, soient égales ou inégales, qu'un cristal perçu ait un nombre de côtés déterminé sans voir que le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le « bougé », de se laisser modeler par son contexte. Dans l'illusion de Müller-Lyer, l'une des lignes cesse d'être égale à l'autre sans devenir

75 *Ibid.*, p. 34



Illustration 20 : Salvador DALÍ, *Visage de Mae West pouvant être comme appartement surréaliste*, 1934-35/1974, Collage préparatoire puis Installation (avec l'aide de l'architecte Óscar TUSQUETS), Collage : 28,3 x 17,8 cm, Collages, gouache, graphite sur page de magazine, Installation d'objets In Situ, Art Institut pour le collage, Musée Dali, Figueras, Espagne pour l'installation



Illustration 21 : Salvador DALÍ, *Visage de Mae West pouvant être comme appartement surréaliste*, 1934-35/1974, Collage préparatoire puis Installation (avec l'aide de l'architecte Óscar TUSQUETS), Collage : 28,3 x 17,8 cm, Collages, gouache, graphite sur page de magazine, Installation d'objets In Situ, Art Institut pour le collage, Musée Dali, Figueras, Espagne pour l'installation

« inégale » : elle devient « autre ». C'est-à-dire qu'une ligne objective isolée et la même ligne prise dans une figure cesse d'être, pour la perception, « la même »⁷⁶.

En travaillant l'anamorphose dans l'art contemporain, les artistes interrogent le caractère scientifique qui a fait partie de cette technique de représentation depuis ses débuts, en lui ôtant son caractère froid et calculateur. La science est utilisée comme un outil dans un art visant expérimenter nos sensations et nos perceptions, là où habituellement, comme le dit Merleau-Ponty, elle est abstraite et déshumanisée. Observant l'image sous une pluralité de points de vue, le monde qui nous est décrit par nos sens est celui des apparences, il est alors bien loin de celui expliqué par la science.

Merleau-Ponty rappelle que nos perceptions ont une autre vérité que celle scientifique, que l'effet d'optique qui paraît nous tromper ne le fait qu'aux yeux d'une idée autre que celle des apparences. Il ouvre ainsi un rapport nouveau avec le monde, un rapport recentré sur nos sens, sur nos perceptions et sur nos ressentis, une vérité subjective divergeant de la vérité objective posée par la science. Il ne s'agit pas alors de contredire ou démentir la vision scientifique, mais d'accepter que notre rapport perceptif est central dans notre appréhension du monde, même si les conclusions diffèrent. Maldiney nous invite à penser cet ancrage dans le monde passant par nos perceptions, et notamment par le regard.

Or, regarder c'est se constituer en foyer du monde. Mais on peut le faire à différentes profondeurs. Un peintre ne regarde pas comme un touriste. Il ne voit pas d'abord *ce qui* est devant lui, mais la manière dont les choses lui sont présentes et dont il est présent aux choses. Il ne communique avec le *quoi* des choses qu'à travers le comment.⁷⁷

Il poursuit en radicalisant son propos sur le rapport constitutif que l'être humain entretient avec le monde, un rapport fondamental à nos existences d'après lui :

L'art témoigne au milieu des aliénations de l'histoire, de ce qu'il y a d'inaliénable dans la coexistence de l'homme et du monde.⁷⁸

Maldiney ne dit pas que le monde se constitue en foyer de l'être humain, mais au contraire, que l'être humain, par son regard, devient le foyer du monde. Le mouvement devient ainsi réflexif, le monde ne nous reçoit pas seulement en ses terres, mais l'homme aussi le reçoit à travers son regard et devient son habitat. Le monde est ce terreau auquel nous appartenons et qui nous appartient par l'absorption de nos sens de ses apparences, à la fois visuelles, sonores, tactiles, olfactives, et gustatives. Le monde s'inscrit et se retranscrit en nous dans une singularité toujours à réactualiser.

76 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010 p. 683-684

77 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 45

78 *Ibid.*, p. 58

Ce rapport au réel ne peut se faire que par l'expérience, l'anamorphose interroge ainsi notre rapport à l'apparence, à l'être au monde et à la relation entre l'illusion et le réel. C'est ce que l'illusion numérique ne peut mettre en évidence, puisqu'elle se limite aux frontières de l'image ou de l'écran. Elle ne peut entrer en résonance avec le réel puisqu'elle en est toujours coupée. Anne-Marie Garat, commentant l'œuvre de Georges Rousse, est particulièrement attentive aux effets spéciaux que crée le numérique et à la distinction que produit une œuvre réalisée virtuellement et une œuvre réalisée matériellement. Elle explique :

Pour ce qui est de l'*effet*, les spécialistes en effet ne manquent pas, confortant la croyance bête que celui-ci est la finalité de l'œuvre, que le trucage électronique est le meilleur garant illusionniste ; indemnité pathétique dont se satisfait l'amateur des impostures visuelles vendu au marché de la consommation. Confortant surtout la croyance dangereusement répandue que faire l'économie du geste, de l'expérience vécue, du temps qu'elle prend et du mal qu'elle donne, soit un gain ; que le revenu du simulacre est le même, son profit et sa jouissance, et le bénéfice qu'on en tire, et la connaissance qu'on acquiert. (...) Ce n'est pas tant une éthique qui est en question, mais le sens même de l'intervention sur le monde.⁷⁹

Les photographies de l'artiste Georges Rousse présentent une image de l'anamorphose réalisée au point de vue où la forme se rétablit dans toute sa justesse. Elles présentent ainsi un monde transformé par l'art, un monde aux confins du réel, où la forme paraît flotter magiquement, sans relation avec l'espace dans laquelle elle se situe. Une image, tel que le sous-entend Anne-Marie Garat reprenant « les spécialistes », qui aurait pu être réalisée numériquement, avec un logiciel de photomontage permettant l'ajout d'une forme colorée sur la photographie d'un espace, une réalisation qui ne poserait, aujourd'hui, aucune difficulté, contrairement à la réalisation réelle *In Situ*. Or, c'est justement la réalité de la réalisation qui donne tout son sens à l'œuvre, puisqu'elle interroge les limites de l'apparence et du réel, puisqu'elle donne à la photographie une réalité et une étrangeté que ne pourraient pas toucher le numérique, puisqu'elle met au centre de l'art l'expérience du geste et du visuel.

L'expérimentation de l'espace traversé par des œuvres anamorphiques contemporaines tout comme, dans d'autres mesures, le regard attentif porté sur des photographies les présentant, ouvre une réflexion sur le réel, le virtuel et le numérique. Or par leur ancrage toujours matériel dans le lieu, c'est à la fois un réenchantement du monde réel qui est proposé et une mise à distance du numérique, par deux arguments : tout d'abord, comme le souligne Anne-Marie Garat, parce que les artistes marquent l'importance inéluctable de travailler l'intervention dans le réel plutôt que d'avoir un recours systématique au numérique, mais aussi parce qu'il permet à chacun d'interroger l'image afin d'en déterminer des limites actuellement toujours plus floues entre l'image réelle et l'image virtuelle, comme l'explique Armelle Canitrot.

Alors que, dans la vie quotidienne, le virtuel prend de plus en plus le pas sur la réalité, les vertus pédagogiques d'un chantier avec Georges Rousse ne sont évidemment pas

79 G. ROUSSE *et al.*, *Georges Rousse 4 234 miles*, *op. cit.*, p. 139



Illustration 22 : Georges ROUSSE, *Lyon 2012*, 2012, Installation, Lyon, France, Photographie : @ Georges Rousse / ADAGP

négligeables, qui permettent d'éveiller au décryptage d'une image, discerner le réel et le virtuel, le matériel et l'immatériel.⁸⁰

Le discernement dont elle parle est davantage celui qui oppose une intervention réelle qu'une intervention numérique dans l'espace, car la question de la matérialité et de l'immatérialité de la forme et de l'œuvre générées par Georges Rousse, comme de Felice Varini, est plus paradoxale que semble le poser dans cette citation Armelle Canitrot. Elle évoque une œuvre réalisée en Inde pour laquelle des adolescents et des jeunes adultes ont accompagné l'artiste pour l'aider dans la réalisation de son travail. Mais ce rapport décrit comme « *pédagogique* » consistant à décrypter une image dans son caractère illusoire dépasse le simple cadre de cette expérience, elle est présente dans chaque installation, dans chaque photographie des artistes d'anamorphoses, puisque tout en plongeant le spectateur dans le doute sur le réel, ils questionnent aussi notre rapport au virtuel et à l'image. La photographie elle, doit être analysée précisément pour comprendre comment elle a été conçue, comment elle crée et détruit simultanément la forme dans l'espace du perçu.

C'est donc un retour au sensible que propose les artistes contemporains concevant des anamorphoses. Ils proposent une intervention sur le réel qui le réinterroge totalement. Une intervention où le spectateur a un rôle central, celui de voir, regarder, sentir. Maldiney pose cette perception du sensible comme ce qui manque le plus à l'homme moderne.

Ce qui manque le plus à l'homme moderne c'est la sensation. Entendons par là le contraire de ces impressions soigneusement préparées et toujours impersonnelles, où nous sommes téléguidés par une véritable administration des plaisirs et pour lesquelles on a créé ce stupide et trémulant adjectif de « sensationnel ».⁸¹

La singularité est le point essentiel d'une perception de l'anamorphose puisqu'à chaque instant, et à chaque place, la forme est réinterrogée et prend une apparence nouvelle. Jamais deux personnes ne pourront partager le même point de vue sur la forme et chaque sensation en est donc unique. L'anamorphose nécessite du temps et un déplacement pour trouver le(s) bon(s) angle(s), le(s) bon(s) point(s) de vue. Il y a ainsi autant d'expériences qu'il a de cheminements pour à la fois appréhender l'œuvre dans la formation de l'image que dans son éternelle destruction.

Que ce soit alors par le surréalisme qu'inspirent les photographies de Georges Rousse, ou l'appréhension du même type d'espace qu'offrent les installations de Felice Varini, c'est toujours un champ de questionnements méditatifs et existentiels sur l'apparence, le réel et notre place au monde qu'ouvre une anamorphose, par la radicalité de son expérience qu'elle offre sur le visible. C'est ainsi dans le sens de cette expérimentation d'un saisissement par l'œuvre nous détachant, le temps de sa traversée, du désenchantement, entre autre visuel, du quotidien qu'Anne-Marie Garat commente les photographies de Georges Rousse.

80 *Ibid.*, p. 21-22

81 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 35

C'est pourquoi ces photos, en leur apparente ingénuité d'illusion d'optique, inspirent à tout spectateur le sentiment d'assister à une méditation, d'accéder à des questions qui dépassent l'entendement, de l'ordre de la prière, ou du ravissement. Par elles, nous sommes à la fois instruits et enchantés, séduits et bouleversés. À la fois rendus à la joie des enfances et à la gravité des sages antiques, éveillés au plus intime de la sensation, et ouverts à l'universel par cette pluie de lumière qui se joue des apparences, et nous rend au réel.⁸²

L'anamorphose s'inscrivant dans l'art contemporain en épouse les codes formels : installations, photographie, travail In Situ, mais investit aussi un champ de réflexion nouveau sur la place de l'homme, de ses sensations et de ses perceptions dans un monde où tout semble se déshumaniser, se numériser et s'aseptiser, un monde aussi où tout est à désirer, à consommer, à publiciser par une image destinée à produire, ce qu'Anne-Marie Garat appelait, dans la citation, « de l'effet ». Dans une recherche contemporaine perpétuelle de l'immédiateté, l'anamorphose propose un temps de pause, où l'image se découvre par le fruit d'un travail, un travail qui demande à la fois de prendre le temps, de se déplacer, de chercher, mais plus encore de regarder avec un œil neuf ce qu'habituellement nous ne regardons pas et remettre en cause ce que nous avons toujours accepté comme acquis. Cette approche qui propose paradoxalement, à la fois le réenchantement d'un monde touché par la lassitude, mais aussi une remise en question complète de notre vue est mis en évidence dans tout travail d'anamorphose directe dans l'art contemporain, mais se lit particulièrement dans l'œuvre de Markus Raetz, tel que le souligne Jean-Hubert Martin.

Bien qu'il ne se prive pas de clin d'œil au surréalisme, son œuvre représente la branche la plus intéressante de l'héritage de l'art conceptuel, celle qui s'interroge sur la perception et le point de vue autant que sur la valeur du trait et sa signification en dessin. À force d'expérimentations empiriques, il a élaboré un monde de dessins et d'objets qui contribuent tous à jeter un doute sur les certitudes visuelles qui assurent notre quotidien. Il n'est pas pour lui d'objet qui ne puisse se métamorphoser dans un autre. L'expérimentation de la mise en mouvement des objets l'amène à inventer ces mutations. Il les réalise avec la passion pour les matériaux d'un artisan attaché au travail manuel. L'anamorphose connaît grâce à lui ses plus extravagantes transpositions en sculpture.⁸³

Ainsi, les anamorphoses modernes proposent un temps de retour analytique sur la perception, et ce, non pas par un questionnement philosophique mais par une expérimentation physique et matérielle de l'espace d'une œuvre. C'est à cette analyse des sensations durant la traversée expérimentale de la dite perspective curieuse que sera dédiée la première partie. Elle décrira les différentes sensations éprouvées et tentera d'en déterminer une pensée de la perception notamment contemplative, jugée existentielle. Une telle contemplation est ce qui semble manquer à l'être pris par une action envahissante et perpétuelle, telle que le déplore Bergson, dans *La pensée et le mouvant*.

82 A.-M. GARAT, *Georges Rousse - Mediterraneo*, Bilingual edition, Arles; Cannes, Actes Sud, 2014, p. 15

83 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 12



Illustration 23 : Julian BEEVER, *What Lies Beneath...*, s.d.,
Dessin au pastel sur le sol, Arts Festival in County Tipperary,
Ireland, Photographie : Site officiel de l'artiste.

De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision.⁸⁴

Aujourd'hui, l'anamorphose est redevenue très présente à la fois dans l'art contemporain, ayant infiltrée à la fois l'installation, la sculpture, la photographie et le Street-Art – notamment par un artiste spectaculaire réalisant des fresques au pastel sur les sols des villes pour créer des fictions vertigineuses et renversantes : Julian Beever –, mais aussi dans d'autres images et espaces. On la retrouve aussi bien dans la publicité de manière camouflée : l'anamorphose est par exemple utilisée pour déformer les logos des pelouses de stade afin que les caméras les transmettent sans dilatation due à la perspective, ou de manière assumée comme l'anamorphose directe proposée par le street-artiste Zoer dans la publicité télévisuelle pour le parfum Lacoste Live, ou l'anamorphose catoptrique de la marque de bière Guinness déformant un texte écrit sur ses dessous de verre afin qu'il se rétablisse dans le reflet du contenant de la boisson foncée. Des perspectives dépravées sont aussi visibles dans des clips musicaux, notamment dans celui d'OK GO, *The writing's on the wall*, de 2014, où les membres du groupe font suivre à la caméra l'évolution d'une vingtaine d'anamorphoses, parmi d'autres trompe-l'œil.

Voyons alors comment, par le spectacle de l'anamorphose, le visiteur est invité à remettre en question sa vue et ses perceptions, tout en réenchantant ses sensations.

84 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, 1938^e éd., Vendôme, Presses universitaires de France, 987, p. 151

**L'expérience anamorphique,
Trouble et crise de la perception**

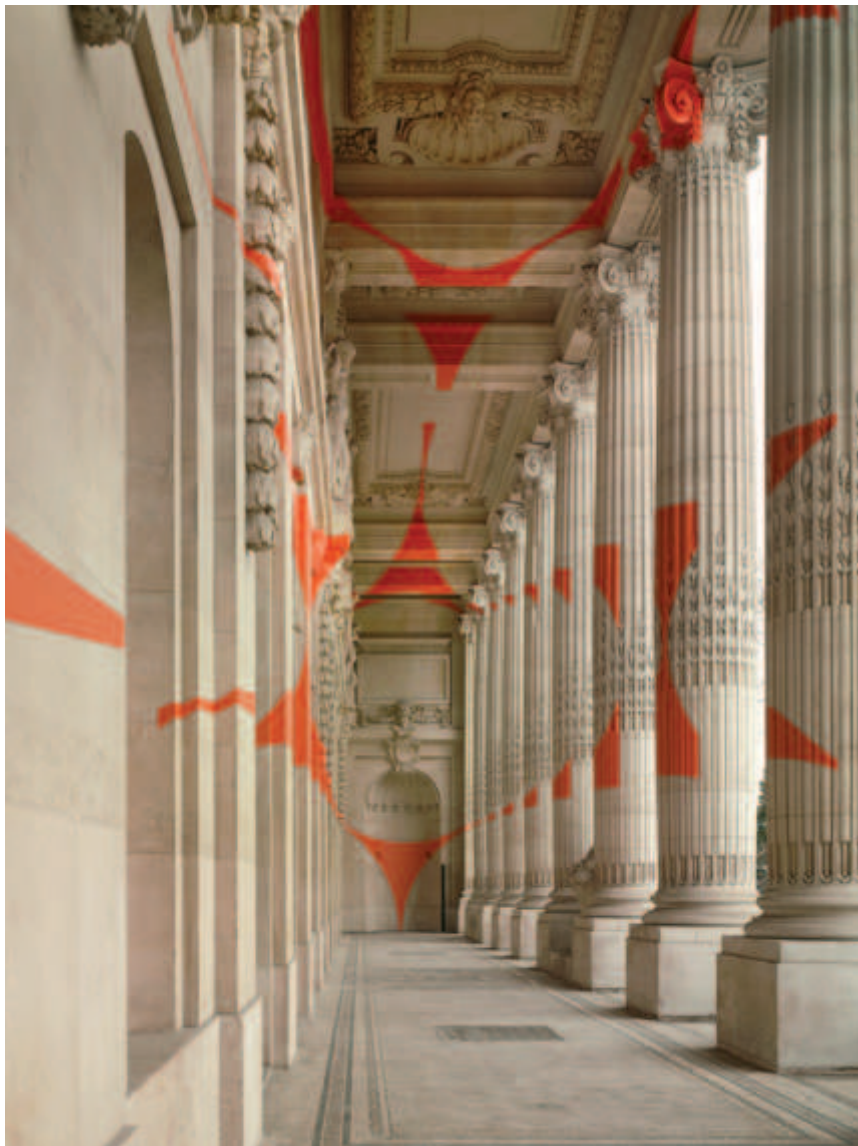


Illustration 24 : Felice VARINI, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini

Phénoménologie d'une anamorphose

Essayer voir

L'anamorphose, en ce point qu'elle propose une image qui va se transformer, se modifier en fonction de l'angle de vue du spectateur, interroge notre sens de la vue. Contrairement à un trompe-l'œil, l'anamorphose ne va pas tenter de duper notre organe de la vision, mais au contraire, nous proposer de l'expérimenter. C'est cet organe que l'on dompte depuis notre plus jeune âge mais que l'on oublie d'interroger par la suite, par habitude, que Merleau-Ponty nous invite à questionner, il explique dans *le Visible et l'Invisible* :

Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir.⁸⁵

Apprendre à voir, distinguer, associer, pour rendre intelligible le flux de sensations que nous offre la perception, analyser l'impression des différents rayons lumineux sur notre rétine pour en dégager des informations sur l'espace qui nous entoure. Ainsi est l'apprentissage de la vue, que nous offrent en effet nos yeux mais aussi le monde qui nous entoure, car pour voir, faut-il encore avoir quelque chose à voir. Est-ce de ce travail – celui du nourrisson lorsque, dans les premiers mois de sa vie, sa vue se fait de plus en plus fine, distinguant d'abord des silhouettes floues avant d'arriver à maîtriser la mise au point, puis des couleurs et enfin repérer le relief puis l'espace – dont nous parle Merleau-Ponty lorsqu'il nous parle d'apprendre à voir ? Si nous l'associons au travail de l'anamorphose, il s'agit davantage de se demander comment nous voyons et percevons le monde qui nous entoure. En effet, il ne s'agit pas d'être en capacité d'associer deux éléments d'une même couleur pour composer une forme, ou d'être en mesure de reconnaître des contours, mais de chercher comment cette association, cette composition peut s'activer. Il s'agit de se mettre dans la peau de cet observateur dans l'exemple proposé par Maurice Merleau-Ponty :

Si je marche sur une plage vers un bateau échoué et que la cheminée ou la mâture du bateau se confondent avec la forêt qui borde la dune, il y aura un moment où ces détails rejoindront vivement le bateau et s'y souderont. À mesure que j'approchais, je n'ai pas perçu des ressemblances ou des proximités qui enfin auraient réuni dans un dessin continu la superstructure du bateau. J'ai seulement éprouvé que l'aspect de l'objet allait changer, que quelque chose était imminent dans cette tension comme l'orage est imminent dans les nuages.⁸⁶

Lorsque nous observons une anamorphose, nous sommes sur cette plage face au bateau échoué, sans comprendre réellement ce que nous voyons, à l'affût de chaque hypothèse qui pourrait éclairer cette vision intangible. Cette absence immédiate de compréhension est le moteur. Le moteur qui nous fera cheminer dans l'œuvre ou sur la plage pour y trouver des

85 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres, op. cit.*, p. 1640

86 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres, op. cit.*, p. 690

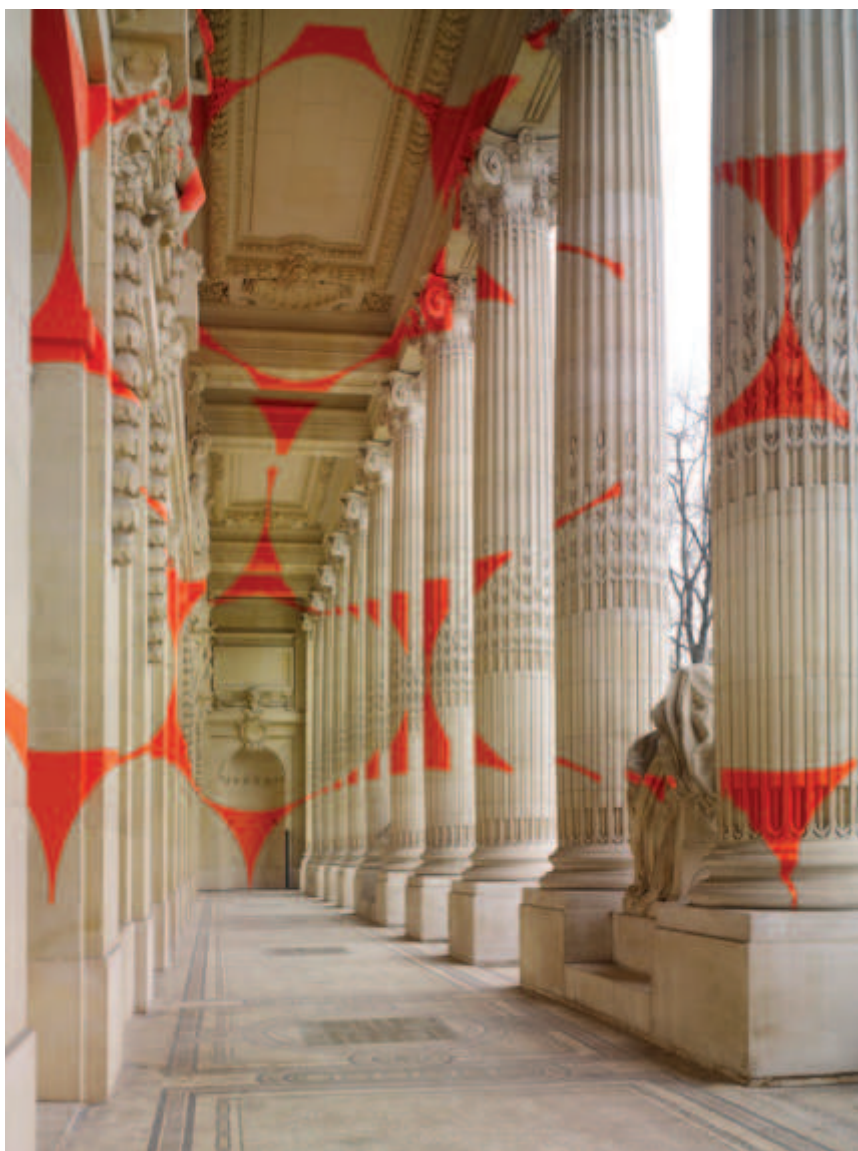


Illustration 25 : Felice VARINI, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini

éléments de réponses. Le moteur, avant tout, qui a permis le jaillissement de telles interrogations. Car rarement, nous nous demandons ce que nous voyons, comment nous associons formes et couleurs pour reconnaître les objets qui nous entourent, les visages qui nous sont familiers, les espaces que nous arpentons.

L'expérience perceptive peut alors commencer, et comme le sous-entend l'auteur du *Visible et de l'Invisible*, ce travail implique le mouvement de l'œil. Mais est-ce vraiment d'œil dont il s'agit ?

Maldiney propose d'opposer ainsi :

Les sens du physicien moderne peuvent, dans son laboratoire, se réduire à un fragment de rétine : cela suffit à toutes ses lectures expérimentales ; mais le monde de la physique n'est pas habitable par un homme qui a deux yeux, c'est-à-dire une vue mobile et palpitante ; qui n'a pas un œil mais un regard.⁸⁷

Contrairement au physicien qui cherche un résultat objectif⁸⁸, ce n'est pas tant nos yeux qui nous permettent une connexion visuelle avec le monde, mais notre regard, « une vue mobile et palpitante ». Que ce soit un mouvement du regard scrutant l'image ou le déplacement physique du spectateur, l'anamorphose, ayant éveillé la curiosité du spectateur, s'offre alors comme une multiplicité de points de vue à découvrir. Sans cette distinction, l'anamorphose perd son sens pour ne plus être qu'image. Ces différents points de vue peuvent être physiques ou mentaux, il peut s'agir d'un déplacement réel dans l'espace, dans le cadre des anamorphoses directes ou d'un changement de manière de regarder, d'analyser, de structurer l'image, dans le cas des images doubles. Mais dans un cas comme dans l'autre, le regard se déplace, cherchant, scrutant la forme à apparaître.

[L]e moment décisif de la perception : le jaillissement d'un monde vrai et exact.⁸⁹

C'est dans cette révélation de la forme que l'anamorphose va transformer les questionnements formels du spectateur en réflexion. Le monde qui est sous ses yeux va revêtir, tout à coup, un sens nouveau. En prenant forme, l'anamorphose invite à la fois à la stupéfaction, au doute et à une réflexion sur la singularité de sa perception subjective. Cette forme est, à la fois, là et fragile, disparaissant. Un simple pas sur le côté peut la condamner à l'effacement. Même la jonction, ou plutôt la disjonction de nos deux yeux ne permet pas à l'image d'être pleinement affirmée. Pourtant, elle est là. Les différentes impressions éparées sont réunies et pour poursuivre avec l'exemple de Merleau-Ponty, le mât qui me paraissait un étrange élément de

87 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 33

88 Regard objectif à mettre en parallèle avec celui de l'appareil photographique, voir la description de l'évolution du travail de Georges Rouse, travaillant de nombreuses années durant, uniquement en photographie avant d'ouvrir ses installations au public.

89 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 730



Illustration 26 : Felice VARINI, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini

forêt me saute tout à coup aux yeux comme une partie des plus communes du bateau s'affichant maintenant pleinement devant mes yeux.

Traverser, par exemple au Grand Palais l'œuvre de Felice Varini, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, en 2013 c'était faire l'expérience de la dissociation du voir et du savoir, ou pour le dire plus justement, de la vue et de la compréhension, du décis et de l'indécis.

En 2013 s'ouvrait au Grand Palais l'exposition *Dynamo, Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art*, le commissaire Serge Lemoine proposait au spectateur de découvrir ou appréhender des œuvres qui interrogent ses perceptions visuelles, que ce soit par la lumière, la couleur, ou le mouvement. Une large place était laissée aux artistes de l'Optical Art, ou OpArt, et à l'art cinétique.

Felice Varini, à cette occasion, réalisa une installation *In situ* et monumentale dans la Loggia : *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, où le mouvement n'était pas réfléchi de manière intrinsèque à l'œuvre, mais par une mise en déplacement du spectateur lui-même. L'œuvre en anamorphose spatiale affichait en fonction du point de vue du spectateur une multitude de taches rouges paraissant abstraites et placées anarchiquement ou un cadre rouge avec des cercles évidés lorsque le spectateur épousait un placement précis.

Cette position n'était pas spécifiée, le spectateur devait donc partir à sa recherche.

Lorsque l'image de Felice Varini, les vingt-trois disques évidés apparaissent, comme quand nous reconnaissons le mât du bateau, nous nous demandons alors : comment ne l'ai-je pas reconnu plus tôt ? Tout me paraît si évident maintenant.

Ce maintenant nous indique le lieu de la fracture. Car s'il s'agissait totalement de l'interprétation de nos yeux, il faudrait dire *Ici*, étant donné que c'est la place que j'occupe actuellement qui permet à la forme de se révéler et non l'actualité du moment.

Pourtant l'expérience s'accorde à maintenir l'impression du mot et de la sensation qui s'y attache : le *maintenant*. Cette appellation implique alors une distinction de temporalité et non de localisation. On peut imputer cette distinction au fait que ce ne soit pas seulement l'œil qui voit, mais aussi le cerveau. Si l'œil se déplace en même temps que le spectateur, pour en capter les différences de points de vue, le cerveau lui ne perçoit de ce cheminement que la divergence des informations qui parviennent aux synapses. Ainsi, l'information ne change, au niveau neuronal, plus en fonction de l'espace, mais du temps de la réception.

Revenons au cas du bateau sur la plage, l'œil envoie par l'intermédiaire des cônes et des bâtonnets, la photographie non interprétée de l'image vue (une image que nous pourrions rapprocher d'une multiplicité de pixels abstraits⁹⁰). Le bateau n'est alors en rien un bateau

90 Pensons par exemple aux agrandissements de photographies de Thomas dans *Blow Up* de M. ANTONIONI, réalisé en 1966, et particulièrement au dialogue où il explique à sa voisine qu'il a assisté à un crime. Elle lui demande alors :

-How did it happen ?

-I don't know. I didn't see.

-You didn't see ?

- Que s'est-il passé ?

- Je ne sais pas. Je n'ai pas vu.

- Tu n'as pas vu ?



Illustration 27 : Felice VARINI, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini

mais un ensemble de points lumineux recueillis par la rétine grâce aux photorécepteurs. En ce sens, le trompe-l'œil ne trompe jamais l'œil.

Mais le caractère cérébral de la vision n'est pas nouveau et est vrai à chaque instant, avec chaque type d'image. Quel regard apporte alors l'anamorphose sur ce phénomène quotidien ?

L'anamorphose semble le terrain de jeu idéal pour expérimenter cette notion théorique difficilement concrétisable. Lorsque le spectateur entre en contact avec l'anamorphose, il ne comprend pas, il ne saisit pas les informations qui donnent sens à l'œuvre, il ne les associe pas immédiatement. Pourtant il voit. Il voit comme ses yeux voient. Voir sans penser, ou plutôt, voir avant de comprendre.

Il s'agit alors de profiter de l'instant, de ce contact à l'œuvre pour chercher, essayer de voir ce que cache l'œuvre, essayer de voir, simplement. Voir et analyser. Ne pas analyser l'image comme le fait habituellement le cerveau, mais analyser ce qu'il se passe, pourquoi, en l'occurrence, ça ne marche pas.

Expérimenter et se laisser surprendre. Car comme le dit Merleau-Ponty :

Il n'y a pas de données indifférentes qui se mettent à former ensemble une chose parce que des contiguïtés ou des ressemblances de fait les associent ; c'est au contraire parce que nous percevons un ensemble comme chose que l'attitude analytique peut y discerner ensuite des ressemblances ou des contiguïtés.⁹¹

Une anamorphose présente plusieurs éléments disparates ou un élément incompréhensible, sans que la démarche ou l'analyse ne diffèrent, car comme le dit l'auteur : il ne s'agit pas d'associer des éléments hétéroclites parce que des points communs les rapprochent. Au contraire, ce n'est que lorsque l'ensemble est établi qu'il est possible d'y voir des comparaisons.

Mettons-nous dans la position du spectateur traversant l'œuvre de Felice Varini. Il entre dans l'espace, où un certain nombre d'éléments familiers sont reconnaissables, mais où des éléments viennent perturber la clarté de la vision. Si ce spectateur ne connaît pas l'artiste ou le principe de l'anamorphose, il s'interrogera sur le caractère artistique de ces éléments, il se mettra en quête de réponses, réponses qui impliqueront le mouvement. Alors pas à pas, il verra les éléments se déplacer, se rapprocher ou s'éloigner, lui donnant ainsi une direction à suivre jusqu'à ce que l'œuvre prenne forme dans son regard. L'unité se fait alors ressentir, les éléments qui étaient éparpillés forment le tout nécessaire pour qu'on y reconnaisse la chose. Le spectateur éprouve alors cette joie magique de l'apparition. Pourtant, dès son entrée, le

-No. (...) That's the body. *Indiquant du regard une photographie.*

- Non. (...) Voilà le corps.

- Looks like one of Bill's paintings.

- On dirait un tableau de Bill.

Les peintures de Bill étant des tableaux abstraits (mélange de cubisme et d'action painting).

Ce film traite de questions analogues à l'anamorphose sur les questions de points de vue, d'interprétation et d'image.

91 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 689



Illustration 28 : Felice VARINI, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini

spectateur aurait pu réaliser que la couleur des éléments était la même, que leur matière et leur forme étaient, elles aussi, comparables.

Cette apparition aurait dû être prévisible, au vu des nombreuses ressemblances des parties. Or celles-ci ne sont parties que si l'élément devient reconnaissable comme un objet unique. Un premier paradoxe apparaît alors pour le spectateur, entre voir et savoir. Comment la conscience peut conditionner mon regard, alors que l'intuition primaire est de penser la perception comme le stimulus sensible donnant accès au savoir ? Ne voit-on que parce qu'on sait ?

Passées la surprise et la fascination pour l'image découverte, le nouveau champ de questionnement ouvert par l'anamorphose va mettre à nouveau le spectateur en mouvement, non plus pour comprendre ce qu'il a devant les yeux, mais pour analyser ce phénomène.

Elle [la figure] a des « contours » qui n'appartiennent pas au fond et s'en « détachent », elle est « stable » et de couleur « compacte », le fond est illimité et de couleur incertaine, il « se continue » sous la figure. Les différentes parties de l'ensemble – par exemple les parties de la figure les plus voisines du fond – possèdent donc, outre une couleur et des qualités, un sens particulier.⁹²

Or, dans le cadre d'une anamorphose de Felice Varini ou Georges Rousse les contours sont fragmentés et le détachement du fond est totalement instable. La majorité du temps, la figure est non pas en avant du fond⁹³, mais y est juxtaposée. Le fond ne se différencie pas de la forme. La forme est explosée dans l'espace. Pourtant, à un certain point de vue, elle s'affiche et elle le fait, en effet, en se détachant du fond. Le spectateur parcourt l'œuvre pour comprendre, non pas ce qui différencie le fond de la forme, puisque la couleur y est différente, les contours et la matière aussi, mais pour saisir le juste moment où se joue la frontière entre la forme et l'informe. À quel moment le cerveau arrive-il à saisir les informations visuelles et les rassemble pour faire apparaître une forme qui n'existe pas ?

Mais n'existe-t-elle vraiment pas ?

Le paradoxe de l'anamorphose revient-il à faire disparaître la forme qui pourtant y existe ou, au contraire, à faire apparaître celle qui n'existe pas ? Dans ce double jeu d'apparition et de disparition simultanée, l'art propage le flou entre le matériel et l'immatériel. Si le questionnement qui s'en dégage dépasse alors les interrogations de formes et d'existence visuelle des objets ainsi que celle de la visibilité de leur apparition ou de leur disparition, par principe, l'anamorphose travaille sur le regard. En effet, dans cette pratique artistique, les formes n'apparaissent pas en soi, elles ne le font pas à travers les autres sens que celui de la vue, l'image ne se forme que dans mon œil. L'apparition de la forme ne se fait qu'au visible de mon regard, pourtant elle dépasse la simple introspection pour donner existence à l'objet vu à l'instant de sa mise en lumière à mes yeux. L'auteur de la *Phénoménologie de la*

92 *Id.* p. 686

93 Revenir à l'étymologie d'anamorphose p. 21

perception nous invite alors à penser la place de ce regard à la fois dans notre existence et celle des objets. Il écrit :

[L]e regard est ce génie perceptif au-dessus du sujet pensant qui sait donner aux choses la réponse juste qu'elles attendent pour exister devant nous⁹⁴.

Ainsi d'après Merleau-Ponty, c'est par le regard que nous donnons existence aux choses. Bien qu'active pendant toute la traversée de l'œuvre, la pensée qui nous accompagne ne suffit pas à faire sens, la vue non plus. Le regard n'est ainsi pas une prise, comme le voir ou le savoir, mais une réponse. Ce n'est pas une vision passive de l'objet, qui consisterait à l'accepter comme présent, le regard est actif, il reçoit des informations et renvoie à l'objet ce qu'il lui manquait pour devenir sujet.

En ce sens l'anamorphose n'existe que dans son rapport au spectateur, en tant qu'œuvre et sujet. Pourtant, alors que sur une image classique, chaque regard la fait devenir sujet, quand ou comment l'anamorphose le devient-elle ?

Faire attention, ce n'est pas seulement éclairer davantage des données préexistantes, c'est réaliser en elles une articulation nouvelle en les prenant pour figures.⁹⁵

Cette attention, qui permet au regard de pénétrer son sujet dans un axe nouveau est une prédisposition indispensable à l'anamorphose. Pourtant elle est une attention différente des autres expériences artistiques. Trouver une articulation nouvelle peut se faire tout d'abord, et le plus souvent, en joignant non pas des données perceptives différentes mais informationnelles. Il s'agira alors de se concentrer sur les détails, porter son regard sur les jeux de couleurs, la composition d'abord imperceptible, la facture, et ainsi pouvoir y découvrir un nouvel éclairage personnel et singulier.

Il s'agira, en parcourant l'anamorphose, de faire attention comme lorsqu'à tâtons, dans le noir, nous parcourons un espace anticipant l'impression de surprise qui peut jaillir à chaque instant sans pourtant que nous puissions en prévoir l'origine. C'est une attention perceptive que nécessite l'anamorphose, un éveil et une écoute totale de nos sens, doublée d'une tension, celle de celui qui attend la surprise. Attendre une surprise, savoir qu'on va se faire surprendre, sans rien n'enlever à son choc. L'anamorphose apparaît pour celui qui la voit comme un « Eurêka » qui ne va pas, comme dans le cas d'Archimède se reporter à la vision soudaine d'une compréhension, mais par la révélation permise par la nouvelle articulation visuelle d'éléments dissociés. Révélation instaurant paradoxalement, dans un même mouvement, à la fois réponses et doute, tant sur l'objet que plus profondément sur notre perception du monde. Comme le dit Maldiney :

94 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 958

95 *Id.* p. 704

Il s'agit d'un monde qui est en deçà de notre monde d'habitudes habitué lui-même, d'un monde pré-humain.⁹⁶

Le monde qui se révèle alors est celui de l'apparition, telle une vision qui s'offre comme première en anéantissant nos habitudes de cognitions. Ce monde d'*habitudes habitué* prend alors une étrangeté, non que le phénomène nous amène à voir sans penser, non que le phénomène établisse un nouveau système de penser du voir. Il se laisse regarder. Pris dans des habitudes qui précèdent nos souvenirs, l'acte de voir et celui de penser sont associés dans un automatisme qu'on pourrait qualifier de préconscient voire d'inconscient. Par cette coupure artistique que propose l'anamorphose, une décomposition du phénomène semble palpable. D'abord le spectateur voit de manière abstraite, ou pourrions-nous dire plus justement, se regarde regarder sans comprendre, sans pouvoir analyser ces données insensées. Se déplaçant, il va chercher de nouvelles manières de traiter l'information, de nouveaux recoupements possibles de la matière à interpréter. Or, ce travail n'est habituellement pas physique, concret, spatial mais cérébral. Bertrand Russell distingue deux éléments de la perception dans *Problèmes de philosophie*⁹⁷, le témoignage sensoriel, pour nommer les informations obtenues par les sens : les *sense-data*, et la *sensation* : la prise de conscience de ces témoignages sensoriels. Or, dans notre vision quotidienne, est-ce possible de séparer ces deux moments : celui de l'obtention du témoignage et celui de sa conscientisation ? Peuvent-ils s'autonomiser et exister l'un sans l'autre ? Prenons l'exemple d'un homme qui cherche quelqu'un qu'il connaît, ne peut-on penser qu'il conscientise les témoignages sensoriels qu'il s'apprête à recevoir, avant même de les avoir perçus ? Mais qu'en perçoit-il réellement ?

Nous ne percevons presque aucun objet comme nous ne voyons pas les yeux d'un visage familier, mais son regard et son expression. Il y a là un sens latent, diffus à travers le paysage ou la ville, que nous retrouvons dans une évidence spécifique sans avoir besoin de le définir.⁹⁸

Si nous ne les voyons pas, comment reconnaissons-nous les êtres chers ? Comment reconnaissons nous les formes, les objets, les couleurs ? Un témoignage sensoriel minimum semble être à l'origine de nos perceptions immédiatement oubliées au profit de l'information. La vision qui semble pourtant être un sens omniprésent de nos vies devient, lorsqu'on l'analyse, fragmentaire et partielle : lacunaire. En effet, on ne voit que la zone qui nous intéresse, le reste est certes présent, mais absent.

Quand je perçois au sens propre du mot, c'est-à-dire quand je m'aperçois, quand je suis tourné vers l'objet, par exemple le papier, je le saisis comme étant ceci ici et maintenant. Saisir c'est extraire [ception est ex-ception] (*Das Erfassen ist ein Herausfassen*) ; tout ce qui est perçu se détache sur un arrière-plan d'expérience. Tout autour du papier sont des livres, des crayons, un encrier, etc. ; eux aussi sont « perçus » d'une certaine façon, offerts là à la perception, situés dans le « champ

96 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 49

97 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, F. Rivenc (trad.), Paris, Payot, 1989, p. 34

98 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 977



Illustration 29 : Markus RAETZ, Binocular View, 2001, Photogravure en couleurs, BnF, département des Estampes et de la photographie, Reproduction : © ADAGP, 2011

d'intuition» ; mais tout le temps que je suis tourné vers le papier je ne suis nullement tourné dans leur direction pour les saisir, pas même à titre secondaire. Ils appartiennent sans être extraits, posés pour eux-mêmes.⁹⁹

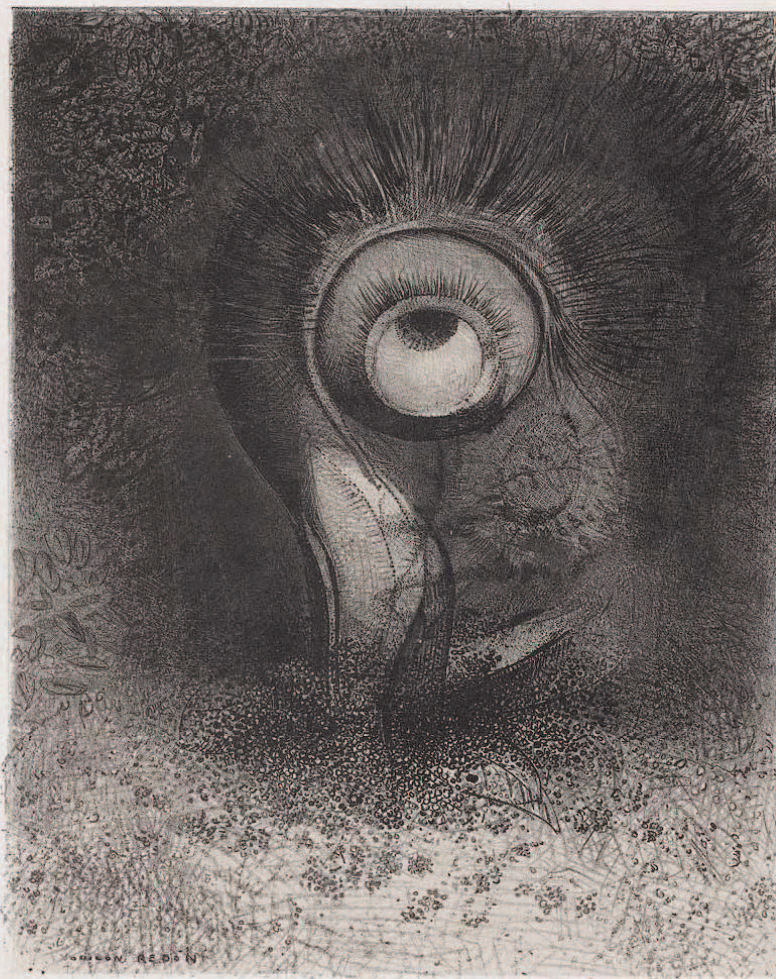
L'information transmise par les cônes et les bâtonnets est pourtant une vision complète de la situation, mais, retravaillée par le cortex cérébral, elle semble capable de rendre invisible les témoignages sensoriels précédemment analysés (à l'image de ces livres, de cet encrier, etc.) à condition que notre concentration ne se porte pas dessus, ou qu'un changement visuel assez intense provoque pour le cerveau, une attention particulière. Le contre-argument de la vision périphérique comme une ouverture beaucoup plus large que celle étroite précédemment décrite est paradoxalement à percevoir comme un argument supplémentaire. En effet, si une telle capacité à agrandir notre champ perceptif existe, il reste inhérent à une précaution préalable sur certains objets. Plutôt qu'être un contre-exemple, il n'est qu'un argument supplémentaire de l'étroitesse de notre regard, car sinon, la vision périphérique ne serait pas ponctuelle et ne nécessiterait aucunement une attention supplémentaire temporaire. Notre vision est étriquée, tronquée.

Nous construisons par l'optique et la géométrie le fragment du monde dont l'image à chaque moment peut se former sur notre rétine. Tout ce qui est hors de ce périmètre, ne se reflétant sur aucune surface sensible, n'agit pas plus sur notre vision que la lumière sur nos yeux fermés. Nous devrions donc percevoir un segment du monde cerné de limites précises, entouré d'une zone noire, rempli sans lacune de qualités, sous-tendu par des rapports de grandeur déterminés comme ceux qui existent sur la rétine. Or l'expérience n'offre rien de pareil et nous ne comprendrons jamais, à partir du monde, ce que c'est qu'un champ visuel.¹⁰⁰

Notre système perceptif est tel que nous n'en voyons même pas les limites créées par nos orbites comme l'affirme Merleau-Ponty. Ce cerne invisible qui sépare le champ du hors-champ est la condition de mobilité de notre regard, mais elle est aussi symbolique de son rétrécissement imperceptible au quotidien lorsque nous ne voyons que ce que nous regardons avec attention. Notre rapport au visuel est ainsi encore plus étroit que celui que propose Merleau-Ponty. Nous construisons certes un monde géométral, composé des différentes facettes de la vision lors de la découverte de nouveaux objets ou espaces. Pourtant, une fois ce travail fait, une fois les témoignages sensoriels enregistrés et la sensation conscientisée, notre regard sur l'objet n'est plus corrélé à la vue, mais à notre connaissance préétablie. Ainsi, pour revenir à ce que disait le phénoménologue sur le visage de nos proches, dont nous ne voyons pas les yeux mais seulement le regard et l'expression, je poursuivrai en disant que nous n'en voyons que l'image précédemment établie lors des rencontres précédentes. Le cerveau peut la réactualiser, la modifier, en fonction tant des nouveaux constats sensoriels ajustant l'image aux nouvelles perceptions, qu'aux nouvelles impressions psychologiques que nous appréhendons. Cette représentation mentale est alors à mi-chemin entre la réalité et le phantasme que nous projetons sur l'individu. Pourtant, c'est ce visage que nous lui collons sur

99 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, P. Ricœur (trad.), Paris, Gallimard, 1985, p. 112

100 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 677-678



Odilon Redon del et lith

Imp. Lemerier & Co Paris

103

Illustration 30 : Odilon REDON, *Il y eu peut-être une VISION PREMIÈRE essayée dans la fleur*, 1883, Lithographie, 22,3 x 17,2 cm, Planche II de l'album *Les Origines*, Paris, Bibliothèque nationale de France

la figure, sans ne plus prendre d'autres peines que de regarder évoluer ses expressions, seuls signes dont la modification offre une information digne d'être analysée. L'étrangeté du phénomène va jusqu'à abolir des champs informationnels complets, pour ne se focaliser que sur un ou deux. Ainsi lorsque je parle à quelqu'un, le lieu, les objets, les personnes qui nous entourent, s'estompent, se dissolvent jusqu'à devenir imperceptibles. Les autres sens en font d'ailleurs de même, de manière tout aussi impalpable.

Pour les espaces que nous traversons, le même schéma s'applique, nos habitudes nous permettent d'établir des stéréotypes de lieu, des surfaces et des trajectoires qu'il s'agira d'actualiser en fonction de nos nouvelles perceptions. Notre connaissance d'espaces différents nous permet de comprendre après un examen rapide du regard : la fonction du lieu, d'y repérer l'entrée et la sortie et de localiser la place qu'occupe ce que nous avons à y faire. Or la conjoncture réelle d'un lieu n'est pas saisissable en un seul coup d'œil, comme un visage, car pour avoir une réelle appréhension de l'espace qui nous entoure, il faudra nous y déplacer, l'observer sous différents angles, y palper des distances, les hauteurs, les profondeurs et ainsi en créer la matrice tridimensionnelle, le géométral des perspectives :

[La maison voisine] est, comme disait Leibniz, le géométral de ces perspectives et de toutes les perspectives possibles, c'est-à-dire le terme sans perspective d'où l'on peut les dériver toute, elle est la maison vue de nulle part. Mais que veulent dire ces mots ? Voir, ce n'est pas toujours voir de quelque part ? Dire que la maison elle-même est vue de nulle part, n'est-ce pas dire qu'elle est invisible ?¹⁰¹

Voir de nulle part serait l'observation de cette matrice tridimensionnelle créée après avoir pu appréhender l'objet, l'espace sous toutes ses perspectives. La maison est vue sans point de vue, presque abstraitement. Elle devient sa représentation universelle : la réalité de l'espace inconditionné au point de vue. Voir de nulle part n'est-ce pas rendre invisible cette maison demande Merleau-Ponty. On pense alors aux photographies de Georges Rousse, qui captent ses installations d'un point de vue unique et en focal fixe, les rendant ainsi invisibles ou quasiment invisibles pour le regard humain, réservées à celui mécanique qui peut abstraire l'espace. Ce n'est alors plus un espace physique que l'on peut fouler mais l'image d'un non-lieu. Les mots de Mallarmé entrent en résonance :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets¹⁰².

Cet espace invisible, celui où personne n'entrera jamais, est celui non pas que l'on voit, mais que l'on se représente. Or, il est impossible d'en partager l'image, comme celle du mot fleur, qui s'élève sans contour, qui ne sera jamais une mais toute¹⁰³. La représenter c'est la rendre unique là où elle se présente comme universelle, touchant ainsi l'idée que bannit l'incarnation.

101 *Id.* p. 745

102 S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, dans : *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 360.

L'image créée par Georges Rousse, captée par l'appareil photographique existe dans une irréalité. La forme flotte magiquement dans l'espace conservant son irréalité conceptuelle. Les formes simples qu'il décline semblent toucher l'immatérialité de l'idée, elles se volatilisent paradoxalement, au moment précis où elles s'affichent sur la pellicule de l'appareil photographique. Elles s'incarnent dans une réalité à laquelle elles n'appartiennent pas et peuvent le faire uniquement par l'image. Elles ne vivent que grâce à l'impression de celui qui les regarde et qui projette sur l'architecture une forme éternelle, que la photographie capterait dans une vision sans point de vue. L'idée de la forme s'élève alors, légère et désincarnée de tout espace puisqu'elle s'en détache pour ne plus qu'être. Autonome et libre. Merleau-Ponty poursuit son propos en soutenant que :

La maison elle-même n'est pas vue de nulle part, mais la maison vue de toutes parts. L'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur, et n'y laissent rien de caché.¹⁰⁴

Cette vue de toutes parts¹⁰⁵ est celle pénétrée par la multiplicité des regards. Elle est celle de l'idée spatiale qui se déploie non plus dans le référentiel tridimensionnel mais dans la conceptualisation mentale. Elle est à la fois la représentation parfaite de la réalité et l'image d'un inexistant. Le monde que nous voyons n'est pas le même que celui que nous nous représentons. Il serait même possible d'aller plus loin en supposant que le monde que nous voyons n'est pas le monde que nous voyons. Cette idée paradoxale naît de la confusion du mot *voir*. Dans le langage courant, la vue est imaginée avec les yeux, le monde est ce qui se présente devant mes pupilles sans filtre, comme le propose la pensée du réalisme direct. Cette impression couramment admise est la plus naturelle puisqu'elle semble correspondre à notre expérience quotidienne. Dans notre vie, nous n'avons pas besoin d'analyser ce qu'il se passe quand nous voyons, regarder est naturel depuis une période qui dépasse celle de nos souvenirs. Il est impossible de se remémorer le temps d'avant¹⁰⁶, celui d'avant une vue structurée par la pensée, celui d'avant la reconnaissance, celui d'avant le langage. Et même s'il était possible de s'en souvenir, ces impressions seraient immédiatement traduites avec les outils qui sont maintenant les nôtres, les concepts, les idées, les images, les mots. Ils seraient dénaturés de la même manière que le réveil détruit le rêve, de même que la représentation ou la définition détruit le concept, l'idée.

103 Voir dans le champ de la philosophie : L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, 2005^e éd., Royaume-Uni, Gallimard, 1953, p. 69, chap. 75, Langage indéfinissable autour du mot Jeu.

104 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 745

105 Voir chapitre sur le regard de Dieu p. 231.

106 Voir les Anges de l'oubli dans le film de J. VAN DORMAEL : *Mr. Nobody*, 2009, dont il sera question par la suite.

J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, Paris, STOCK, 2010 :

« Je peux me souvenir d'il y a très longtemps, bien avant ma naissance. J'attendais avec ceux qui n'étaient pas encore nés. Quand on n'est pas encore né, on sait tout. Tout ce qui va arriver. Quand c'est votre tour, les anges de l'oubli mettent un doigt sur votre bouche. » « Chuuut » « Ça laisse une marque au-dessus de la lèvre. Ça veut dire que vous avez tout oublié. Moi les anges ont passés mon tour. » Référence à un autre film : Z. BREITMAN *Se souvenir des belles choses*, 2001.

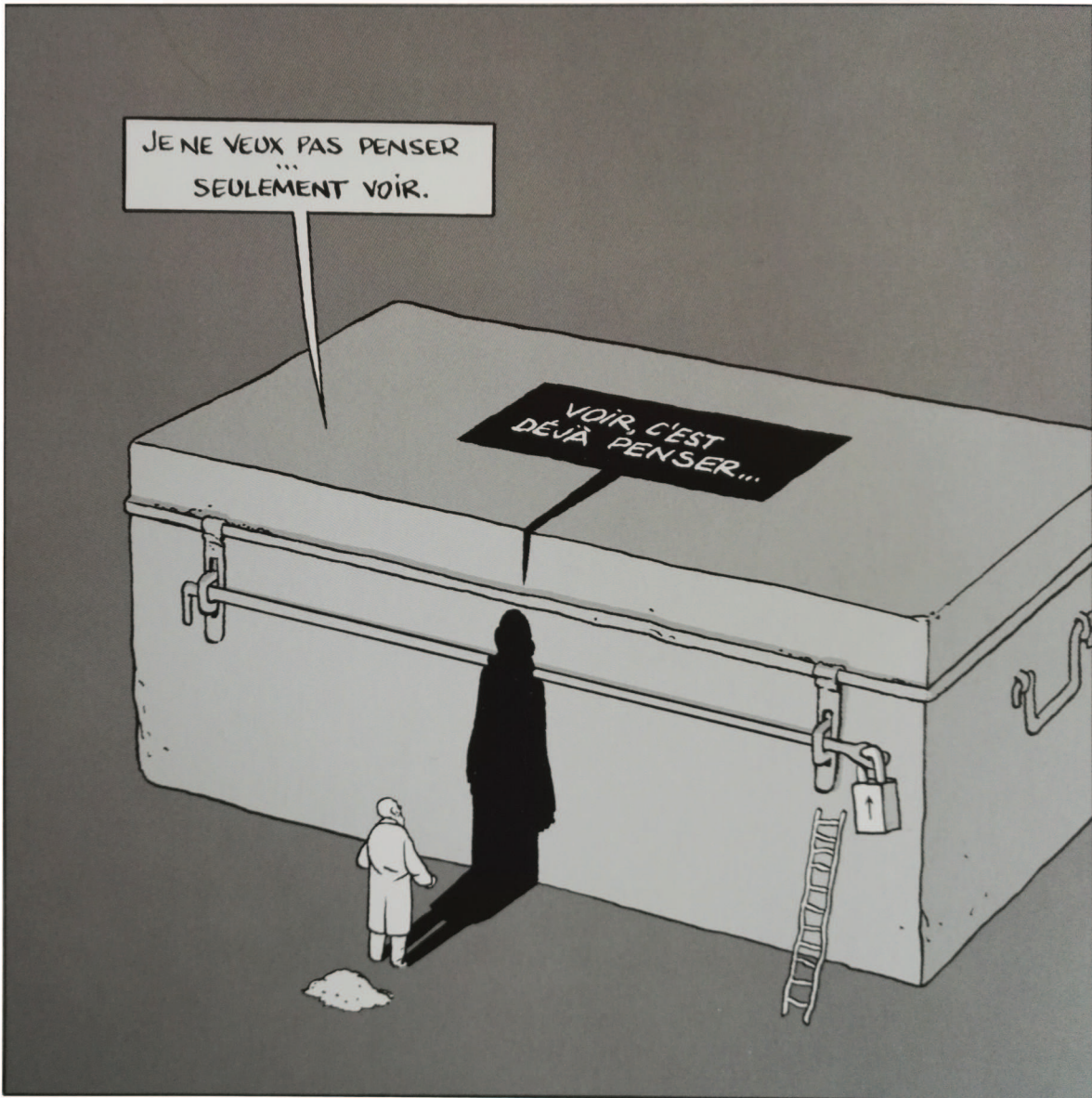


Illustration 31 : Marc-Antoine MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, Bande-Dessinée, 2016, Paris, Delcourt, p. 61

Mais ne serait-il pas possible de supposer que cet état de vision pure n'ait jamais existé ? Qu'il ne soit qu'un fantasme de l'esprit. Y a-t-il forcément eu un temps de la perception inarticulée¹⁰⁷ ?

Peut-on imaginer un temps impensé avant que le voir ne se structure en forme, image, compréhension ? Ce temps serait celui qui précède la connaissance et la reconnaissance. S'il existe, il semble primitif. Il s'agit de penser alors le nourrisson dans un environnement de stimulations visuelles et plus généralement sensibles, incapable d'en abstraire d'images, à la manière d'une caméra de vidéo-surveillance filmant puis effaçant les données sans jamais les analyser ou les conserver (car peut-on garder quoi que ce soit d'un flux impressionnel constant sans être en mesure d'en tirer la moindre information ?). Prolongeons encore davantage cette idée, comment, dans l'hypothèse d'une vision primaire pure, se déclenche le processus de la reconnaissance ? À quel moment, où plutôt quelle conjoncture visuelle va permettre tout à coup, au cerveau associer deux signaux pour les interpréter – les interpréter de plus, ensemble – quand, jusqu'alors, les informations données par les cônes et les bâtonnets étaient abstraites et totalement dissociées ? Dans un tel environnement, pourquoi ouvrir les yeux pour voir ? Pour voir rien. C'est alors tout un impensé à repenser.

Marc-Antoine Mathieu est un auteur de bande-dessinée français qui explore les lisières de la narration en images et les possibilités qu'offrent le support et les codes de la bande-dessinée ainsi que les relations entre l'art et les sciences – notamment la physique – pour raconter autrement. Il manie ainsi des outils étudiés dans cet écrit tel que l'absurde, les paradoxes, la méta-crédation et met même en scène une anamorphose dans *Le dessin*.

En 2016 sort la bande-dessinée *Otto, l'homme réécrit* mettant en scène Otto, un artiste réalisant des performances avec des miroirs, découvrant que pour une expérience scientifique, les premières années de sa vie ont été filmées, analysées, décortiquées, avant d'être archivées dans des malles. C'est dans ces moments dont il n'a aucun souvenir, ou plutôt dans leurs traces – qui par métonymie deviennent sa mémoire elle-même –, que l'artiste va plonger afin de tenter d'analyser l'impact de ces premières images depuis oubliées, sur son devenir.

La vue n'est pas primitive au regard ou à la pensée¹⁰⁸. Dans la bande-dessinée de Marc-Antoine Mathieu : *Otto, l'homme réécrit*, l'auteur, par la voix de son personnage ouvre un dialogue avec son ombre :

-Je ne veux pas penser

...

Seulement voir.

-Voir c'est déjà penser...¹⁰⁹

107 Voir le chapitre Figuré-Défiguré, sur Le « galet de Makapansgat », p. 303

108 Voir dans le champ des neurosciences et des sciences cognitives : D. H. HUBEL, *L'oeil, le cerveau et la vision: les étapes cérébrales du traitement visuel*, Paris, Pour la Science : Diffusion Belin, 1994, une telle approche physiologique ne sera pas traitée dans cet écrit mais offre un regard pluridisciplinaire intéressant.

109 M.-A. MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, Paris, Delcourt, 2016, p. 61

Contrairement à ce qu'il a été précédemment avancé, il ne s'agit pas de voir, puis analyser, puis penser. Le voir et le penser, sont, comme le dit Marc-Antoine Mathieu, absolument contemporains dans le regard. Du moins, voir est indissociable du travail cérébral de l'analyse des données. On ne voit ni sans les yeux, ni sans le cerveau.

Et si, pour aller plus loin, il était possible d'inverser radicalement la proposition née de l'intuition première que nous offre notre expérience quotidienne : la réception de témoignages visuels est première, vient ensuite son analyse. Si, dans le regard, la pensée précédait la vue.

Ou, pour le dire autrement, plutôt que de recueillir à l'aveugle des données avant de les analyser, imaginons que le cerveau suppose en amont une direction, une orientation, un où et quoi chercher¹¹⁰. En effet, il semble qu'il doit être tout aussi compliqué pour le cerveau humain de rechercher dans le flux de données apportées par les photorécepteurs que pour un ordinateur d'analyser des centaines de pixels pour y isoler des formes, des couleurs, des objets.

L'unité de l'objet est fondée sur le pressentiment d'un ordre imminent qui va donner réponse d'un coup à des questions seulement latentes dans le paysage, elle résout un problème qui n'était posé que sous la forme d'une vague inquiétude, elle organise des éléments qui n'appartenaient pas jusque-là au même univers, et qui pour cette raison, comme Kant l'a dit avec profondeur, ne pouvaient pas être associés.¹¹¹

Quel impact aurait cette nouvelle conception d'une pensée préalable – cette intuition, ce pressentiment dont parle Merleau-Ponty comme fondatrice de l'expérience de l'unité de l'objet – pour analyser le sujet artistique de cet écrit ? Il s'agirait de repenser l'expérience. Plutôt que de chercher à l'aveugle ce qui peut lui apparaître magiquement devant les yeux, le spectateur va anticiper par la pensée sa découverte. Ses yeux s'arrêteront sur tous les objets assimilables mais dissociés, ces objets qui se ressemblent mais n'appartiennent pas au même univers. Soit il les percevra et les analysera de manière erronée, prenant le mât du bateau pour un arbre, ou le trompe-l'œil pour la réalité, soit il continuera à chercher mais avec une pensée préétablie et directrice. Une véritable recherche comme l'envisage Merleau-Ponty :

L'empirisme ne voit pas que nous avons besoin de savoir ce que nous cherchons, sans quoi nous ne le chercherions pas, et l'intellectualisme ne voit pas que nous avons besoin d'ignorer ce que nous cherchons, sans quoi nous ne le chercherions pas.¹¹²

C'est dans l'état d'esprit paradoxal du chercheur, qui sait et ne sait pas ce qu'il tente de découvrir, que le chemin va s'ouvrir pour le spectateur de l'anamorphose. Son errance à l'œuvre n'est ni vraiment déterminée, ni totalement aléatoire. Il parcourt l'œuvre en sachant qu'il ne sait pas. Maldiney pose cette pratique comme fondamentale pour l'être humain :

110 Voir questionnement sur le Paradoxe de la recherche, p. 423

111 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 691

112 Ibid., p. 702



Illustration 32 : Felice VARINI, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2013, Installation, Peinture acrylique orange sur feuille d'aluminium autocollante, Grand Palais, Paris, France, Exposition Dynamo, Photographie : © Felice Varini

L'expérience de l'être à demi-perdu est au fondement de toutes nos perceptions, en tant qu'elles sont des explorations, c'est-à-dire des conduites interrogatives, ayant leur départ dans une situation.¹¹³

À demi-perdu, l'expression interpelle. Comment l'être peut-il être à demi-perdu ? Il est à la fois désorienté et déterminé. Il ne sait pas où aller, mais il sait qu'il le doit. Cette posture de l'exploration, celle aussi de la recherche au sens scientifique du terme, forme notre perception en prédisposant l'homme à une analyse de son expérience sans en connaître préalablement les résultats. Cette situation d'exploration est d'autant plus vraie pour celui qui entre dans l'anamorphose qu'il sait qu'il est face à une œuvre d'art dont il ne saisit pas le sens mais dont il sait qu'elle doit en renfermer un. Contrairement aux phénomènes naturels qui ne semblent pas déterminés, l'anamorphose a été créée par un artiste qui lui a donné un sens, ou du moins une raison d'être. Par le sentiment d'incompréhension, le spectateur est simultanément dans une recherche visuelle déterminée par sa pensée et sorti de ses habitudes perspectives quotidiennes. Il observe le lieu, l'espace, la forme, la couleur comme des inattendus, lui offrant ainsi l'inédit et la curiosité nécessaire à la métacognition. Ayant arpenté l'espace, il découvre au détour d'un chemin, à un point de vue exclusif, l'image non déformée de l'œuvre. La réflexion se prolonge après la contemplation, car l'anamorphose ne cherche pas la sidération. L'état de *sidération* davantage cherché par le trompe-l'œil tente de nous méduser alors que la surprise, au contraire, invite à reprendre le mouvement et voir de plus près (de plus loin, de manière plus latérale, etc.) pour analyser le phénomène qui n'était pas anticipé. C'est ce que va faire le spectateur. Alternant du point de vue de celui qui voit à celui qui ne voit pas, passant plus ou moins rapidement de la forme à l'informe, de l'informe à la forme. Dans cette oscillation, le spectateur essaye d'établir les contours de l'expérience de la reconnaissance.

Cette tache rouge que je vois sur le tapis, elle n'est rouge que compte tenu d'une ombre qui la traverse, sa qualité n'apparaît qu'en rapport avec les jeux de la lumière, et donc comme élément d'une configuration spatiale.¹¹⁴

À la manière de Merleau-Ponty, il dépasse l'habitude du sens de la vue pour le questionner intimement. La tache dont il parle et l'anamorphose ont de commun que leur configuration spatiale nous donne accès à la fois à leurs formes, à leurs couleurs (en tant qu'unité) et donc à leur reconnaissance. Dans le cas d'une tache, les contours sont toujours inédits et particuliers, comment reconnaît-on alors sa forme ? La tache n'est tache que parce qu'elle est étendue sur un fond, un fond dont des contours séparent ce qu'elle est et n'est pas. Mais si le tapis sur lequel se trouve la forme ne fait pas partie de la tache, la tache, elle, fait partie du tapis. Étrange exemple que celui pris par Merleau-Ponty, n'isolant pas un objet coloré au contour et à l'existence déterminés et définis, mais un objet limite. En ce sens, l'anamorphose de Felice Varini, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, est une tache, ou un ensemble de taches rouges, qui maculent la terrasse, les colonnes et les murs du grand palais.

113 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 82

114 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 676-677

Pourtant, lorsqu'on se place au pied des colonnes, les cercles évidés se détachent, se décollent de l'architecture pour devenir des formes autonomes de la configuration spatiale. L'anamorphose est simultanément esclave de l'espace et sa négation complète. Devant nos yeux, il ne reste, lorsqu'on est au pied des colonnes, que des cercles vidés de leur fond rouge affichant par transparence la vacuité du lieu. La couleur est à la fois ce qui va afficher l'œuvre et ce qui va l'évider.

Le rouge n'est plus alors seulement couleur, il devient une représentation reconnaissable, analysable, symbolique.

Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire que le rouge n'est plus seulement cette couleur chaude, éprouvée, vécue, dans laquelle je me perds, qu'il annonce quelque autre chose sans la renfermer, qu'il exerce une fonction de connaissance et que ses parties composent ensemble une totalité à laquelle chacune se relie sans quitter sa place. Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception mais seulement visé comme une « partie intentionnelle¹¹⁵».

Dans cet extrait de l'introduction de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty développe une critique de la notion de sensation, qui se limite à la partie réelle quand on perçoit la partie intentionnelle. Le rouge, dans l'œuvre de Felice Varini devient forme, ou a-forme, non-forme, forme par son évidement. Elle est certes choisie pour ses qualités sensibles par l'artiste – c'est d'ailleurs une couleur très fréquente dans ses œuvres –, notamment pour sa vivacité et sa luminosité. Mais pour le spectateur, elle est surtout celle qui crée la forme et qui confronte son statut de fond qui efface l'espace à l'architecture qu'elle invite dans ses interstices. Le rouge, dès la pénétration dans l'œuvre de l'artiste, est ce fil directeur, cette présence de l'œuvre identifiable grâce à lui mais qui n'est que l'indice de la totalité à laquelle chaque partie va se relier en restant à sa place. La couleur ne peut alors se limiter à ses conditions sensibles ou aux sensations qu'il fait éprouver aux spectateurs comme le recherchent les artistes travaillant le monochrome. Dans l'anamorphose, la couleur, comme la forme, l'espace, l'image... ne sont présents que pour s'ouvrir sur une multiplicité d'identités, ne jamais s'épuiser ou s'enfermer dans une quelconque réalité ou intentionnalité mais, au contraire, rester volubile pour ne jamais figer les réflexions et les questionnements du spectateur.

Celui qui veut épuiser la chose dans une perception commence toujours par la limiter à quelque profil et lui interdit, c'est-à-dire interdit à sa perception, d'en déborder la clôture. La temporalité de la perception se trouve alors convertie en répétition dans un va-et-vient perpétuel entre quelques figures qui s'achève en fascination. La chose acquiert alors une surréalité dans laquelle sa transcendance est convertie en ambivalence (celle d'une image-objet).¹¹⁶

115 Ibid., p. 686-687

116 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 87.

Maldiney décrit la réduction de l'objet à son image ou de l'image à son objet, lorsqu'il nous est refusé la pluralité des perceptions pour n'en voir qu'une. Cette fascination, qu'exerce sur nous l'image, nous permet d'en maîtriser totalement l'expérience et de ne pas se laisser déborder par elle puisqu'elle est restreinte à cet attrait. C'est le principe fondateur du trompe-l'œil qui oblige le spectateur à le regarder d'une certaine manière pour exercer sa fascination. Au contraire de cette marche forcée, l'anamorphose invite le spectateur à ne pas réduire l'œuvre à son image, la perception à sa sensation. Il l'oblige à ne pas rester figé, que ce soit physiquement ou symboliquement. L'image en tant qu'apparition n'est pas à prendre pour acquise, elle n'est qu'une image, ni plus (ni la réalité en soi, ni son unique visage), ni moins (la perception que nous offre un sens dont on s'est déjà trop habitué). Elle est une image parmi toutes les autres qu'il va falloir, elle aussi, détruire pour reconstruire une vision du monde jamais plus juste, jamais plus proche de la réalité, mais dont l'écart au réel est conscientisé. La force de l'anamorphose est, sous une approche ludique, de nous proposer de retrouver la vue. Arrêter de pré-penser l'image, les lieux, nos entourages, arrêter de prendre la vue pour un acquis, mais réaliser que l'image que nous avons du monde n'est pas naturelle, qu'elle est soigneusement construite. Nous sommes alors proche de ce que propose Husserl comme pratique de la phénoménologie, c'est-à-dire changer radicalement notre regard sur ce qui nous semble naturel. Il propose :

En fait si la difficulté est aussi considérable de s'approprier l'essence de la phénoménologie, de comprendre la façon originale dont elle pose les problèmes ainsi que ses rapports avec les autres sciences (en particulier la psychologie), c'est avant tout parce qu'elle exige l'abandon des attitudes naturelles liées à notre pensée, bref *un changement radical d'attitude*. Il faudra par surcroît, des études spéciales pénibles pour se mouvoir facilement dans ce nouvel univers de pensée sans jamais retomber dans les anciennes attitudes et pour apprendre à voir, à distinguer, à décrire ce qui se trouve sous nos yeux.¹¹⁷

Cette grande difficulté nécessite de se couper de chacune de ses certitudes, y compris du *cogito* cartésien¹¹⁸, tout ce qui nous caractérise et nous entoure doit être mis entre parenthèses, pour redécouvrir ce qui se trouve devant nous. Or, c'est la posture, à minima, que peut offrir l'anamorphose lorsque celle-ci place le spectateur face aux doutes de sa vision. Ne reconnaissant pas ce qui devrait lui être l'évidence d'une forme simple, il regarde ce qu'habituellement il ne voit pas. Il regarde. Sans idées préconçues, avec seulement le pressentiment que ce qui est à voir est, à la fois, absolument inaccessible et incroyablement accessible. Il marche, redécouvrant ce qui l'entoure comme quelque chose de nouveau. Il marche, laissant son regard s'accrocher sur les espaces qu'il connaît sans connaître, qu'il connaît sans plus les voir. Il est là. Vraiment là. Dans un ici et maintenant imposé par l'œuvre qu'il traverse. Elle ne le laisse pas s'abstraire, se dissoudre devant une contemplation passive de l'œuvre comme il en a l'habitude. Il doit être là pleinement. Conscient de l'unicité de sa position au monde, mais aussi de celle de son regard. Il ne s'agit plus de vaguement actualiser

117 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 5-6

118 Voir chapitre sur le Doute, p. 116

l'image préconçue que notre esprit a des lieux et des objets. Il s'agit de voir la succession de points de vue, non pas comme un film qui se déroule sous nos yeux, mais comme une série d'images qui s'articulent, des images d'un même objet.

Retrouver la naïveté de ne pas anticiper, parce qu'on ne le sait que trop, ce qui se cache au dos de l'objet. Cette capacité floue tirée de nos connaissances de l'espace et de son volume ainsi que notre faculté à l'abstraction tridimensionnelle qui nous permet d'imaginer les différentes faces d'un objet avant même d'en avoir fait le tour. Faire ce travail que les dessinateurs ou peintres apprennent en premier lieu, celui de regarder. Regarder avec les yeux pourrait-on dire, et non pas avec la tête. Regarder les formes, les couleurs, les lumières à la fois dans leur multiplicité et dans leur unité¹¹⁹. Regarder comme si c'était la première fois, tentant de mettre entre parenthèses nos certitudes, nos idées, nos habitudes. Regarder et réfléchir sur ce qui nous est trop familier pour être pensé.

Il faut mettre la conscience en présence de sa vie irréfléchie dans les choses et l'éveiller à sa propre histoire qu'elle oubliait, c'est là que le vrai rôle de la réflexion philosophique et c'est ainsi qu'on arrive à une vraie théorie de l'attention.¹²⁰

Si ce n'est pas, au sens propre une vraie phénoménologie de la perception que permet d'expérimenter l'anamorphose, c'est au moins l'ouverture d'une vraie réflexion sur ce qui m'entoure, ce que j'en perçois et ce que je crois en percevoir. Il s'agira de penser l'articulation entre le réel, ce qui s'offre à ma vue comme réel, ce que j'en perçois et l'image que je fabrique à partir d'elle. Ne pas penser la chose uniquement comme l'image que j'en ai, ni penser l'image comme la trace réelle de l'objet, et arriver, enfin, à dissocier ma perception et l'image que j'en fais. Pourtant ce qui s'offre à mon regard, le réel et l'image que j'en ai ne peuvent s'autonomiser pour être absolument indépendante l'une de l'autre.

Un signe et une image « n'annoncent » pas dans leur ipséité (Selbst) l'ipséité de ce qui est désigné ou dépeint par l'image. Au contraire, la chose physique n'est pas étrangère à ce qui apparaît corporellement au sens ; elle s'annonce dans cette apparence, et même a priori (pour des raisons eidétiques irrécusables) *ne* s'annoncent de façon originaire *qu'en* elle.¹²¹

Le réel ne peut se donner que par l'intermédiaire de nos sens, il n'existe, pour nous, à proprement parler que grâce à la perception que nous en avons. Pourtant, en fermant les yeux, le monde ne disparaît pas, il attend que notre regard l'affiche à nouveau. Il tient aussi grâce à l'impression rétinienne et à l'image qu'il laisse dans notre esprit alors que nous sommes dans le noir. Son image nous hante jusqu'à ce qu'à ce que nous la retrouvions. Le monde alors

119 Quelle ne fut pas ma surprise lorsque pour la première fois je demandais à mes élèves de réaliser un dessin d'observation d'un objet du quotidien. Pour dessiner un verre, ils sortirent leurs compas et dessinèrent deux cercles l'un au-dessus de l'autre. Il fallut alors réaliser que l'idée de l'objet et son image ne faisait qu'un pour la majorité d'entre-eux, et affronter la difficulté de ce qui me paraissait naturel en dessinant. C'est face à ce type de choc que nous place l'artiste d'anamorphose.

120 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 706

121 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 173

réapparaît, identique à celui auquel nous nous étions fermés. Détourné de mon regard, l'objet reste présent non plus dans mon champ visuel mais dans ma mémoire, identifiable au moment de le revoir. Mais, qu'en est-il de celui qui ne perçoit définitivement plus ce qui l'entoure ? Le monde continue-t-il à l'attendre ou se désagrège-t-il dans les méandres de l'oubli ? Le monde existe-t-il encore pour celui qui n'en a plus la perception ?

S'il est question de sonder l'irréfléchi, l'anamorphose ne remet pas en question le réel, comme le fait Descartes, mais seulement notre lien avec ce dernier. Puisque son apparition est absolument dépendante de nos sens, c'est la distinction entre son apparence et notre image qui est à interroger. Et pour ce, il s'agit de transférer le familier du côté de l'étrange. De rejeter nos habitudes et nos acquis, non pas pour les anéantir et en trouver de nouveaux, mais pour tester, interroger leurs limites. Alors qu'habituellement l'attention est portée par nos sens, et notamment par la vue, il importera de retourner ce présumé pour regarder de plus près ce qui se joue quand le regard porte attention.

Attention et Attente

Le miracle de la conscience est de faire apparaître par l'attention des phénomènes qui rétablissent l'unité de l'objet dans la dimension nouvelle au moment où ils la brisent. Ainsi l'attention n'est ni une association d'image, ni le retour à soi d'une pensée déjà maîtresse de ses objets, mais la constitution active d'un objet nouveau qui explicite et thématise, ce qui n'était offert jusque-là qu'à titre d'horizon indéterminé.¹²²

Dans cette définition de l'attention, Merleau-Ponty nous invite à penser le phénomène et sa conscientisation à l'instant même où, dans un seul mouvement, l'unité se brise et se rétablit. Associée à l'anamorphose, cette conscience se déclenche quand l'unité nouvelle de la forme déchire la spatialité pour devenir image. Pourtant déjà, en pénétrant l'œuvre, l'attention se construit à l'horizon de l'attente qu'offre l'indéterminé de l'image morcelée. Elle est là mais se fait attendre. Le spectateur traverse l'espace en attendant que quelque chose se passe, où plutôt que quelque chose apparaisse. Pourtant, tout est là, définitivement là et rien de nouveau ne va s'y ajouter. Il faut donc attendre, sans savoir ni quoi, ni comment, ni quand, que quelque chose change dans notre perception même de ce qui s'affiche devant nos yeux. Notre attention, à l'orée de cette attente nouvelle, va examiner à la fois l'espace et la forme comme un terrain radicalement inédit à explorer. Cette exploration se fait par le regard grâce à la perte qu'offre l'informe. Il est alors question de constituer par l'esprit un nouvel objet à partir de ses différentes parties éclatées à la manière dont on le ferait avec les pièces d'un puzzle à assembler pour laisser apparaître l'image.

Pourtant, cette résolution de l'esprit est impossible. Nous ne pouvons faire apparaître sous nos yeux ce qui n'y existe pas à l'état de signe. Si l'imagination en est capable et qu'elle peut à loisir, associer deux formes pour les faire coïncider spirituellement, la distinction avec la vue est radicale. Ce que je vois n'a beau être que l'image mentale de ce que j'en perçois, elle est indissociable de l'indice que j'ai sous les yeux. Je suis ainsi incapable de modifier consciemment la perception de ce qui m'entoure, alors que l'image mentale que j'en fabrique est composée non seulement des signes que j'ai actuellement sous les yeux mais aussi d'autres impressions surgissant à la fois de mes souvenirs, de mes états d'âme, de mes intentions, de mes connaissances... En d'autres termes, l'image mentale peut (se) falsifier et nous tromper seulement à notre insu. Ce ne peut être qu'en échappant à notre attention que l'image nous leurre, car sinon, nous ne nous laisserions pas prendre. Le cas de la diplopie est éclairant. Notre regard composé de deux yeux devrait voir double, pourtant, grâce au recoupement des informations, les deux images s'effacent comme des fantômes, simulacres d'une image unique, celle qu'on tient comme notre perception du réel. Pourtant, il est possible, par des jeux de regards, de faire apparaître une deuxième fois l'objet, de le doubler pour que son image apparaisse deux fois sur notre rétine. Alors, conscient de ce jeu et de ne duper personne, la conscience laisse apparaître les deux images. Pourtant, malgré ce, alors que les deux images sont deux perceptions distinctes de nos yeux et qu'elles ont, en

122 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 705

toute logique, la même légitimité, l'une des deux semble découler de l'autre et n'être qu'un succédané de la première. Sans une attention accrue, elle tend à se glisser nonchalamment dans la peau de celle qui apparaît comme l'originale ou devient transparente jusqu'à s'effacer complètement.

Les déformations de l'image mentale sont comme des manifestations de l'inconscient qui doivent se dissimuler dans l'interstice entre la perception et son interprétation cérébrale sans que la conscience ne les surprenne.

Le surgissement de la forme de l'anamorphose ne pouvant donc se faire qu'à son insu, le spectateur est borné à l'attente, l'attente patiente de ce qui peut advenir. Or comme nous l'avons dit précédemment, cette apparition ne peut subvenir qu'en nous, les éléments de l'espace ne se démultipliant, ne se mouvant, ne se transformant pas. Il est pourtant impossible de la faire apparaître consciemment. Ce qui doit se produire doit alors se faire non pas en soi, non pas à l'extérieur de soi, mais dans leur rencontre. Cette rencontre visuelle doit être à la fois *attendue* et *attentive* (voire *attentionnée*).

Attendue car l'anamorphose ne peut se présenter à celui qui l'observe, en tant qu'image, que dans un temps différé. Le spectateur doit se prêter à une errance visuelle et spatiale qui lui laisse le loisir d'observer et d'analyser ce qui va se produire. La beauté d'une œuvre en anamorphose tient à cette suspension, le moment propice avant que l'image ne s'affiche, quand tout semble encore possible. Attendre, sans savoir quoi. Attendre activement que quelque chose se produise. Attendre, ayant tous les sens en éveil, prêts à capter la moindre inflexion, le moindre jaillissement, le moindre mouvement. Attendre en ayant conscience que tout compte, chaque perception, chaque bruissement, chaque pas pouvant être décisif ou l'indice de la chose à advenir.

Attentive, aussi. Les sens totalement ouverts à l'imprévu. Par un regard qui, sorti de ses habitudes, est capable de ne plus se laisser seulement emprisonner par l'image qu'il a du lieu, mais d'apprécier à mesure de son parcours dans l'œuvre, la disjonction entre la perception et ce qu'il en retient. Cette attention est mise en déambulation, le spectateur marche d'un pas paradoxalement flottant, le pas de celui qui n'a pas de but et qui, pourtant, chemine pour l'atteindre. Il est à la fois totalement présent dans le lieu, appréhendant l'espace dans l'attente d'y voir surgir quelque chose qui n'apparaîtra que s'il y est attentif, est absent à tout ce qui ne fait pas partie de l'œuvre. Sa concentration va, à la fois, lui permettre un regard plus juste et précis sur l'objet de son inquiétude : l'œuvre, et rendre négligeable tout le reste. Le mouvement des formes créées par son déplacement attire et nourrit son attention déjà accrue. Son œil – jolie métonymie de la fusion des yeux dans le regard – s'arrête sur les détails du lieu qu'il n'avait pas vus, sur la manière dont les volumes se meuvent à mesure de son parcours, sur le jaillissement de la forme naissante. L'œuvre bouge, elle est ouverte, mouvante, vivante même, à mesure que le spectateur se déplace dans le lieu. Mais alors que l'œuvre en dépend pleinement, le spectateur oublie l'espace, pour ne plus faire qu'attention à l'œuvre, à sa tentative d'apparition et à son inévitable disparition. Il porte tellement de concentration au phénomène qu'il s'oublie lui-même alors qu'il est au cœur du processus. Le

mouvement qui l'anime fait jaillir un flux de questionnements extrêmement subjectifs sur sa perception, pourtant celle-ci semble désincarnée, avant d'être absolument absorbée par l'aspect visuel de l'œuvre. L'image qui m'est offerte et la perception que j'en ai me débordent totalement, je suis captif de cette oscillation des formes qui s'arrachent à l'informe avant d'y replonger. Mon attention me perd.

Attentionnée enfin, car il s'agira de porter son attention avec bienveillance et d'y abandonner ses certitudes malgré l'aspect peut-être déceptif que l'anamorphose revêt au premier abord, quand, lorsqu'en l'appréhendant, le spectateur n'y découvre qu'une suite de taches colorées ou une forme informe jalonnant l'espace. Il s'agira alors de faire fi de cette consternation désenchantée pour plonger avec détermination et envie dans une œuvre qui impose cette implication. L'attention requise est celle qui permettra un réenchantement de l'expérience perceptive et par extension un réenchantement plus fondamental du monde. En ce point, elle demande une exigence accrue. Une tension qu'il faudra peut-être maintenir encore après l'apparente résolution de l'œuvre, quand la forme émerge, car cette amère déception peut encore, à cet instant précis, s'affirmer. En effet, malgré toute l'attention que nous lui avons sacrifiée, la seule chose que l'anamorphose nous retourne en échange est une forme, tout au plus une image. Pauvre récompense comparable à celle qui enfant félicitait nos efforts scolaires.

Pourtant, ce que l'expérience a à nous offrir n'est ni l'image ni la chose, mais, comme le dit Maldiney, le « Ah ! » de son apparition.

Percevoir (per-capere), c'est prendre à travers en traversant tout l'objet perçu. Apercevoir, c'est saisir à, en traversant. Mais que saisissons-nous ? Sur quoi porte notre appréhension ? Sur ce qui se remarque, sur ce qui frappe, sur ce qui fait sensation. Or ce qui fait sensation (dans l'unité du sensible et du sensationnel) c'est toujours du significatif. Ce par quoi la sensation déçoit ou dépasse, mais toujours dément l'imagination, ce qui fait de la perception (là où du moins l'habitude n'est pas notre unique manière d'habiter le monde) une sur-prise, ce n'est pas la facticité de l'objet fermant les possibilités de l'imagination, mais sa présence qui les accomplit tout autrement dans l'imprévisible ouverture du présent. La sur-prise n'est pas dans les choses, mais comme disent les Japonais, dans le « ah ! » des choses, c'est-à-dire dans le surgissement du sens de la présence.¹²³

Le « Ah » des choses est ce qui par son surgissement nous surprend, il est donc l'inattendu non pas de la forme mais de notre rencontre avec elle. Pourtant, cet inattendu a jailli d'une attente attentive. C'est grâce à une posture ultra réceptive, une disponibilité totale à ce qui pourrait advenir, que, peut-être, la collision a pu se produire. Cette collision est celle entre percevoir et apercevoir nous dit Maldiney, ne plus seulement traverser l'objet, mais saisir dans cette traversée. Ce saisissement est permis par la sensation. Si Russell propose le mot comme une conscientisation des témoignages perceptifs, Maldiney, lui, décale le phénomène vers le significatif. Or, si bien entendu le significatif doit faire signe par le biais de la conscience, celle-ci recueille un indice éloquent et évocateur offert par l'objet. Pourtant, ce stigmaté,

123 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 79.

poursuit l'auteur, ne peut être aperçu que s'il est inédit, dépassant ou décevant l'imagination. Ma vue traverse l'objet sans en recueillir de signes si je n'y cherche rien de nouveau, je ne le vois pas, je ne l'aperçois pas, je ne suis ni en mesure d'y poser un regard attentif ni d'en attraper de quelconques informations. Pour être surpris, il faut donc à la fois être présent et ouvert à ses sens, et suffisamment happé pour ne pas voir venir ce qui va faire signe.

Or l'imagination nous avait fait défaut quand précédemment nous évoquions la possibilité de résoudre l'anamorphose, non pas par la vue, mais par l'esprit, spéculant une forme à partir des indices, notamment colorés, laissés par l'œuvre. L'imagination est décisive car c'est elle qui va nous pousser à penser, voire à croire, qu'autre chose que ce qui a été précédemment admis peut advenir. L'imagination est peut-être la force fondamentale mise en place par la pulsion de vie dans sa recherche de l'autre, du nouveau, de l'inédit, en opposition à un état conservateur et inerte. Pourtant, si elle nous pousse vers l'inconnu par l'anticipation fictive de ce qu'on pourrait y découvrir, l'imagination tire sa quête de ne jamais être une fin en soi.

L'imagination peut nous indiquer, même conceptualiser d'avance ce qui va faire signe, mais elle ne peut pas formaliser ce signe elle-même, elle ne peut pas faire signe. Elle ne peut pas nous faire voir, seulement croire. La conceptualisation n'est possible que par les manquements de la perception, elle vient remplacer l'image qui fait défaut puisque notre vision n'est pas omnisciente.

Concevoir est un pis-aller quand il n'est pas donné de percevoir, et le raisonnement est fait pour combler les vides de la perception ou pour en étendre la portée. Je ne nie pas l'utilité des idées abstraites et générales, – pas plus que je ne conteste la valeur des billets de banque. Mais de même que le billet est une promesse d'or, ainsi une perception ne vaut que par les perceptions éventuelles qu'elle représente. (...) Tout le monde a pu constater, en effet, que les conceptions le plus ingénieusement assemblées et les raisonnements le plus savamment échafaudés s'écroulent comme des châteaux de cartes le jour où un fait – un seul fait réellement aperçu – vient heurter ces conceptions et ces raisonnements.¹²⁴

L'apparition de l'image brise alors forcément l'attendu de l'imaginaire, car tout à coup, il ne s'agit plus seulement de suppositions mais de faits. Il ne s'agit plus de penser mais de ressentir. Cette brisure entre l'attente et l'événement, entre ce que nous conceptualisons puis ce que nous percevons est mise en évidence par Bergson. Il explique qu'il est impossible de prévoir concrètement ce qui va se produire avant que cela n'arrive car la durée, même infime, qui nous en sépare va créer un ajout informationnel et émotionnel non négligeable et imprévisible. C'est donc dans une absolue actualité que la perception se joue toujours, et, en ce sens, l'imagination est toujours en deçà de la réalité. Dans le cas de l'anamorphose, même si l'image peut paraître simple ou décevante, c'est dans son apparition et dans son actualité, l'inéluctable de tous les possibles qu'elle fait événement.

Mais Maldiney va plus loin, l'imagination n'est pas rendue obsolète par la factualité ou la matérialité du réel. Au contraire, si notre manière d'habiter le monde n'est pas qu'habitude,

124 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 145-146

c'est grâce au jaillissement d'un écart entre l'imaginé et le perçu. Il s'agit en effet à la fois de percevoir cette distinction entre le possible et le réel, ce qui nécessite un regard inaccoutumé et non désabusé, mais aussi de continuer à s'émerveiller et à projeter de nouveaux phantasmes, tout en sachant qu'il ne seront que la chimère de l'actuel lorsqu'il se produira. Car la surprise n'est ni la déception d'un réel à l'orée de ce qu'on pensait possible, ni le discrédit jeté sur une imagination trop prometteuse, c'est l'embrasement d'un tout à coup présent, qui offre une ouverture au réel.

La réalité n'est pas la somme des objets qui nous entourent. Elle est située à un niveau plus élémental, et c'est l'irruption de cet élémental dans le quotidien qui provoque la surprise de la Réalité. Le Réel est toujours ce que nous n'attendions pas. L'abstraction ne consiste donc pas à supprimer sans changer de monde, ou comme on dit à déformer ; elle consiste à transformer, à transporter les formes qui racontent en formes qui disent.¹²⁵

La coupure qui nous donne accès au réel ne se fait donc pas par la complexité ou la somme d'objets, mais au contraire, par un retour à la simplicité et à l'élémental nous dit Maldiney. Ne pas laisser la forme, la couleur, la composition sombrer du côté des éléments narratifs ou quotidiens, habituels, mais, dans une certaine abstraction, s'autonomiser pour dire, signifier, exister chacune pour elle-même plutôt qu'au service d'une histoire ou d'une représentation. Cette indépendance ne peut s'acquérir que par la surprise de l'irruption de la forme du côté du signifiant. Et c'est en cela que l'anamorphose fait sensation, au sens propre comme figuré.

125 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 51

À la recherche du temps présent

L'anamorphose ne s'offrant pas dans une immédiateté, donne au spectateur une intrigue sur laquelle se pencher et prendre ainsi le temps de rassembler indices et esprits. Il s'agit à la fois de se couper du temps de l'action, qui ne nous offre pas le loisir d'observer ce qui se passe autour de nous, mais aussi de celui des habitudes, l'œuvre se plaçant, en ce sens, comme un dépaysement. Dépaysement non pas du voyageur qui découvre une autre culture, mais de celui qui revient dans un pays familier qu'il a depuis longtemps quitté et qui regarde avec étrangeté ce qu'il connaît pourtant familièrement. Il s'agit de se dépayser de ses propres habitudes pour pouvoir sortir d'un temps qui semble courir d'un passé à un futur à venir sans jamais être celui du présent. L'anamorphose propose ainsi une suspension, se couper du temps qui ne semble que passer pour revenir à un maintenant, c'est-à-dire à l'ancrage d'un présent, un temps à être sans qu'il n'appelle sans cesse le suivant.

Et, dans cette errance, c'est par un choc qu'est permise l'ouverture du présent. L'anamorphose s'éclaire au regard du spectateur et brutalement le réel fait irruption dans l'actuel, le temps cesse de couler pour revenir à l'instantanéité d'un présent qui ne passe jamais. Comme le dit Merleau-Ponty :

Le monde n'est plus un spectacle pittoresque mais une réalité détachée de la continuité historique. L'instant s'isole dans un vide que lui seul éclaire.¹²⁶

Tout à coup, celui qui traverse l'anamorphose n'est plus un spectateur face au « pittoresque » de l'œuvre, mais acteur de ce détachement. L'anamorphose ne propose pas une œuvre, mais une expérience. Une expérience qui ne se joue qu'au présent. La plongée dans l'œuvre doit déborder la perception pour isoler l'instant de son ancrage historique. La singularité de l'anamorphose tient au fait de ne pas laisser le spectateur dans une immobilité contemplative, mais de créer une sidération nomade. Le présent alors ne se détache pas dans une paralysie telle que le laisse suggérer la photographie, qui donne l'illusion de pouvoir arrêter le temps, comme une succession de points fixes. Pourtant, la photographie n'est jamais que la trace d'un passé, c'est toujours un déjà passé qui se fige sur le capteur. Même réduit à l'infime et de la même manière que les étoiles que nous regardons ne sont déjà plus – plus au même endroit de leur trajectoire, plus visible dans le champ perceptif que nous offre notre ciel, ou, radicalement, plus – ce que je vois comme ce que je crois immortaliser sur le capteur photosensible n'est toujours que le fantôme ou le fantasme d'un déjà advenu. Vouloir immortaliser l'instant présent est une illusion lorsqu'à la fois nous ne conservons une trace que de ce qui n'est déjà plus, mais surtout parce que l'actualité du maintenant est absolument immuable. L'expérience de l'anamorphose, par l'attention et le mouvement quelle demande, offre l'accès à ce que la photographie ne peut qu'illusionner : un détachement de la réalité hors d'un temps chronologique, l'immortalité du temps présent.

126 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 704



Illustration 33 : Georges ROUSSE, *Sans titre - Uzès, 2011*, 2011, Installation, Uzès, France,
Photographie : © Georges Rousse / ADAGP, 160 x 125 cm

Georges Rousse travaille l'anamorphose depuis le début de sa carrière. Pourtant, dès ses premières œuvres, ses créations n'étaient accessibles au public que par sa démarche de photographe.

Ainsi, l'œuvre n'était physiquement créée pour l'œil mobile du spectateur mais pour celui, figé, de l'appareil photographique. Dans les années 2010, il ouvre l'espace aux spectateurs et leur permet d'expérimenter physiquement l'œuvre, jusqu'à présent déshumanisée.

Pourtant très « photogénique » – observons le glissement de langage du « pittoresque » dont il est bon ici de rappeler l'origine : « digne d'être peint » à « digne d'être photographié » qui en dit beaucoup sur l'évolution de la perception de l'image dans notre société – l'anamorphose peut-elle vraiment exister dans la fixation que la captation mécanique impose à l'installation spatiale ?

L'évolution de la pratique artistique de Georges Rousse est éclairante en ce sens. Peut-on parler d'anamorphoses pour qualifier son œuvre lorsque le spectateur n'en perçoit qu'une image fixe, n'offrant donc pas l'espace de la recherche et de la résolution qu'elle permet lorsqu'elle est In Situ ? Les photographies de l'artiste montrent des formes, voire des sculptures, flottant de manière irréaliste dans l'espace. Ces formes sont des anamorphoses. Il les construit comme telles, déployant plastiquement dans l'espace les morcellements qui se rassembleront pour devenir forme sous l'œil photographique – encore qu'il faille pour cela que l'appareil soit en capacité de reconnaître des figures, donc plutôt au regard du photographe et de celui qui verra la photographie après développement ou impression. L'analogie entre l'artiste et son appareil est particulièrement forte puisque le premier acte créatif de l'artiste est de poser l'appareil photographique sur le pied, c'est-à-dire lui choisir un point de vue, et c'est à partir de ce point de vue, et seulement ce point de vue, qu'il créera la forme. Il explique sa démarche en revenant sur les origines de sa pratique.

La réflexion sur le noir et le blanc m'a apporté aussi le thème du sténopé, c'est-à-dire de la camera obscura. Le sténopé est l'ancêtre de l'appareil photo. Le dispositif est une boîte fermée, noire à l'intérieur. Un minuscule trou fait se projeter l'extérieur à l'intérieur mais l'image est inversée, c'est-à-dire que le haut se retrouve en bas. (...) J'ai donc imaginé d'être dans cette boîte photographique monumentale d'où je regardais le monde.¹²⁷

Le photographe ne regarde plus dès lors avec son regard humain mais s'imagine à la place de l'appareil photographique dans une objectivité pure. Il est au cœur d'une *camera obscura*, voyant s'afficher la forme dans sa superficielle apparence, sans possibilité de déterminer la profondeur, l'espace ou l'illusion. L'image est alors d'abord projetée sur la surface de l'appareil avant même d'avoir été vue par l'œil. Georges Rousse crée son image en ne se demandant pas ce qu'en percevrait le regard humain, mouvant, binoculaire, raisonné, mais ce

127 F. BOUGLÉ *et al.*, *Georges Rousse, 4234 miles : [expositions, Lyon, Conseil régional Rhône-Alpes-le Plateau, 4 avril-26 juillet 2014, Thiers, le Creux de l'enfer, 4 juin-14 septembre 2014]*, Arles, Actes Sud, 2014, 1 vol., p. 100-101



Illustration 34 : Abelardo MORELL, Camera Obscura : Image of Boston's Old Customs House in Hotel Room, 1999, Photographie, Boston, États-Unis, Photographie, © Abelardo Morell

qui se refléterait sur la surface photosensible après la création de ses anamorphoses. Georges Rousse est plus intéressé par la photographie comme vecteur de création d'image invitant à questionner sur les marges entre réel et irréel que sur la perception visuelle, sur les problématiques entre apparence et réalité. L'univers qu'il proposait jusqu'à peu était uniquement photographique, n'offrant la possibilité au spectateur comme à lui-même d'épouser un autre point de vue que celui de l'appareil photographique. En effet, pendant le temps de la création comme après, durant son exposition, seul l'appareil a recueilli l'image photosensible de la forme anamorphique au bon point de vue tel qu'elle a été travaillée. Ce point d'apparition de la forme est en effet totalement occulté au regard du spectateur et de l'auteur, puisqu'en son lieu et place y figure l'appareil. Il est le seul à voir ce qui ne nous sera donné que par l'image. L'image d'abord de l'écran ou du miroir de l'appareil photographique, l'image imprimée et exposée ensuite.

Georges Rousse qui imaginait « être dans cette boîte photographique monumentale » qu'est la camera obscura nous invite à épouser le point de vue photographique car c'est le seul qui était à éprouver avant qu'il n'ouvre les portes des espaces où il travaille. Mais par cette volonté d'épouser le regard de l'appareil photographique, d'être au sein d'une chambre obscure, un autre artiste contemporain travaillant lui aussi à faire entrer le spectateur dans la boîte d'une camera obscura par la photographie nous revient en mémoire : Abdelardo Morell.

Abdelardo Morell est un photographe né à Cuba, venu s'installer avec sa famille aux États-Unis où il a fait des études d'art, au Bowdin College puis à Yale University (validant ses diplômes respectivement en 1977 et 1981).

Il est connu pour son travail photographique notamment autour de la chambre noire. Il est l'auteur de différentes séries. En 1991 il commence celle nommée « *Camera Obscura, vue de ...* » où l'auteur plonge une chambre dans le noir complet, obstruant toutes les portes et les fenêtres pour qu'aucune lumière ne puisse traverser la pièce, à l'exception de celle passant par un petit trou, de celle passant par le sténopé. L'image de l'extérieur est alors magiquement ou optiquement projetée sur les murs de la pièce et l'auteur capture la superposition des deux espaces par une photographie.

D'autres séries de l'artiste sont proches mais diffèrent par l'utilisation de miroirs. Dans celle nommée « *tent-camera* », il se sert d'une tente absolument étanche de photons qu'il place dans divers lieux photogéniques. Cet abri de lumière a, à son sommet, un système associant un sténopé à un miroir. Sur le sol rugueux s'affiche l'image de l'extérieur qui prend une picturalité particulière que le photographe immortalise.

Il travaille aussi sur le cliché-verre et réalise des illustrations photographiques créant un univers mélangeant objets réels et dessins.

Par sa série *Camera obscura*, le photographe Abdelardo Morell invite, par le biais de l'image qu'il capture, à littéralement entrer dans une chambre noire, non pas physiquement mais visuellement. L'auteur crée par ce procédé un sentiment d'étrangeté tant les contraires sont rassemblés : l'envers et l'endroit se font face, l'intérieur et l'extérieur aussi, puis l'image et le réel s'invitent à leurs tours dans un paradoxal dialogue. L'image est une mise en abyme, puisqu'elle est l'impression d'une image projetée par un procédé photographique. Nous

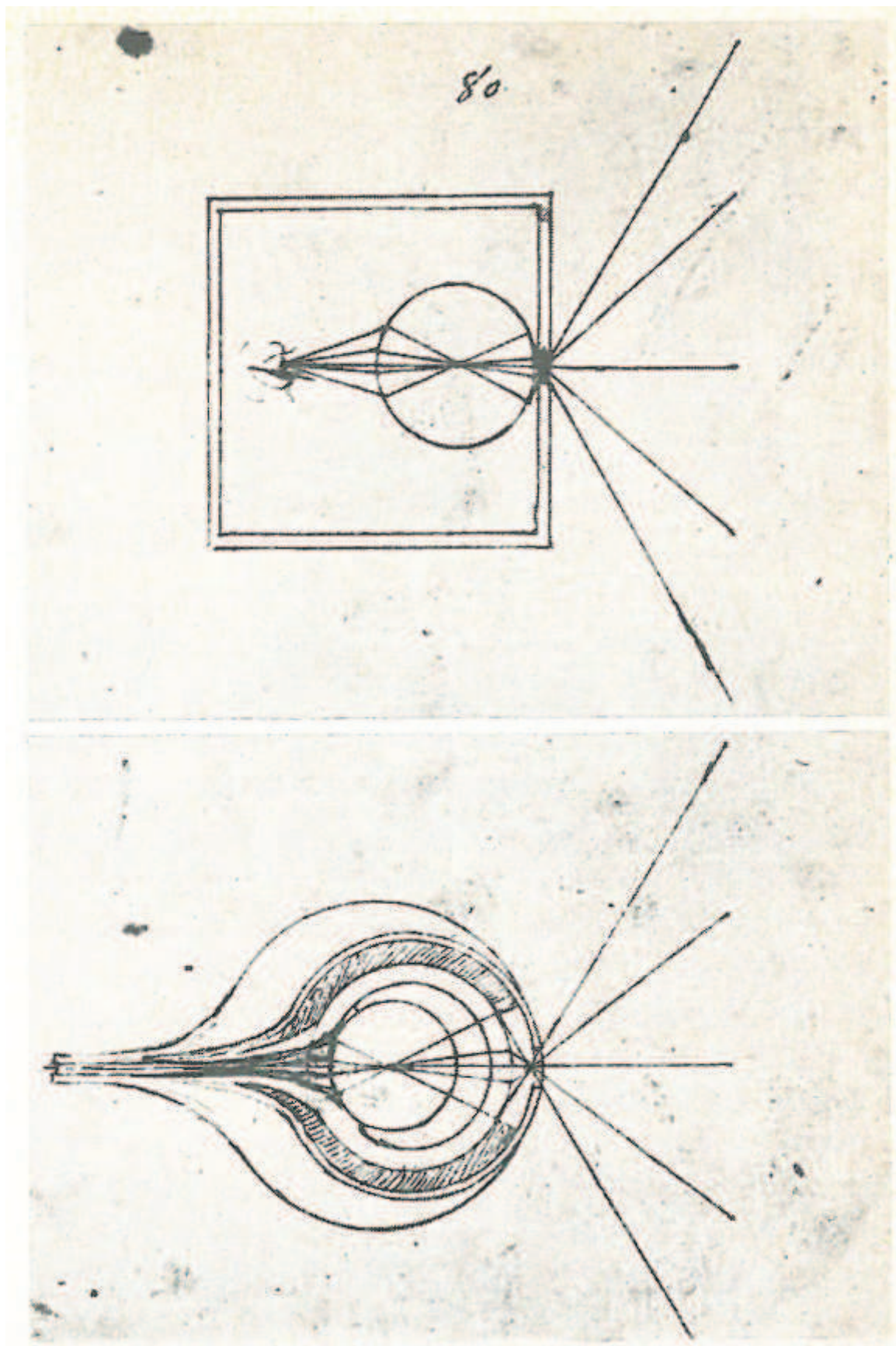


Illustration 35 : Leonard DA VINCI, *Dessin comparant un oeil à une chambre noire*, Page du Codex Atlanticus, 1490-1495, Encre sur papier

regardons l'image d'une image. Cette mise en abyme est redoublée puisque l'œil humain comme tente de le montrer, dans *le Codex Atlanticus*, Léonard de Vinci, fonctionne comme une camera obscura. À moins que ce ne soit la chambre noire qui fonctionne comme l'œil humain. Mais là où Georges Rousse s'imaginait être à l'intérieur d'une camera obscura pour en récupérer l'image, Abdelardo Morell ne nous montre pas uniquement la surface sensible où l'image s'est projetée, mais la pièce dans son entièreté. On y voit donc comment l'image s'inverse, comme elle le fait en traversant notre propre sténopé, comment la lumière parcourt l'espace pour inscrire ses ombres et ses lumières sur la surface qui lui fait face, et dans certain travaux, on y découvre même comment la couleur transperce l'architecture pour s'afficher subtilement sur les murs de la pièce. Car si certaines photographies de l'artiste sont en noir et blanc, d'autres sont en couleurs. On peut y lire le double objet d'intérêt du créateur qui s'intéresse à la fois au procédé de la camera obscura, qui par son dispositif technique optique renvoie la couleur telle qu'elle s'affiche dans le visible, reflétant la même longueur d'onde que celle du réel, et celui pour la photographie, qui pendant longtemps, pour être considérée comme artistique, devait être en noir et blanc. Comme l'avait souligné plus tôt Georges Rousse lorsqu'il explicitait que le noir et blanc l'avait amené à la photographie. Sur ses photographies, les lieux et l'image se répondent, se mélangent avec ceux déjà existants.

Mais les photographies d'Abdelardo Morell ne sont pas des anamorphoses, pas plus que celles de Georges Rousse. Pourtant, si on analyse le procédé lui-même, peut-on véritablement affirmer que son travail n'a aucun lien avec celui de l'anamorphose ?

Si nous prenons en considération la définition retenue dans cet écrit pour expliquer l'anamorphose – une image qui se forme et se déforme en fonction du point de vue du spectateur –, parler de cette aberration de la perspective au sujet de l'artiste n'a aucun sens : le public a un point de vue unique sur l'œuvre déterminé par l'œil photographique, de la même manière que Georges Rousse. De plus, quand physiquement les formes des œuvres de ce dernier évoluaient dans l'espace, se formant et se déformant sans qu'on puisse en être témoin, l'image projetée, elle, ne semble souffrir d'aucun changement. Pourtant, si on considère la définition plus technique de l'anamorphose – une image de forme et de volume défini, projetée sur une surface de forme et ou de volume spatial différent, créant ainsi des déformations – cette définition, qui minimise l'importance du spectateur, est parfaitement caractéristique du travail d'Abdelardo Morell. En effet, par le système du sténopé, il projette une image plane, celle captée par le sténopé, pour la projeter sur un espace dont le volume n'est pas bidimensionnel. Le travail d'Abdelardo Morell, pourrait-on dire, est le reflet inversé de l'œuvre de Georges Rousse. Ce dernier travaille une forme tridimensionnelle aberrante qui par le faisceau de l'appareil photographique et la planéité de la surface sensible va se rassembler, se redresser et se rectifier en image formée, alors que le premier projette par la camera obscura une image formée et intelligible sur une surface qui va la déstructurer, l'étirer, la déformer.

Revenons alors à la première définition pour comprendre comment l'anamorphique travaille à l'œuvre d'Abdelardo Morell. Quel point de vue pourrait alors former ou déformer l'image même si le spectateur n'est pas là pour l'observer ? Ce point de vue est celui du regard qui se



Illustration 36 : Abelardo MORELL, Camera Obscura - View of the San Francisco Bay Bridge Inside a Pier 24 Interior, s. d., San Francisco, États-Unis, Photographie © Abelardo Morell



Illustration 37 : Abelardo MORELL, Camera Obscura: The Empire State Building in Bedroom, 1994, New-York, États-Unis, Photographie © Abelardo Morell

déplacerait dans la pièce si quelqu'un y entrait. En effet, si nous revenons aux photographies de la série *Camera obscura*, la déformation de l'image est en effet présente. Elle se desselle sur les murs qui ne font pas face au faisceau lumineux qui traverse le sténopé et sur les objets. Cette déformation implique que si la photographie avait été prise à partir d'un autre point de vue, l'image de la déformation aurait été différente, accentuée ou diminuée. Peut-on alors penser qu'à un point de vue particulier, l'image serait, dans sa projection, parfaitement redressée ? Un point où la déformation serait alors imperceptible ? Un point qui nous permettrait de penser l'acte créatif d'Abdelardo Morell comme anamorphique ? Si oui, quel est ce point ?

Ce point, celui à partir duquel nous ne percevons pas la déformation pourtant présente de l'image n'est pas comme dans le travail anamorphique de Georges Rousse, celui de la visée de l'appareil photographique. Les images d'Abdelardo Morell présentent des difformités contraires à celles de l'artiste français qui érige le regard de l'appareil comme le seul objectif, le seul à présenter la forme dans sa pureté radicale et magique, rendant invisible tout autre point où elle se détruit et se déstructure. Ce point de regard de la résolution de l'image est à la fois existant et impossible à incarner ou photographier dans le procédé du photographe cubano-américain.

Ce point est facile à déterminer avec une précision extrême sur la première reproduction puisque c'est à partir de lui que sont créées, tracées, les ombres des objets. En effet, à les voir de cet endroit, elles disparaissent, tapies derrière l'objet. Il est le point central de l'œuvre. S'il n'est pas celui du diaphragme de l'appareil photographique, il est celui du sténopé par lequel passe la lumière qui projette son image sur les surfaces jusqu'alors obscurcies des objets et des murs de la pièce. Ce point de résolution anamorphique est alors un point d'impossible, puisqu'on peut s'en approcher mais jamais, à travers la vue ou à travers l'image d'une photographie, regarder à travers lui, car cela reviendrait invariablement à faire écran à la lumière, à l'empêcher d'entrer dans la pièce, et donc à empêcher l'image d'exister. Loin de la photographie lissée et fantasmatique de Georges Rousse, Abdelardo Morell intègre, dans son procédé et dans ses photographies, la déformation anamorphique comme étrangeté supplémentaire à ajouter à l'image mais aussi comme une révélation des zones de fragilité de sa machinerie, tout autant qu'une possibilité d'utiliser ses lignes et ses discontinuités pour composer l'image. Sa pratique dans ce qu'elle relève de l'anamorphose est véritablement en miroir de celle de Georges Rousse, un miroir affichant un reflet opposé en tout point, et pourtant si proche dans les questionnements et l'impression magique qu'ils impriment à la fois sur le papier et dans le regard de celui qui les observe. Chacun semble alors placer son art d'un côté différent d'une camera obscura, mais invite le spectateur à penser les rapports entre l'image, l'apparence, le réel et la photographie.

Georges Rousse, 4234 miles, est un catalogue rassemblant conjointement des textes et des travaux réalisés dans la région Rhône-Alpes, leurs présentations lors d'une exposition au Plateau à Lyon en 2014, les œuvres présentées au Creux de l'Enfer à Thiers, mais aussi, le travail réalisé avec des jeunes en difficulté de la région qu'il a amenés sur les chantiers de ses œuvres dans les bidonvilles de Mumbai cette même année afin de les faire participer et partager cette expérience singulière de la création et de la découverte culturelle à plus de 4234 miles de chez eux (une expérience qu'il avait déjà menée à Palerme et à Houston avec le même type de public). Le point de rassemblement de cet ouvrage polyédrique est l'idée de feu et de lumière, l'élément indispensable à l'écriture de lumière qu'est la photographie.

Dans *Georges Rousse, 4234 miles*, une explication est donnée sur le procédé artistique de l'artiste plasticien français. On entre alors au cœur de sa manière de procéder et de mettre en œuvre ses photographies, mais on en comprend aussi mieux les enjeux et la place centrale qu'occupe l'appareil photographique dans son travail. L'auteur explique :

Georges fixe d'abord, acte premier de l'intervention, la place du pied et la hauteur de son appareil photo, dispositif déterminant la visée d'où se commande l'unité spéciale. Où, dès cet instant, existe en projection virtuelle la forme à construire, telle que tracée sur le dépoli glissé derrière le viseur. [...] De son poste, il ordonne la bizarre fuite des segments, qui adoptent dans la profondeur le caprice des plans, l'irrégularité des surfaces déboîtées découpant dans les trois dimensions de l'espace une forme énigmatique, qu'aucun ne peut interpréter tant elle est aberrante.¹²⁸

En dehors du travail de préparation de l'œuvre, où l'auteur repère les lieux et cherche par croquis et dessins sur photographies la forme qu'il va faire jaillir, l'acte réellement premier de l'artiste dans le lieu est donc de placer son appareil photographique. Il choisit alors où positionner l'œil unique, objectif et immobile, le seul qui aura accès à l'œuvre, le seul qui la verra sans le filtre de la photographie et sans le filtre du miroir et du prisme du boîtier de l'appareil. Sur le viseur, sur lequel est reflétée l'image, il place le dessin de la forme à réaliser là où, Felice Varini¹²⁹ à recours à un projecteur. La forme s'inscrit donc déjà virtuellement sur l'image de l'espace par transparence. Son fantôme se projette sur les murs, les sols, les plafonds des espaces, comme une ombre de l'œuvre à venir.

Le photographe se place alors derrière l'appareil pour dessiner dans l'espace les lignes apparaissant en tous points déformées et aberrantes, si ce n'est en lieu et place de ce dernier. Des lignes et des formes de même ordre que celles qui se projettent sur les images d'Abdelardo Morell. La forme passe alors de l'espace virtuel de l'écran de l'appareil photographique à l'espace réel du lieu, en revêtant un caractère excentrique et insensé. L'anamorphose naît.

128 *Ibid.*, p. 137-138

129 Nous mesurons d'autres divergences techniques : Georges Rousse, peignant dans des lieux abandonnés invisibles au public et Felice Varini travaillant en collant sur des lieux publics pour ne pas abîmer le patrimoine de ses lieux d'installations.

Pourtant, alors que les deux auteurs réalisent effectivement par leurs gestes artistiques des anamorphoses, le travail photographique présenté au public n'en revêtait pas les formes. Si le plasticien Georges Rousse a toujours réalisé des œuvres utilisant des aberrations de perspective, il est possible de signaler qu'elles étaient de simples images et non pas des anamorphoses quand les spectateurs les découvraient. En effet, la forme qu'il fait apparaître s'affirme sur l'image, certes par un certain réalisme magique, mais sans impliquer de changement de point de vue, qu'il soit engendré par un mouvement réel ou un simple mouvement du regard. Ainsi, alors que son processus n'a en rien changé avant et après la pénétration du spectateur dans l'œuvre, la transformation de son appréhension était, lui, radical.

Alors que le spectateur avait toujours été face au tableau photographique du travail de l'artiste, l'ouverture des portes de ses installations au public a permis une sortie de l'image fixe et unique, pour s'ouvrir à l'infinité des possibilités et des points de vue qu'offre l'œuvre, qu'offre l'anamorphose. La transformation de l'œuvre alors opérée est à la fois naturelle, le procédé de l'anamorphose invite le regard pluriel des spectateurs, radicale, la perception de l'œuvre en est à jamais transformé pour ceux qui y accèdent, et anodine, puisque d'un point de vue très pratique, elle n'implique aucun changement créatif de la part de l'artiste. Au sujet de ce dévoilement des procédés photographiques, Armelle Canitrot explique la différence entre la démarche du photographe et celle de Felice Varini, travaillant le rapport entre le spectateur et l'espace depuis ses premières œuvres :

À l'origine Georges Rousse ne conviait pas le spectateur à découvrir ses installations en trois dimensions. À la différence de Felice Varini (1952) qui depuis les années 1980 élabore un travail de peinture anamorphique dans l'espace architectural, véritable objectif de l'œuvre et que le spectateur expérimente physiquement.¹³⁰

Cette différence est palpable à travers les images que les deux artistes gardent de leurs interventions. Georges Rousse offre une image unique du point de vue exact d'où se résout l'anamorphose, alors que Felice Varini varie les points de vue, montrant à la fois la résolution mais aussi une succession de photographies où l'œuvre se déstructure. Quand le premier tente de créer l'illusion d'un instant de suspension magique, l'autre démonte l'image pour en montrer le cheminement, et inscrire le processus dans la durée.

Cette suspension du temps recherchée par l'image fixe était corrélée à la pratique *In Situ* dans des lieux en destruction. Il s'agissait pour l'artiste de créer une sorte de non-temps, une image souvenir à la fois irréelle et bien factuelle, s'assurant par le biais du recours à la photographie, le réalisme d'une prise de vue. Les lieux après son passage n'étaient plus accessibles. La seule trace qui persévérerait de ces espaces et de ces interventions serait l'image. Elle serait l'ultime existence du lieu. Pourtant, là où, dans les images de Georges Rousse, la magie opère, c'est justement dans la faille de ce réalisme.

130 *Ibid.*, p. 25

Lorsque la photo est développée et tirée sur papier, un nouvel étonnement laisse la place à une nouvelle lecture et compréhension de l'espace.¹³¹

La photographie crée l'illusion qui nous trompe et nous n'avons d'autres moyens pour démêler le vrai du faux que de parcourir virtuellement le lieu ou l'image pour reproduire l'état que nous avons face au spectacle de cette forme s'affichant progressivement dans l'espace. Car si Georges Rousse insiste pour nier son utilisation du numérique, c'est que l'imprégnation des formes sur le lieu doit impliquer autre chose qu'une simple sculpture virtuelle flottante. L'image n'est pas conçue numériquement et l'apercevoir n'est pas immédiat. Si l'illusion s'offre dans une immédiateté, sa déconstruction nécessite de se poser devant l'image, de lui donner du temps. Un temps qui nous permet de passer la sidération de l'illusion pour comprendre comment l'image a été prise. Un temps face à l'image, comparable à celui que l'artiste a passé à l'œuvre expérimentant les perspectives, les lignes, les couleurs, jusqu'à ce que l'image apparaisse. Un temps comparable aussi à celui qu'aurait passé le spectateur dans l'œuvre si elle avait été ouverte. Un temps donc qui n'aurait pas de sens si l'image avait été réalisée numériquement. Car comme à l'intérieur de l'anamorphose, ce qui génère ce temps, c'est la fragilité. Face à l'image, on sent que le point de faille du processus est accessible, sans que pourtant rien ne soit enlevé à la magie de l'image comme dans l'espace de l'œuvre, on sent à la fois l'incompréhension de ces formes abstraites, et la possibilité de les voir se réconcilier. Il ne s'agit pas de comprendre comment l'image est fabriquée pour détruire le procédé mais au contraire de l'analyser pour en percevoir toute la profondeur. Ce que suggère l'œuvre, ce n'est pas la magie d'une illusion, car sinon le spectateur en resterait là, de la même manière qu'il le ferait si l'image avait été une simple photographie retouchée numériquement. Non, la puissance de la photographie est d'être le point de rencontre d'un possible et d'un impossible, de nous placer à la lisière de l'illusion, mais de ne pas sombrer dans une magie décontextualisée.

[Q]uand il a commencé à démonter la machinerie illusionniste de ses sculptures immatérielles, d'aucuns ont naïvement cru que ça allait les désenchanter. Que cela allait amoindrir leur magnétisme, entamer leur puissance suggestive. Ainsi, lorsque les enfants passant derrière la lanterne magique en découvrent le dispositif astucieux, lorsque l'escamoteur leur révèle le tour de main presté qui les a ébahis, il semble que l'on mette fin à l'enfance, que l'on ruine sa capacité d'émerveillement en enseignant par quel trucage les techniques trompent les sens ; et nous savons que c'est le contraire. Que, une fois l'astuce avouée, une fois démystifié l'artifice et résolue l'énigme, rien n'est profané du *mystère*.¹³²

Au contraire d'un désenchantement, c'est précisément quand on comprend comment se structure l'œuvre, que ce soit par une attention soutenue pour décrypter la photographie ou en arpentant l'espace, que la puissance suggestive opère. L'illusion est juste le vecteur de l'ouverture, comme le dit Maldiney, la morsure du présent. Le mystère dépasse celui de la formation de l'image : l'étrangeté de se trouver devant ce qui met entre parenthèses à la fois

131 *Ibid.*, p. 107

132 A.-M. GARAT, *Georges Rousse - Mediterraneo*, op. cit., p. 8

passé et futur, pour ne plus jouer uniquement sur le présent d'un être au monde. Car la magie et l'illusion ont ceci de commun de rendre l'incroyable un instant croyable. Mais, croyable ne veut dire ni plausible, ni probable, ni possible. On y croit sans y croire. On y croit dans la coupure temporelle qui anéantit momentanément nos connaissances en les rendant obsolètes. Ce temps d'égarement est celui où, abasourdi par ce que nous voyons, nous doutons de tout ce qui précède cet instant. C'est ainsi que l'événement fait rupture avec l'illusion habituelle que le temps passe pour s'incarner dans un présent unique. Le temps ne s'arrête pas de filer, il ne se fige pas, puisque jamais il ne passe. Le temps est arrêté au présent et le choc magique nous y ramène sans commune mesure. Mais cette coupure du temps linéaire dure au-delà du moment du choc, et ce, par la concentration que demande la compréhension et l'appropriation du phénomène. Finalement, que l'on comprenne ou non ce que l'on vient de voir, la réflexion ouverte par le phénomène visuel abracadabrant impose au spectateur de penser l'étrangeté du moment présent. Anne-Marie Garat explique ainsi que la révélation de la machinerie des anamorphoses de Georges Rousse n'enlève à la fois rien à la photographie, à l'œuvre ni à son étrangeté :

Celui-ci reste entier en sa nudité, révélant enfin sa vérité d'ombre, sa radicale étrangeté, la seule à ouvrir le champ vertigineux des spéculations et, peut-être, de la connaissance.¹³³

Lorsque le spectateur pénètre l'anamorphose, elle s'offre dans une nudité qui, si elle n'enlève rien à la surprise et l'étrangeté, par sa simplicité ne peut pas être taxée d'artificialité. L'anamorphose au contraire met à nu le phénomène visuel pour révéler son côté artificiel et factice. Mais elle ne s'arrête pas à sa dénonciation, elle interroge notre sens de la vue en montrant à la fois son caractère fragile, artificiel et génial, car si malgré l'élucidation du mirage de l'œuvre elle parvient à nous fasciner, c'est grâce à la fantastique capacité de nos organes perceptifs à figurer. Là est la véritable étrangeté de l'anamorphose, sa capacité à faire de la figuration, toujours – de la première à la n^{ième} fois – un événement.

Alors, elle n'ouvre pas le champ vertigineux des spéculations comme le commente Anne-Marie Garat. Au contraire. Par définition la spéculation est l'acte de penser, étudier ou rechercher de manière théorique et abstraite. Or la pensée abstraite ne peut surgir dans l'anamorphose tant elle est imprégnée à la fois du phénomène visuel dans son plus simple appareil et d'une ouverture de la réflexion sur la place de l'être dans un ici et maintenant. Une place donc non pas spéculative, idéelle ou idéologique, mais phénoménologique voire physique. L'œuvre ne s'offre pas comme une idée à laquelle il faut réfléchir, mais comme une situation qui ouvre à l'introspection. L'anamorphose ne nous invite pas à penser le monde comme objet, mais notre rapport à la réalité dans une rencontre qui ne peut se présenter que par l'ouverture du présent : la situation.

133 *Id.*

C'est à travers cet instant que la peinture peut commencer (...) si le peintre a senti, fût-ce à propos d'une forme inaccessible, comme les peintres chinois à l'époque Song, cette soudaine morsure de la Réalité.

Cette morsure, on peut la ressentir partout, et partout elle annonce le monde comme situation avant qu'il ne soit offert comme objet.¹³⁴

La morsure de la réalité dont nous parle Maldiney est celle qui annonce le monde comme situation, comme une réalité ouverte où nous ne sommes pas juste co-présents avec les autres objets, mais en interaction avec eux. Cette déchirure, nous dit-il, est l'instant initial de la peinture, ce temps où l'artiste ressent une inaccessibilité de la forme qui va éveiller son désir. Le peintre doit alors aller au-devant de l'objet, de la réalité, pour en saisir une relation nouvelle dans son intimité. Le temps de la retranscription et de la représentation est dans cette action d'aller au-devant de ce qui se joue dans l'échange avec le sujet, avec la toile, avec la matière, sans être dans l'après coup de celui qui tente de s'approprier le dessaisissement. Il s'agit d'ouvrir cette brèche du temps où dans le geste, tout se joue dans le maintenant qui seulement existe. Cette brèche de la peinture apparaît lorsque nous ne sommes plus observateurs d'un monde distant, mais pleinement engagés dans la situation offerte par l'instant. La forme s'ouvre sous le pinceau et ne peut se déployer que par l'immédiateté d'une apparition au monde. Il ne s'agit ni de remémoration d'une figure passée ni d'une projection de l'œuvre à venir. Le temps de la peinture est celui d'une action presque impensée, sinon imprévue, de la même manière que l'écriture est l'articulation toujours actuelle d'une pensée se structurant par le langage-même. Ce qui naît de l'écriture ou de la peinture, par le maillage des mots ou des couleurs, ne peut advenir que dans un surgissement.

Or si ce surgissement semble se cristalliser sur le papier ou sur la toile, dans l'espace de l'anamorphose, il se déploie à la fois dans la phase créative et dans le recueillement de l'œuvre par le spectateur. Elle affirme son caractère d'œuvre ouverte, dont Maldiney suggère dans *Regard, Parole, Espace*, les frontières :

Dès qu'un être reçoit de nous sa définition, dès qu'il devient pour nous un thème, nous avons cessé de l'aimer et de le comprendre comme un ensemble de possibilités ouvertes. De même, dès que les choses se thématissent en objets, elles sont à distance, retirées en soi. L'art n'est plus possible.¹³⁵

Une œuvre est ouverte dès le moment où le spectateur ne peut l'astreindre à des données, des connaissances pré-établies, mais doit personnellement compléter l'expérience. C'est pour Maldiney la condition indispensable pour devenir Art. Il s'agit à la fois pour l'auteur, au moment de la création, de ne pas clore la composition dans une complétude pétrifiante et pour le spectateur de s'impliquer à l'œuvre pour lui offrir un regard toujours inédit. Cet inédit est celui qui distingue le passé précédemment défini et le présent dans son authentique actualité et c'est là où se joue la frontière établie par Maldiney. En effet, la comparaison avec les êtres chers est éclairante. En distinguant ceux qu'on aime de ceux qu'on a aimés par cette simple

134 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 47

135 *Id.* p. 49

faculté à ne pas les définir, le philosophe distingue le passé comme étant profondément figé d'un présent versatile et imprévisible. Ce qui nous entoure plonge dans le passé et le souvenir si nous ne parvenons pas à lui offrir un regard neuf et la possibilité de nous surprendre. Le passé ne serait révolu que par le regard désabusé et maussade que nous lui portons. Car en effet, les souvenirs, s'ils ne sont pas pleinement définis et désenchantés, peuvent rompre le cours du temps pour surgir à nouveau au présent. Présent qui n'est plus le point T. de la flèche du temps mais ce qui s'offre à moi comme curiosité à découvrir sans en délimiter la fixité des formes. Percevoir et agir dans une actualité qui consiste à toujours dévoiler sans jamais dénuder.

L'anamorphose, parce qu'elle offre à chaque instant une nouvelle forme et qui ainsi ouvre la figuration dans un jaillissement sans limite est, en tant que phénomène, œuvre ou image, inclassable. Pourtant, en définissant cette forme comme anamorphose, on en pose déjà des limites qui en astreignent peut-être les possibilités d'être. Car si chaque anamorphose est unique, c'est dans sa capacité à imposer une actualisation par l'expérimentation à chaque spectateur, à chaque instant. L'anamorphose n'est peut-être en ce sens ni définissable ni thématisme, et il s'agirait alors de chercher ce qu'elle n'est pas.

L'anamorphose est une œuvre dont l'image ne peut se figer ou se réduire dans une identité définitive. En cela, elle nous dérouté, car comme l'explique Merleau-Ponty :

La signification du perçu n'est rien qu'une constellation d'images qui commencent de reparaître sans raison. Les images ou les sensations les plus simples sont en dernière analyse tout ce qu'il y a à comprendre dans les mots, les concepts sont une manière compliquée de les désigner, et comme elles sont elles-mêmes des impressions indicibles, comprendre est une imposture ou une illusion, la connaissance n'a jamais prise sur ces objets qui s'entraînent l'un l'autre et l'esprit fonctionne comme une machine à calculer, qui ne sait pas pourquoi ses résultats sont vrais. La sensation n'admet pas d'autre philosophie que le nominalisme, c'est-à-dire la réduction du sens au contresens de la ressemblance confuse ou au non-sens de l'association par contiguïté.¹³⁶

Comprendre, nous dit le phénoménologue, est une illusion car les impressions sont indicibles. L'être humain n'a d'autre prise sur les objets qui l'entourent que par le biais de la perception, et en ce sens, en effet, la connaissance n'est que la mise en relation et en mots de sensations impossibles à analyser. Car comme notre perception est le seul point de contact avec le monde, toutes nos connaissances se basent sur elle, sans l'interroger. Nous envoyons des stimuli aux perceptions des choses qui nous entourent, et nous en recevons la réponse par ces mêmes organes perceptifs. Lorsque la réponse est celle attendue, on l'interprète comme vraie, et on construit ainsi un socle de connaissances basé sur des sensations quand on pense en tirer un savoir objectif. Nos acquis ne sont pas totalement dénués de vérité, les résultats fonctionnent et il serait impossible d'obtenir la moindre réponse sans se fier à sa perception.

136 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 688

Pourtant, nous sommes incapables de mesurer pourquoi ces réponses seraient plus justes que d'autres, pourquoi certaines images reparaissent pour devenir signifiantes. L'esprit, nous dit alors Merleau-Ponty, agit comme une machine à calculer, les réponses positives aux stimuli émis deviennent savoir par la fréquence d'essais. C'est en ce sens qu'il parle de nominalisme, la sensation tentant son socle de connaissance par l'expérience, par tâtonnement, essayant et interprétant à chaque tentative pour établir s'il était concluant ou erroné. Pourtant l'interprétation ne permet pas l'analyse du phénomène perceptif, c'est donc plein de certitudes que le regard comme les autres sens se forge. Le sens fait sens, on l'interprète comme signe. C'est ainsi que ce qui ressemble donne l'illusion de la connaissance basée sur la construction fictive de nos sens.

C'est cette vérité et cette confiance qui va être remise en question par l'anamorphose lorsqu'elle interroge le phénomène perceptif, non pas pour le dénoncer mais pour mettre en branle nos certitudes. Car à la fois l'anamorphose montre que ce qui se présente comme une erreur, devrait être analysé comme une forme, et qu'au contraire, ce qui fait forme n'est qu'une interprétation ponctuelle. Et même en en ayant conscience, la forme s'affiche sans faille à notre regard. L'œuvre nous invite à réaliser que ce que nous considérons comme des connaissances solides et objectives ne sont que le reflet, peut-être anamorphique, de nos perceptions.

Faire cette expérience de la mise à distance de nos connaissances pour réaliser le poids de la perception dans leur construction met certes en évidence l'apparente facticité de nos sensations, mais, plus encore, celle de nos connaissances. C'est donc dans le caractère définitif précédemment analysé que se fait la faille. Car si la réalité n'est appréhendable que par la perception et que nos sensations fluctuent au gré des situations, c'est, en effet et uniquement dans l'instant, qu'on touche au réel.

Alors, comme le pose Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* :

L'apparence est réalité en moi, l'être de la conscience est de s'apparaître.¹³⁷

Il ne s'agit donc plus de jeter le discrédit sur l'image à cause de son caractère artificiel tel que le fait Platon, lorsqu'il évoque les trois lits dans *La République*, distinguant l'idée, le réel et l'apparence. Pour le philosophe antique, l'image apparaît comme un succédané de l'objet authentique lui-même singulièrement matériel en comparaison avec l'universalité de l'idée. Pourtant l'image – du lit notamment – n'est pas factice en soi, pas plus que ne le sont les ombres projetées sur les murs de la caverne. Elle est le produit de nos perceptions, et c'est en tant que telle qu'il faut l'appréhender, l'analyser et la réfléchir.

Car l'apparence, si elle n'est que le mirage du réel, est réalité en moi. Par cette phrase Merleau-Ponty suggère à la fois que la seule réalité qui existe en moi est l'apparence, mais aussi que l'apparence n'est pas factice mais réelle. Les ombres projetées sont alors authentiques dans la perception qu'en ont les prisonniers, et font monde, de manière aussi

137 Ibid., p. 1078

réelle à leurs yeux que les images qui nous entourent. En effet, l'image est réalité dans son apparition dès lors qu'elle fait irruption à notre vue. Et en ce sens, c'est par l'émotion et par la sensation que s'ouvre la réalité de la conscience et notre perception ne peut se faire alors que par la rupture de la monotonie. L'irruption de ce qui va faire signe dans son surgissement n'est plus connaissance mais vérité dans sa capacité à saisir l'instant. Ce qui s'ouvre en apparaissant, qu'il s'agisse du monde ou de fiction ne peut qu'être vraie dans l'impression provoquée, comme le souligne Bachelard dans *la Poétique de l'espace*.

Car pourquoi les actes de l'imagination ne seraient-ils pas aussi réels que les actes de la perception ?¹³⁸

Cette apparition, réelle ou imaginaire, se fait en parallèle d'une conscientisation du phénomène lui-même. Je suis captée par ce qui se déroule et dans cette captation je m'affirme comme conscience et être au monde.

Dans cette fracture de la perception, lorsqu'enfin s'ouvre l'apparence comme réalité, c'est à la fois la forme, la sensation et l'être de la conscience qui apparaissent. L'anamorphose met en branle l'image dans une rupture du présent en faisant événement, mais ne fait pas seulement surgir que le signifiant, elle met aussi en évidence notre perception dans une conscience nouvelle. La forme apparaît dans le même mouvement que ma conscience singulièrement actuelle d'être tout à coup au monde. Le « je » de la perception s'affirme par la force singulière de ce surgissement. La forme apparaît, mais elle ne le fait pas en soi, mais en moi. Elle dépasse alors à la fois mon habitude de percevoir le monde et d'y habiter.

Merleau-Ponty poursuit alors son raisonnement en déterminant les conditions de cet apparaître :

Elle [la perception] m'ouvre à un monde, elle ne peut le faire qu'en me dépassant et en se dépassant.¹³⁹

C'est donc la perception qui me dépasse qui va faire jaillir le monde dans son instantanéité, une instantanéité qui est notre seule manière d'être à la réalité. Par ce dépassement de soi, elle va nous repositionner dans le réel à notre juste place, un être captif de la situation dans laquelle il est, un être captif aussi de sa perception pour l'appréhender.

Mais Merleau-Ponty va plus loin en disant que la perception, pour ouvrir un monde, doit aussi se dépasser elle-même. Se dépasser c'est-à-dire offrir autre chose que le précédemment perçu. Nous donner l'impression que le monde qui se forme sous nos yeux est radicalement nouveau. Le monde, ou du moins la perception que nous en avons, doit se déployer à chaque instant comme immergent du passé pour s'offrir immaculé des sensations précédentes. C'est pourtant sans sensationnalisme grandiloquent que doit se jouer le rapport au réel car il ne peut tenir

138 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 148

139 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1078

dans une surenchère vertigineuse de toujours plus. Non, il s'agit pour le phénomène de s'afficher dans une simplicité qui par son jaillissement va faire événement. C'est exactement ce qu'offre au spectateur l'anamorphose. En effet, elle permet le spectacle de la vision, et en cela, elle nous offre un positionnement de soi, à la fois à l'œuvre, mais aussi au monde, tout en se dépassant aussi elle-même en tant qu'image, tant elle se transforme, se meut, se joue et se déjoue, reformulant à chaque instant les conditions de sa perception. Le spectateur face à l'œuvre, à l'émotion d'un monde à la fois familier et singulier qui est à percevoir par une conscientisation nouvelle de ses sensations. Ce qui apparaît ne peut le faire que sous le joug d'un jamais précédemment vu. L'instant s'offre alors dans une transcendance qui me pose comme en fusion avec le monde, et non comme un simple spectateur. Ma perception et ma conscience d'être au monde se forment conjointement à son apparition.

Pourtant cette apparition du monde, se dépassant à chaque instant dans une actualité, ne peut être que ponctuelle. D'abord, pour pouvoir être subjugué par le quotidien, il faut à la fois y être attentif et habitué, et puis, car cette situation de transcendance doit se construire, se nouer à un quotidien qui est la place la plus simple à être. C'est parce que l'anamorphose fait rupture dans l'ordinaire, qu'elle fait événement dans la vie du spectateur. Cet événement se prolonge par une posture au monde plus attentive afin de le réenchanter, mais elle n'en restera pas moins éphémère à l'échelle de la vie perceptive. De plus, l'anamorphose ne peut proposer une apparition seule. D'ailleurs, l'apparition peut-elle être réellement esseulée, isolée « dans un vide que lui seul éclaire¹⁴⁰ », comme le proposait Merleau-Ponty ? Si le surgissement du présent dans une rupture du temps semble l'indiquer, cet état n'est que fictif, puisque pour apparaître, la perception doit s'offrir comme nouvelle et donc se distinguer de l'instant d'avant par la présence inédite, ou la reconnaissance de ce qui n'était, jusqu'alors, pas. C'est donc dans une relation au souvenir d'un état précédent que s'anime le jaillissement de l'apparition.

Le cas de l'anamorphose est en cela un peu différent, puisque l'apparaître ne cesse de se déployer comme inédit dans l'expérience et ce, durant toute la fréquentation de l'œuvre. Alors qu'habituellement, une fois apparus, l'objet ou la sensation procurée ne sont plus immanents mais seulement présents. Dans l'anamorphose, comme dans l'image double d'ailleurs, par l'oscillation de l'image, ils ne cessent de jaillir dans une singularité toujours inégalée.

Mais dans son surgissement, elle noue une relation intime avec ce qui précédemment est apparu au regard de son spectateur. L'anamorphose est certes une expérience à vivre dans la morsure du temps présent qui isole l'instant du déroulement chronologique, mais en y restaurant le passé. Maldiney commente cette phrase de Kafka dans *Regard, Parole, Espace* :

Il faut que chaque image surgisse à soi, de telle manière que celles qui la précèdent soient à la fois délaissées et pourtant présentes dans son mode d'apparition. Aussi chaque image doit-elle être maintenue à l'intérieur de sa présence dans un certain inachèvement.¹⁴¹

140 *Ibid.*, p. 704

141 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 81

Comme la sensation et la perception du mouvement est donnée par l'impression rétinienne, l'apparition ne peut être rendue visible qu'en comparaison de l'image précédente. Il faut donc que l'image-souvenir soit présente pour être dépassée. En apparaissant, la forme convoque à la fois l'image présente, mais aussi celles d'avant, qui ne sombrent plus dans le passé mais sont ramenées dans l'actualité du jaillissement. L'image dont parle Kafka se dépasse tout en dépassant nos habitudes perceptives. La seconde qui vient de s'écouler est paradoxalement à la fois délaissée car elle n'a plus de place dans la radicale actualité de mon être au monde, mais aussi brûlante, irradiant par sa présence la perception nouvelle.

Et Kafka explique alors les conditions d'un tel surgissement du passé conjugué au présent : l'image doit dans la perception du spectateur, ne pas se clore dans un achèvement stérilisant. En effet, le souvenir du passé ne peut revenir au présent que si ce retour parvient à éclairer de manière inédite à la fois le souvenir et l'image présente. L'inachèvement du souvenir et de son image lui donne l'incomplétude qui peut seulement être comblée par un dialogue avec le présent. Or le présent lui aussi doit déjouer l'impression d'accomplissement dans l'instant, car il doit à la fois s'ouvrir au passé et laisser une ébauche infinie, afin d'être par le futur convoqué. Convoqué de la même manière qu'il rappelle lui-même à cet instant le souvenir pour tenter dans un geste désespéré de combler l'image passée et présente.

On rejoint alors le concept d'œuvre ouverte et ce qui était évoqué précédemment comme la nécessité d'un indéfinissable. La perception doit donc s'efforcer de garder une part de mystère et de voir dans l'actuel, comme dans le passé, un indéchiffrable nécessaire au désir d'être au monde dans une instantanéité toujours renouvelée. Cet inachèvement de l'image, qui la rend à la fois indéfinissable et ouverte, est particulièrement perceptible dans l'anamorphose, puisqu'elle nécessite le déplacement, le regard, et le travail du spectateur actif pour que l'œuvre s'achève, et ce, uniquement momentanément. C'est seulement dans l'œil du spectateur que l'anamorphose peut se parachever dans l'oscillation d'une apparition évanescence. L'œuvre n'est alors jamais véritablement close, car chaque spectateur devra la jouer pour la faire apparaître, avant de la rejouer pour la faire réapparaître, et la déjouer pour la faire disparaître, car l'image n'est jamais là définitivement, elle s'efface dès qu'on s'éloigne de son point d'apparition, et personne (sauf l'appareil photographique) ne peut en conserver une image finale. L'impression de réalisation qu'elle donne à voir à un certain point de vue est simultanément anéantie par la diversité des autres images traversées et à traverser. L'image laisse alors une impression sur la rétine, ou plutôt dans la mémoire, d'un perçu presque irréel qui s'évapore aussitôt qu'il apparut. La sensation reste alors comme un événement, articulant la rupture de l'apparition à celle des images passées. Merleau-Ponty construit la distinction pourtant interactive entre percevoir et souvenir.

Percevoir n'est pas éprouver une multitude d'impressions qui amèneraient avec elles des souvenirs capables de les compléter, c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible. Se souvenir n'est pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est s'enfoncer dans l'horizon du passé et développer de proche en

proche les perspectives emboîtées jusqu'à ce que leurs expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle. Percevoir n'est pas se souvenir.¹⁴²

Les souvenirs ne subsistent pas en soi, ils n'existent que quand ils sont appelés par la perception. Lorsque le flux de données analysées par le cerveau fait signe d'un élément commun avec des informations préalablement traitées afin qu'elles resurgissent. C'est ainsi toujours dans une actualité que surgit la mémoire, puisqu'elle est indivisible de la perception. La perception n'est captable que par l'ouverture du monde au présent. Mais la perception et le souvenir, même s'ils sont simultanés ne peuvent être assimilés. Le souvenir n'est jamais perçu puisque le temps sépare les données que je reçois au présent de celles que j'ai précédemment analysées. Mais percevoir, nous indique Merleau-Ponty, n'est pas non plus se souvenir. Si la perception, comme la sensation, permet à la mémoire de jaillir tout en étant totalement dépendante – sans quoi aucune construction d'une mémoire ne serait possible –, elle est seulement le recueil de données qui va permettre l'appel du passé, mais jamais les souvenirs ne peuvent être à nouveau perçus.

Merleau-Ponty indique alors que la mémoire n'est pas comme un tableau qu'on mettrait devant ses yeux pour se remémorer le passé, mais l'expérience d'une immersion dans les données précédemment acquises pour les faire coïncider et différer. C'est dans ce double éclairage, à la fois de la perception et de cette survivance du passé que se vit l'instant. Et en ce sens, le souvenir cesse d'être passé pour être vécu à nouveau, non pas dans l'intensité que permet la découverte, mais conjointement à l'actualité de ce que je perçois.

Et ce n'est pas anodin si Merleau-Ponty utilise le mot perspective pour expliquer le rapport entre la mémoire et la perception. En effet, il développe plus loin, sur le même thème :

La perception s'ouvre sur des choses. Cela veut dire qu'elle s'oriente vers sa fin vers une vérité en soi où se trouve la raison de toutes les apparences. La thèse muette de la perception, c'est que l'expérience à chaque instant peut être coordonnée avec l'instant précédant et avec celle de l'instant suivant, ma perspective avec celles des autres consciences¹⁴³.

Cette utilisation du mot perspective invite à mettre en regard l'anamorphose, où tout est question de perspectives et de points de vue avec cette réflexion sur la mémoire. Les œuvres de Felice Varini et de Georges Rousse sont en effet proches de l'exercice pratique de cette coordination de perspectives qui dans le temps s'organise pour être à chaque moment réactualisée. Il s'agit, lorsque le spectateur se promène dans l'œuvre, de multiplier les coordonnées à la fois spatiales et temporelles et de tracer la trajectoire de nos perceptions de l'image en fonction de cette multiplicité. On pourrait presque tirer de cette expérience un graphisme des positions en fonction du temps et de l'espace. L'image s'y déploierait, avant de se replier sur elle-même. Dans ce mouvement d'oscillation, le temps serait à la fois arrêté et réversible. Pourtant chaque image ne pourrait se comprendre que dans l'articulation des

142 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 686

143 Ibid., p. 730

précédentes. C'est dans cette même corrélation du présent et du passé que s'ouvre la thèse de la perception. À chaque instant la perception, se coordonnant avec les autres, cherche sa vérité et celle de toutes les images qui lui ont précédées devant mes yeux. C'est la quête qu'organise, comme une mise à parallèle, l'artiste d'anamorphose lorsqu'il invite le spectateur à parcourir son œuvre. Découvrir, s'orienter dans cette multitude de sensations et d'images, pour découvrir l'ultime, celle qui explique toutes les autres, la raison de toutes les perceptions précédentes, l'incarnation de la vérité de l'œuvre, de mes perceptions, de ma place au monde.

Merleau-Ponty développe que c'est par ce biais, celui de la coordination des perspectives temporelles et spatiales, que la perception ouvre sur les choses. En effet, c'est dans ce nouage de différents états que le monde que je traverse n'est pas plat, figé, image. C'est grâce à la fois à la temporalité, à la mémoire et l'espace que les choses prennent à la fois une existence propre et ne sont pas que pures perceptions. Et c'est aussi par le maillage de ma conscience, de ma perception et de l'ouverture plurielle de ce monde que je peux espérer trouver l'explication à cette succession d'images et de sensations qui m'apparaissent, cette vérité muette, qui en les associant me permet de comprendre la raison de toutes les apparences.

Mais dans l'anamorphose la forme n'est jamais l'ultime point de vue et, seul le présent, toujours rejoué, peut éclairer la recherche de cette vérité. Cependant si elle trouve sa justesse dans l'instant, celui-ci passe et la réponse avec. En effet, dans l'anamorphose, si par une conjoncture aussi favorable que l'alignement des planètes, la forme prend forme, elle n'est jamais, ni une fin en soi, ni la dernière image que nous offre l'œuvre, car en partant, le spectateur sera amené à se déplacer et ainsi à briser cette réponse. À chaque moment donc, qu'il s'agisse particulièrement de l'anamorphose ou de la perception, en général, la réponse est toujours à chercher et à trouver dans l'instant présent. Car là est notre seule vérité, et aussi celle de l'œuvre et du monde.

Fixation

Cette vérité, celle d'un état d'être et d'un monde dont les seules existences sont au présent, mais avec un passé qui, nous y reviendrons, ne disparaît pas puisqu'au contraire, il se colle au présent, annihile l'idée de temps fléché et linéaire, de temps qui passe. L'être ne peut se vivre que dans la présence de l'instant, et alors, en ce sens, le temps ne passe pas. L'homme et le monde sont bloqués dans un même présent qui donne l'illusion d'avancer comme les aiguilles d'une horloge, mais qui pourtant est éternel. Et cette éternité ne nous offre d'autre accès à l'existant que de le penser comme phénomène, dans une expérience sensible de co-présence.

L'expérience n'est rien ou il faut qu'elle soit totale.¹⁴⁴

Merleau-Ponty nous invite par cette phrase à penser l'expérience dans sa totalité, non pas en soi, mais dans son rapport à celui qui la vit. Car l'expérience en soi est toujours totale, c'est seulement l'attention qu'on lui porte, ou non, qui va en modifier sa perception. Faire l'expérience de, n'est que notre abandon dans une expérience quand à chaque instant, des centaines s'offrent à nous. Il s'agit alors de mettre entre parenthèses ce qui nous éloigne habituellement de cette présence sensuelle et sensible du monde, nos préoccupations passées ou à venir, pour se laisser transcender par le produit de l'instant. Et alors, comme le dit le phénoménologue, soit l'expérience nous offre un abandon total créant les conditions d'une absorption dans le moment présent, soit il ne fait pas expérience, il ne se produit rien et alors l'être reste indemne dans ses préoccupations. L'expérience doit venir bouleverser le sens habituel de nos perceptions, dérober ou se dérober.

L'anamorphose offre au spectateur un réel phénomène d'abandon car l'expérience est absolue dans l'instant. Elle dérobe au spectateur l'habitude, la connaissance et la certitude en se soustrayant à sa vue. Elle s'échappe de sa propre image. Elle condamne le spectateur à l'errance présente qu'offre cette expérience singulière. Elle se fait attendre rendant palpable l'éternité de l'instant.

Comme Bergson attend que le morceau de sucre ait fondu, je suis quelque fois obligé d'attendre que l'organisation se fasse.¹⁴⁵

L'organisation de cette image prend du temps, du temps où le spectateur est actif à l'œuvre. Mon regard par son déplacement organise ou déstructure l'espace et l'image. L'organisation se faisant sous mes yeux est déstabilisante car elle n'est pas sous-jacente. Le monde, et dans ce cas, l'œuvre, ne s'affichent pas en soi, c'est mon œil qui les fait apparaître. Mon regard crée la forme en l'interprétant et en la structurant. La conscientisation de cette création qu'offre le spectacle de l'anamorphose ébranle la certitude qu'on a de nos perceptions. Le

144 *Id.* p. 951

145 *Id.* p. 957



Illustration 38 : Georges ROUSSE, *Darmstadt*, Installation, 2015, Hessische Landesmuseum, Photographie : © Georges Rousse / ADAGP

spectateur devient alors le créateur lui-même de la forme qu'il a devant les yeux. Il est l'artiste de son apparition. L'artiste de sa révélation.

La profondeur naît sous mon regard parce qu'il cherche à voir quelque chose.¹⁴⁶

C'est ainsi, comme le dit Merleau-Ponty, mon regard qui travaille à la profondeur de l'image, mais aussi à sa formation. Mon regard donne forme et intensité à l'image, mais il ne peut pas le faire machinalement. L'attention que nous avons préalablement décrite permet la fixation de mon œil et la cristallisation de sa forme sur ma rétine. La fixation de l'image de l'anamorphose nous apporte le temps d'arrêt, la stabilité nécessaire au jaillissement de la forme. L'apparaître nécessite une mise en branle du mouvement perpétuel : tout à coup, nous nous arrêtons pour percevoir, pour regarder, pour voir surgir et faire surgir ce qui aurait pu rester invisible. Si l'anamorphose, nous y reviendrons, met le spectateur en mouvement, elle offre aussi un point de butée par la surprise. Le spectateur est alors stoppé quand dans son égarement, les éléments se rapprochent et la direction s'affirme. Il sait où chercher, il sait où regarder. Ou plutôt, d'où regarder. Il s'en approche, doucement, pour saisir l'exact instant où l'informe va se former et où l'image va se fixer. Car il s'agit d'une fixation. Une fixation certes momentanée, mais une fixation. Une fixation à la fois de la forme qui cesse de muter, se dilater, se mouvoir, mais aussi de l'œil du spectateur. Il s'arrête, regarde fixement, fait la mise au point sur l'objet qui spécifiquement n'existe pas. La distance focale est biaisée car elle se fait non pas sur l'architecture réellement présente, mais devant elle : sur l'objet qui n'existe pas vraiment.

En 2015, Georges Rousse est invité à participer au *RAY 2015*, le *Darmstädter Tage der Fotografie (Les Jours de la Photographie à Darmstadt)*. Dès décembre 2014, il prospecte les espaces possibles à Darmstadt afin de trouver l'emplacement idéal de ses futures interventions. Il choisit alors des lieux aussi différents et chargés d'histoire que : « des baraquements abandonnés de l'armée américaine, le *Hessische Landesmuseum Darmstadt*, une petite galerie, un abri antiatomique de la Seconde Guerre Mondiale et le *Hofgut Oberfeld*.¹⁴⁶ »

L'œuvre ci-contre, *Darmstadt*, est celle présentée dans le *HLMD (Hessische Landesmuseum, soit le musée régional de la Hesse)*. Dans l'escalier en colimaçon des années 50, qui n'est plus accessible au public mais qui relie des zones internes du musée, Georges Rousse a fait surgir un immense cercle noir, dont l'apparition en lévitation souligne l'architecture tout en la faisant disparaître sous cet immense point obscur. C'est la seule œuvre pérenne de l'artiste, qui, si elle n'est pas accessible au public, est traversée par le personnel du musée.

Dans l'œuvre *Darmstadt* de Georges Rousse, la distance focale de notre œil, ou de celui de l'appareil photographique se fait sur le cercle noir qui vient ouvrir l'espace. C'est devant le

146 *Id.*, p. 957

147 « Georges Rousse - Neue Arbeiten (Nouvelles Œuvres) | Georges Rousse », <http://www.georgesrousse.com/archives/article/georges-rousse-neue-arbeiten-nouvelles-oeuvres/>, 9 mars 2018

mur, devant l'escalier, devant même la rambarde qu'apparaît sur l'image la forme, quand, dans l'espace réel de l'œuvre, elle est collée aux murs du fond. Alors qu'habituellement cette couleur donne plutôt une sensation de recul, elle est par cette installation, paradoxalement appelée au premier plan. Mais, alors qu'elle semble avancer vers le spectateur pour léviter au-dessus de l'escalier, elle ouvre aussi, par sa couleur, ou son absence de couleur, un autre espace. Elle invite à s'interpréter comme une porte vers un ailleurs plus profond. Comme le disait Merleau-Ponty, la profondeur est créée par mon regard qui « cherche à voir quelque chose ». La profondeur est créée par mon regard qui cherche à déjouer l'illusion, la perspective, la superficialité et la frontalité de l'architecture pour trouver un ailleurs. C'est donc en pleine aporie que dans un même temps, le cercle noir flotte vers nous et ouvre un espace d'une profondeur absolue.

Mais cette forme sombre est aussi l'iris qui vient percer le regard de celui qui l'observe, dans une sublime mise en abyme, subtilement dessinée par les courbes de l'escalier qui suggèrent la forme ogivale.

Ce n'est donc plus seulement l'œil qui fixe pour faire apparaître le cercle noir parfait, mais aussi la forme elle-même qui, par un échange dialectique de regard, s'offre comme à voir.

Toute fixation est toujours fixation de quelque chose qui s'offre comme à fixer.¹⁴⁸

La fixation est le fruit du double mouvement de celui qui s'arrête pour voir et de la chose, la forme, l'image qui se donne comme source d'attention voire d'attraction. Cet échange ne se fait que par la réciprocité des intentions. La forme n'est dès lors plus une image en soi, mais objet qui se donne comme à regarder. Merleau-Ponty invite à questionner une certaine intentionnalité du sujet et de l'objet. S'il est peut-être difficile d'appliquer ce raisonnement au monde, dont l'apparition ne peut se réduire qu'à sa volonté d'être perçu – propos qui se rapprocherait d'une thèse anthropocentrique –, dans le cas de l'œuvre d'art et donc plus particulièrement de l'anamorphose, l'intentionnalité est évidente. La chose s'offre comme à fixer car elle a été créée par l'artiste pour être vue et apparaître. La forme se donne comme à fixer car là est sa raison en tant qu'être au monde. Le phénomène perceptif nous amène à décaler notre point de vue, non pas celui qui reçoit passivement une information extérieure neutre mais au contraire qui travaille activement à mettre en forme son regard pour percevoir ce qui se donne comme objet d'intérêt, par ses conditions de sensationnalisme.

L'échange entre ce qui est perçu et celui qui perçoit ne se fixe que par la mise en mouvement du sujet vers l'objet, mais aussi de l'objet vers le sujet. La fixité et la fixation n'ont lieu que lorsque les conditions d'apparaître sont telles qu'un instant, le surgissement se produit. La forme est figée, presque magiquement. L'image de l'anamorphose, plus que l'image de n'importe quel objet, se meut à travers la perception de celui qui l'observe. Ce n'est pas seulement la perception que nous en avons qui se modifie, se transforme et se déplace mais c'est l'image elle-même qui se met en mouvement puisqu'elle s'offre à voir. L'image de

148 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 958

l'anamorphose ne se donne pas à voir uniquement dans l'œil du spectateur ou son cerveau, elle s'offre comme réalité existentielle de forme, visible en un lieu propre. La forme existe et se donne à voir comme telle pour être saisie par celui qui la cherche, elle ne peut apparaître en soi, sans l'action du spectateur, mais le spectateur ne peut la faire surgir, sans qu'elle ne s'offre à voir comme forme. Elle se meut, se dilate, se transforme et fuit le spectateur. Il la traque, la suit, la cherche, épouse son mouvement.

Le mouvement de mon œil vers ce qu'il va fixer n'est pas le déplacement d'un objet par rapport à un autre objet, c'est une marche au réel. Mon œil est en mouvement ou en repos par rapport à une chose dont il s'approche ou qui le fuit.¹⁴⁹

Merleau-Ponty dans cet extrait de la *Phénoménologie de la Perception* indique que l'acte visuel de fixer implique un mouvement d'une chose vers l'autre et non pas les mouvements indépendants de deux choses sans interaction. L'œil se déplace et suit l'image de l'objet qu'il veut fixer, spatialement et musculairement pour être à la parfaite distance qui lui permettra de l'appréhender dans son entièreté. L'objet, lui, se dérobe ou s'affiche par le biais de son image. Ce mouvement d'attraction et de répulsion est nommé « marche au réel », par le philosophe. Cette implication du cheminement par une succession de pas pour se rapprocher du réel, ou en tout cas de l'objet et son image est particulièrement intéressante. Le mouvement de la marche y est corrélé à celui du regard par l'intentionnalité. On ne marche pas sans but et sans objet, comme on ne regarde pas en balayant d'un coup d'œil sans volonté de voir. C'est une marche, un mouvement, au réel car il tient sa source du rapport existentiel au monde et non à celui des idées.

Il faut que le monde soit autour de nous, non pas comme un système d'objets dont nous faisons la synthèse mais comme un ensemble ouvert de choses vers lesquelles nous nous projetons.¹⁵⁰

C'est ce rapport particulier au monde qui nous déplace. Qui nous fait passer d'un monde des idées vers le réel. C'est par cette projection vers l'ouvert de ce qui nous entoure que notre attention peut se fixer dans l'instant. Et en se fixant, elle est aussi mobile car elle suit le déplacement, la transformation, la fuite du monde par son image.

L'anamorphose offre ce jeu de chat chassant la souris, quand poursuivant ce qui lui semble se former, l'image se dérobe encore et encore. Le spectateur entame cette marche au réel, déclinant l'image à la fois comme stimulus perceptif simulateur et comme forme à chercher et à venir. Dans cet écart entre ce que je vois et ce que je désire voir, entre ce que je vois et ce que je vais voir, et entre ce que je vois et ce que je crois voir, l'anamorphose installe l'expérimentation puis la réflexion sur la fragilité de l'image et sur la force du désir et du mouvement du spectateur dans son apparition. On voit alors presque entre les images, au cœur de cet écart invisible entre l'image rétinienne et l'image mentale. Au cœur aussi de cette

149 Ibid. p. 974

150 Ibid., p. 1089

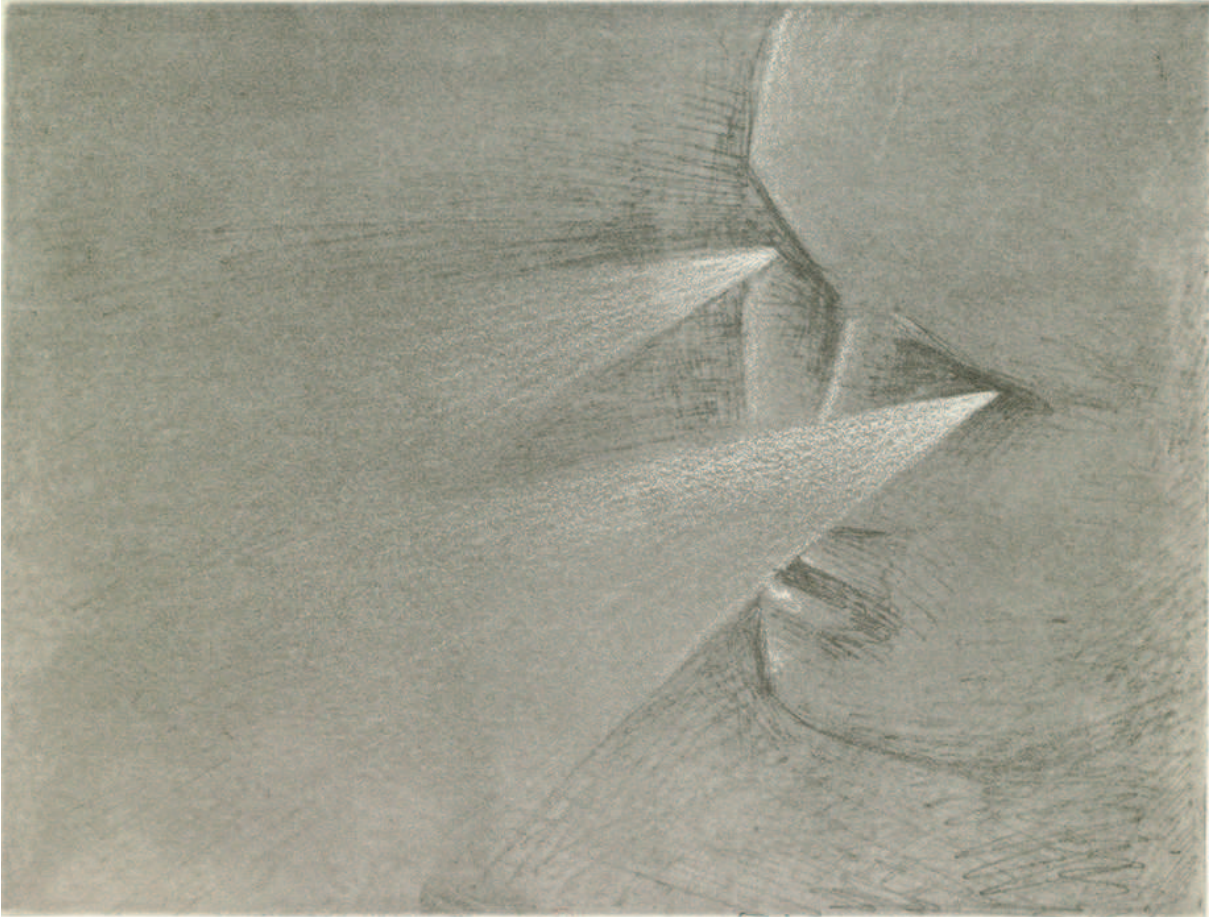


Illustration 39 : Markus RAETZ, Sicht II, 1985 -1986, Eau-forte et Aquatinte avec rehaut de crayon gras

Image : 16,4 x 21,5 cm, Papier 76,5 x 53 cm, ed. e.a. XV

fracture entre ce qui se voit et ce qui se verra. Entre ce qui se voit, et ce qui se cache derrière cette apparence. Un autre visible rendu invisible par l'idée qui en surgit, quand l'image dissimule la réalité du phénomène visuel. Tout à coup je regarde ce qu'en voyant, je n'aperçois jamais.

Un champ visuel n'est pas fait de visions locales. Mais l'objet vu est fait de fragments de matière et les points de l'espace sont extérieurs les uns aux autres. Une donnée perceptive isolée est inconcevable, si du moins nous faisons l'expérience mentale de la percevoir. Mais il y a dans le monde des objets isolés ou du vide physique.¹⁵¹

C'est à cette réalité que mènent à la fois la réflexion phénoménologique et la fréquentation d'œuvres en anamorphose. La perception de la globalité que l'on applique à la fois à l'objet, à son image et plus généralement au monde, n'est qu'une vue de l'esprit dissemblable d'une réalité qu'on tient pour réelle, qu'on tient pour le réel.

La forme apparaît alors comme une multitude de points spatiaux séparés les uns des autres, elle perd, momentanément sa consistance et son unicité pour se déployer en de multiples points de vue, fractures d'espace, morceaux disséminés sans la moindre cohérence. Ce vide, qui dans l'anamorphose nous déstabilise quand on découvre l'œuvre, est ce qui lie toute chose. Et qui lie, en outre, la chose elle-même. Le monde est fait de vide que nous ne sommes pas capables de voir et de fixer, car mentalement, c'est le plein qui se structure en chose, en palpable, en réel. Le vide n'apparaît jamais qu'en creux de ce qui fait figure de tout. Il est ce qui met à distance et réunit les objets dans l'espace mais qui est impalpable, inintéressant, absent. En effet, Merleau-Ponty nous le décrit comme impossible à voir, même pour celui qui a fait l'effort de le concevoir mentalement. On peut savoir que le vide remplit toute chose, que les objets sont isolés dans le vide physique, que ce soit intrinsèquement ou extérieurement, on peut en faire l'expérience, notamment avec l'anamorphose, qui vide la forme de son existence et de son être au monde, mais il est impossible de le percevoir. Il ajoute :

Ceci ne veut pas dire seulement que sans la perception du tout nous ne songerions pas à remarquer la ressemblance ou la contiguïté de ses éléments, mais à la lettre, qu'ils ne feraient pas partie du même monde et qu'elles n'existeraient pas du tout.¹⁵²

La perception de la chose est le point de butée sur lequel mon regard rebondit, alors qu'il semble se perdre à l'infini s'il tente de se fixer sur le vide.

Merleau-Ponty décrit notre système perceptif comme structuré par le tout. Le plein est ce sur quoi mon regard bute pour revenir à ma rétine faire image, à la manière dont l'écholocation permet un repérage des objets qui entourent certains animaux dans l'espace. Pourtant, peut-on penser que ce système perceptif engendre la sensation de tout ? N'utilisant qu'un système de sonar, peut-on percevoir les objets contigus comme proches les uns des autres ? Sont-ils réunis dans l'espace comme notre vue nous le propose, ou au contraire, sont-ils isolés dans du

151 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 676

152 *Id.* p. 689



Illustration 40 : Markus RAETZ, *Ombre* , 2007, Portfolio de 17 Heliogravures, 295 x 375 cm,
Reproduction : © Courtesy of the artist & Monica De Cardenas

vide physique, à la manière dont Merleau-Ponty dépeignait un monde qui nous est invisible mais qui pourtant est réel ? Si oui, comme il serait logique de penser que la détection de l'objet fait obstacle singulier et non pas partie d'un tout que serait le monde, quelle serait la différence avec la vision ?

Mon regard n'émet pas de lumière. Mon regard reçoit la lumière qui a rebondi sur les objets, plus ou moins absorbée par les longueurs d'ondes de ces derniers, avant de venir traverser mon iris. C'est donc, comme l'image captée par l'appareil photographique, une perception de l'entièreté de ce qui est face à moi que m'offre la vue. Pourtant, il n'est pas passif, choisissant par le biais musculaire sur quel objet et à quelle distance focale faire la mise au point, placer la fixation de mon regard, déterminer mon point d'intérêt dans l'image. Mon œil, ou plus concrètement mon regard, fait ainsi aussi le trajet vers l'objet, il traverse l'espace pour se fixer sur lui et le placer alors à sa juste distance. Par cet itinéraire, mais aussi par le chemin ouvert par cette traversée, je place non plus l'objet comme l'image devrait me l'indiquer, sur mon œil, mais à distance de moi, à la distance parcourue par mon regard. Les objets s'écartent et se repoussent pour épouser une spatialité qui m'entoure.

La globalité qu'offre mon regard est comme un globe rassemblant les éléments venant s'y placer. Cette forme sphérique¹⁵³ que donne mon œil à ce qui l'entoure et m'y place toujours à la même distance que les autres points du rayon – je suis donc sur la surface de la sphère, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur – rappelle à la fois la forme de l'œil et la forme du monde. Est-ce un hasard si, à l'image de l'organe qui la permet, ma vision et son champ semblent circulaires, et peut-être même sphériques quand souvent, l'espace qui nous entoure semble disposer les objets tout autour de nous ? Si notre horizon perceptif est parfaitement linéaire et nous permet de voir parfaitement à la même distance dans n'importe quelle direction, il est normal que mon champ visuel me paraisse sphérique. Pourtant, si c'était le cas, et puisque les propositions initiales de la supposition sont erronées, nous pouvons en douter. Mon champ visuel serait en effet d'une forme de globe, mais en tant que percepteur, je ne serais pas en périphérie de ce volume comme c'est actuellement le cas, mais au centre de la sphère dont je ne percevrais qu'un morceau, en fonction de la direction de mon regard, ne pouvant être omniscient.

Non, d'abord ma vision est lacunaire, elle est de moins en moins précise en périphérie, le point le plus précis que je peux voir est donc au centre de ma vision, en face de mon iris. Les autres points sont de plus en plus indéfinis, à mesure qu'ils s'approchent de la ligne de rupture : les limites dessinées par mes globes oculaires. C'est donc bien à une sphère que ressemble mon champ visuel, puisque le point défini le plus loin que je puisse voir est dans l'axe le plus éloigné de moi, les autres points, se dilatent de proche en proche jusqu'à se coller aux limites de mon étendue perceptive. Cette sphère est symétrique à celle qui dans chaque œil va recevoir l'image, comme cette dernière est en symétrie axiale par rapport au visible perçu. Est-ce la forme de mon œil qui interfère sur l'image que j'ai du réel, ou simplement les limites de mon champ perceptif ? Toujours est-il que cette sphéricité renvoie à celle du monde

153 M. DUC, *L'image ronde, La photographie et l'unité du monde*, sur *Esquisses.eu*, la revue d'esthétique en ligne, <http://www.esquisses.eu/revue/limage-ronde-mylene-duc/>

et offre le cadre rassurant de se sentir entouré par un lieu composé d'objets familiers. Peut-être créons-nous ce cadre enveloppant dans une fiction d'unicité et de totalité pour son côté sécurisant. Peut-être avons-nous attribué le caractère rassurant à cette forme car elle évoque en nous cette perception sécurisante et sa familiarité qui la fait devenir le foyer de notre impression du monde.

Mais si, comme le propose Merleau-Ponty, notre vision est altérée car elle ne peut percevoir que la globalité et non le vide qui se loge entre les choses, en unifiant les éléments qu'elle perçoit comme semblables alors qu'ils ne le sont peut-être qu'extrinsèquement, notre représentation familière du monde n'est qu'une fiction. Une fiction où le tout est notre seule appréhension du réel, une fiction où le vide et le nouveau sont trop angoissants pour se laisser voir, que la vue préfère nier au profit de la ressemblance et l'unicité.

Une fiction qui irait de pair avec le besoin humain de cohérence, d'unité, qui aurait engendré la création d'un monde où tout ce qui nous entoure ne fait qu'un. Et plus encore, que nous ne fassions qu'un avec lui.

Cette perception de la globalité, qui nous permet, d'après Merleau-Ponty, de remarquer la ressemblance entre des objets qui sinon seraient isolés, de concevoir des contiguités dans l'espace, quand sinon, les choses seraient séparées, qu'elle soit réelle ou seulement le fruit de notre esprit, n'est que difficilement remise en doute. Nous l'avons déjà évoquée quand il s'agissait de rassembler les différentes parties de l'œuvre en anamorphose, parties qui se révélaient très ressemblantes mais qu'il était impossible d'appréhender ensemble jusqu'à la résolution magique de l'apparition de l'image. Pourtant, une fois séparées, après avoir été rassemblées dans la forme, il est impossible de les voir à nouveau éclatées chaotiquement dans l'espace, ou de les percevoir comme abstraites. Elles sont dès lors, et à jamais, des morceaux de l'œuvre déformés et séparés comme les pièces d'un puzzle, mais assemblables dans une unicité.

L'intelligence combine et sépare ; elle arrange, dérange, coordonne ; elle ne crée pas. Il lui faut une matière, et cette matière ne peut lui venir que des sens ou de la conscience.¹⁵⁴

La remise en question de notre perception est contaminable à l'intelligence, à qui elle est très liée. Bergson, dans *La pensée et le mouvant*, décrit le fonctionnement mental, son aptitude à assembler, faire du lien entre les objets, les reconnaître et les ordonner. Il est alors proche de la manière dont Merleau-Ponty décrit et remet en question la perception, dans sa faculté à joindre dans l'espace sans jamais pouvoir isoler. À la manière dont le vide ne peut qu'être invisible à notre perception, l'intelligence elle, ne peut se former seule, sans support, il lui faut puiser dans les « sens ou la conscience », or la conscience n'est que sens préalablement transformé par le cerveau. Le regard ne peut percevoir le vide et parallèlement, l'intelligence ne peut créer à partir de rien, ne peut que transformer le tout pré-senti.

154 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 147

L'insuffisance de notre perception, ou de sa conscientisation, implique ou est corrélée à une incapacité de notre intelligence à se fonder sur le rien, à créer du radicalement nouveau, ce dernier n'étant jamais qu'une réadaptation, une transformation une hybridation du déjà existant, un nouveau regard porté sur le monde déjà formaté.

Pourtant, loin d'être un constat mélancolique ou un perpétuel désenchantement des aptitudes du corps humain, pour Bergson, cette faiblesse de la perception qui contamine nos facultés intellectuelles a une fin heureuse puisqu'elle est la source de la philosophie.

L'insuffisance de nos facultés de perception – insuffisance constatée par nos facultés de conception et de raisonnement – est ce qui a donné naissance à la philosophie.¹⁵⁵

Nos perceptions, n'étant pas omniscientes ou parfaitement fiables, il a fallu que l'homme, développe des idées et des solutions pour concevoir intellectuellement les réponses que nos sens ne donnaient pas. Il a été aussi très vite envisagé de problématiser nos perceptions et tenter d'expliquer leur fragilité. L'anamorphose en est une mise à l'épreuve qui a dès son apparition suscité la fascination d'un public qui y voyait la métaphore de la facticité de nos sens.

Et en effet, l'anamorphose, puisqu'elle montre à la fois la structure de l'image et l'image, l'image et sa conception, mais aussi, et surtout la formation de l'illusion et sa destruction, s'inscrit dans le sillon d'une philosophie qui a été jusqu'à lancer son mépris, voire son exécution, sur l'image.

Pourtant, si l'anamorphose affirme le côté superficiel, menteur, falsificateur de l'image, elle propose au spectateur de l'expérimenter, plutôt que de lui jeter son discrédit. En nous offrant une pluralité de points de vue, elle nous permet à la fois de voir que l'image n'est pas frauduleuse en soi, qu'elle s'affiche sous plusieurs jours, mais que la conscience n'en retient qu'un, et que c'est donc l'esprit qui se laisse attraper, piéger, tromper. Mais il ne se fait pas avoir, il se laisse avoir par facilité. Bergson explique :

Ils [les faits] nous montrent, dans la vie psychologique normale, un effort constant de l'esprit pour limiter son horizon, pour se détourner de ce qu'il a un intérêt matériel à ne pas voir.¹⁵⁶

L'esprit humain est façonné par les habitudes, des habitudes qui, nous les avons déjà décrites, l'empêche de voir réellement. Ne voyant souvent qu'une actualisation des images préconçues par la conscience, il se laisse duper par ce qu'il croit percevoir plutôt que de regarder. Bergson va plus loin en reprenant la terminologie physique de l'horizon : limite de son champ visuel, pour l'appliquer non plus à l'œil, mais au cerveau. Ainsi, nous dit-il, la vie psychique a un horizon restreint à la fois par ce qu'elle ne peut et ne veut pas voir. Il prend l'exemple de découvertes scientifiques qui devaient pourtant paraître évidentes aux yeux du monde, mais

155 *Ibid.*, p. 146

156 *Ibid.*, p. 151

qui étaient rendues invisibles par l'horizon étriqué de nos connaissances et notre absence d'ouverture d'esprit.

Alors, qu'il s'agisse de l'esprit ou de la vue, il se demande comment aller au-delà de cet horizon quand il est si réducteur.

Comment demander aux yeux du corps, ou à ceux de l'esprit, de voir plus qu'ils ne voient ? L'attention peut préciser, éclairer, intensifier : elle ne fait pas surgir, dans le champ de la perception, ce qui ne s'y trouvait pas d'abord.¹⁵⁷

D'abord, il ne s'agit pas de voir plus que ce qu'on ne voit, il ne s'agit pas de repousser les limites de notre perception, mais de tenter de mesurer si l'insuffisance de notre vue et de notre esprit est intrinsèque, ou si elle peut être augmentée par une nouvelle expérimentation, une autre utilisation des outils. Il s'agit pour Bergson de penser que « les yeux du corps, ou de l'esprit », comme il aime à les appeler, ont deux horizons distincts. Un horizon dont les limites sont celles physiques de nos appareils perceptifs – un horizon indépassable –, mais aussi un horizon fictif que l'esprit se crée, comme les œillères placées sur les yeux des chevaux pour qu'ils ne se laissent pas disperser par ce qui les entoure, mais qu'au contraire, qu'ils restent totalement focalisés sur leurs objectifs. C'est cet horizon que Bergson propose d'intensifier. En effet, c'est dans cet horizon que les choses nous échappent, que nous pourrions percevoir plus si nous percevions mieux. Ne pas percevoir ce qui n'était pas déjà devant mes yeux, mais au contraire, révéler ce qui a toujours été, presque magiquement, caché.

Et c'est, comme pour l'anamorphose, par l'attention que notre regard va s'intensifier, que mon esprit va être en capacité de se fixer sur ce qui était habituellement imperceptible. Mais si par un effort intellectuel, je peux augmenter la vue, la rendre plus fiable et plus précise, l'horizon cérébral, lui aussi, doit être augmenté par ces nouvelles facultés perceptives. La vue, forte d'une attention nouvelle, contamine la conscience de nouvelles informations, qui sont aptes à créer de nouvelles idées, de nouveaux assemblages, de nouvelles corrélations et contiguïtés.

Pourtant, pour Bergson, l'ouverture à ce nouvel horizon perceptif et mental n'est possible que par une prise de position aussi radicale qu'intenable.

Le rôle de la philosophie ne serait-il pas ici de nous amener à une perception plus complète de la réalité par un certain déplacement de notre attention ? Il s'agirait de *détourner* cette attention du côté pratiquement intéressant de l'univers et de la *retourner* vers ce qui, pratiquement, ne sert à rien.¹⁵⁸

Dans sa réflexion sur le dépassement des limites de notre perception, Bergson compare deux approches pour nous amener à repenser la vue et ainsi élargir son horizon visuel et

157 *Ibid.*, p. 149

158 *Ibid.*, p. 153

psychologique, la première par l'art, la seconde, par la philosophie. Elles sont toutes deux différentes mais complémentaires dans la recherche de ce débordement, puisque c'est, d'après le philosophe, leur sens commun.

Pourtant, qu'il s'agisse de l'un comme de l'autre, la manière d'arriver à cet état de dépassement de la vision habituelle ne peut passer que par le détournement de notre esprit du côté pratique de notre être au monde. Il s'agit d'enlever les œillères qui dirigent notre conscience vers ce qui est à venir, vers la résolution matérielle des problèmes quotidiens, vers un ancrage dans le monde des idées pour se retourner du côté de l'image, de la vue, du monde matériel que j'ai sous les yeux. Si son propos rejoint ce qui a été dit précédemment sur la fixation dans un présent quand nos habitudes nous poussent à vivre dans un nuage entre le passé et le futur, sans que l'actualité de mes actes ne soit jamais posée pour elle-même, il va plus loin en prolongeant le raisonnement sur l'utile, l'intéressant, le futile et le superflu.

Cependant, quand l'image a été décriée pour son côté futile et superflu, quand, dans une société on prône l'efficacité et la productivité, Bergson prend lui, le parti de l'inutile. Il s'agit de laisser de côté tout ce qui nous préoccupe habituellement, toutes les planifications ambitieuses de notre fantasme de futur réussi, tout le débordement d'activités hyperactives d'une vie bien remplie, pour s'abandonner à ce que je ne prends plus la peine de regarder, ce à quoi je ne fais plus attention tellement j'y suis accoutumée, la vue à proprement parlé.

En détournant le problème, il rend le futile utile, le désintéressé intéressant. Pour lui, il est important de revenir au plus proche, au plus trivial pour y découvrir l'importance qui nous avait échappé.

Mais de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, – pour rien, pour le plaisir.¹⁵⁹

Bergson dialectise alors la volonté d'agir et la faculté de percevoir. L'être humain serait partagé entre la planification de l'action, indispensable à la vie dans sa résolution notamment des besoins primaires, mais qui s'égare finalement dans une démesure mortifère et une attitude contemplative de ce qui nous entoure. L'adhérence à la vie nous couperait de cette possibilité de regarder le monde et de s'enchanter de ce regard.

Pourtant, pour certaines personnes, cette tendance s'inverserait, par ce qu'il appelle un accident heureux. L'accident est ce qui vient faire point de butée, obstacle au déroulement naturel ou prévisible des événements, il est ce qui va faire rupture par son caractère imprévu et imprévisible. Cet accident peut produire l'effet d'un changement de perception du monde, du moins celui d'une perception plus accrue, de manière définitive, ou au contraire, peut-être, simplement momentanée.

159 *Ibid.*, p. 152

Cet accident heureux est alors en parfaite résonance avec notre entrée en contact avec l'art. Tout à coup, dans notre champ perceptif, quelque chose va venir faire événement, événement artistique, ne nous laissant d'autre choix que de regarder. Regarder vraiment. Et en focalisant mon attention momentanément sur le voir, mon adhérence à la vie se dilate au profit de celui du réel. Car c'est bien le nœud de la dialectique, cette articulation entre la vie et le réel. La vie, par le vécu qu'elle crée et impose, se place indubitablement du côté de l'action, quand le réel, lui, ne peut se percevoir que dans l'embrasement d'une position tout à coup passive, tout à coup contemplative.

Il s'agit alors de se détourner de la vie pour accéder un instant au réel.

Au sujet de la fente, et donc de la fracture laissant tout à coup apparaître le visible, et donc peut-être ouvrir sur le réel, Lacan, dans *Les Quatre concepts fondamentaux de psychanalyse* explique :

L'apparition évanouissante se fait entre les deux points, l'initial, le terminal, de ce temps logique – entre cet instant de voir où quelque chose est toujours élucidé, voire perdu, de l'intuition même, et ce moment éluif où, précisément, la saisie de l'inconscient ne conclut pas, où il s'agit toujours d'une récupération leurrée. Ontiquement donc, l'inconscient c'est l'évasif¹⁶⁰.

L'inconscient, en ce point, se rapproche du réel. Si Clément Rosset pose le réel comme ce qui n'a pas de double, il est aussi à la fois ce qui ne peut s'attraper par le langage, puisqu'il serait alors son double inconcevable, inadmissible et irréalisable, et ce qui échappe à toute captation. En ce sens, le réel est évasif puisqu'il échappe toujours à celui qui voudrait le capturer, évasif aussi car il s'échappe à chaque instant à lui-même. La sensation du réel ne se fait alors que par le jaillissement d'un instant, où le sentir prend tout à coup toute la place, me débordant totalement et ne laissant plus de place à la vie. Je fais alors face au phénomène qui efface tout, et qui m'efface aussi pour ne plus que se laisser apparaître.

Pourtant, dans cet absolu de la perception qui a su m'envahir jusqu'à me submerger, rien n'est ni saisissable ni appréhendable, puisque se refermant en s'ouvrant, le réel perçu est déjà à tout jamais perdu.

Si l'art ne peut capter cette ouverture du réel insaisissable et irréproductible, elle peut, en s'incarnant, devenir réel dans sa propre existence au monde. Il s'agira alors, comme pour n'importe quel objet, de créer les conditions d'ouverture, pour être enfin saisi dans son sensationnalisme débordant les conditions de vie du spectateur pour le ramener à ses conditions d'être.

À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappent pas explicitement nos sens et notre conscience.¹⁶¹

160 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 40

161 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 149

L'art d'après Bergson aurait la fonction de créer les conditions d'une ouverture contemplative au réel, de différer l'action, pour se concentrer sur les sensations offertes par nos sens. En ce but, l'anamorphose répond pleinement aux attentes proposées par le philosophe. En effet, elle permet aux spectateurs d'être dans un dé-saisissement tel que seul ce qui s'affiche à leurs yeux, et la manière dont il s'affiche, disparaît, se déforme, s'étire, se figure ; procure, durant la fréquentation de l'œuvre, une quelconque expérience. Le spectateur est alors seul face à l'image, seul avec l'image, mais non pas avec l'image fixe d'un tableau, non pas dans une contemplation absolue d'un donné par l'artiste, non, il est avec une image qui n'existe que pour lui, qu'avec lui, qu'en lui. L'image donnée par l'anamorphose est alors une expérience totale, un rapt du perceptif, un rapt du réel sur l'adhérence à la vie, sur la préméditation d'action du spectateur, puisque sa conduite ne lui est plus guidée que par sa seule perception désintéressée de l'œuvre. L'intérêt se cristallise alors sur la forme dans ce qu'elle a de plus trivial, de plus commun, de plus banal. Ce n'est même pas la forme en soi qui va projeter le spectateur dans cette expérience, mais son apparition, sa matérialisation, sa conception. Tout à coup, il est face à la forme, un cercle, un carré, un triangle, mais se donnant sous une face inédite, sous une forme même méconnaissable ou irreconnaissable, tout son service perceptif va se déployer et se mettre en alerte. L'accident heureux se produit, le spectateur bute sur un insu et un incompris qui suffit à le plonger dans l'embrasement du réel.

L'expérimentation de l'anamorphose va même plus loin puisqu'elle va mettre en mouvement le spectateur, le faire agir non pas comme habituellement dans une planification d'actions coupant l'accès au réel, mais au contraire pour mieux fixer son attention sur le phénomène qui se déroule sous ses yeux.

C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses.¹⁶²

La théorie de Bergson peut paraître paradoxale à deux points de vue.

Tout d'abord, elle l'est par l'idée que l'art nous permettrait d'accéder à une vision plus directe de la réalité, quand cette dernière n'a, dans ce cas, été créée ou recrée qu'artificiellement dans l'atelier. Comment l'œuvre peut-elle offrir une perception plus immédiate et spontanée du monde, quand elle crée elle-même un monde ? Faute de répondre pour tout art, le déplacement du problème sur la catégorie de l'installation, et plus particulièrement de l'anamorphose permet d'évacuer le problème. L'anamorphose, même si elle consiste au rajout artificiel d'une forme plane ou en volume dans l'espace, crée l'accident, les conditions propices à l'attention et à la fixation du regard, sur la réalité elle-même. Par ce déplacement de l'œuvre à la réalité (si on doit les séparer), l'anamorphose comme toute installation, instaure une expérience, elle, bien réelle. Si ce qui m'amène à cette expérimentation empirique a été créé artificiellement par l'artiste, ce qu'elle interroge – l'apparition de la forme, la perception, l'espace, la subjectivité de l'être au monde – sont des questionnements

162 *Ibid.*, p. 153

qui dépassent les limites de l'œuvre pour contaminer à la fois une réflexion plus vaste, mais aussi une introspection sur les conditions et qualités de perception du réel.

L'autre paradoxe sous-jacent à la pensée de Bergson dans l'extrait précédemment cité, ne se situe plus au niveau du spectateur mais du créateur. En effet, il est posé que, pour ouvrir à une réception plus vaste de la réalité au public, l'artiste doit « songer moins à sa perception », pour percevoir plus. Comment, en oubliant de percevoir, en arrêtant de m'y concentrer, l'artiste pourrait percevoir davantage ? Peut-être en s'oubliant justement. Il faudrait pour percevoir davantage, arrêter de penser à percevoir, c'est-à-dire, nous y revenons, agir par la pensée sur le perçu. C'est par une perception désintéressée que peut se fixer mon regard sur les éléments non-prédéterminés. Voir plus, c'est cesser de voir ce que je cherche lorsque je regarde, c'est voir ce qui est délaissé par mon examen habituel.

Dans le sillon de cette réflexion sur le regard, Husserl dans *Idées directrices pour une phénoménologie* pose la condition d'être non-remarquable ou non-remarqué comme prémisses de la chose à apparaître.

Celles-ci ne peuvent être prêtes que dans la mesure où on en a conscience en quelque façon comme des choses non-remarquées ; ce qui pour des choses signifie : si elles apparaissent. Or *toutes* les choses ne remplissent *pas* cette condition : le champ de mon attention qui embrasse tout ce qui apparaît n'est pas infini.¹⁶³

La chose ne peut apparaître au regard du spectateur que si elle est déjà là, se faisant oublier. Cet élargissement de mon champ perceptif ne peut se faire que de deux manières : le surgissement d'un inattendu à la place de l'élément cherché ou l'abandon à un regard sans quête, sans autre quête que celle de percevoir. Ne pas percevoir pour trouver ce que je cherche, dans un au-delà de la perception, une information éclairant mon action, une réponse pour la stimuler, un indice sur les conditions physiques que je rencontrerais lors de mon déplacement... mais percevoir pour percevoir, regarder pour voir.

Wittgenstein tente alors le développement d'un vocabulaire propre à cette expérience, comme l'analyse Georges Didi-Huberman dans son bel essai : *Essayer Voir*.

C'est qu'il ne vise pas un choix de vocabulaire, un nom propre ou un substantif capable de « dire le vu » une fois pour toutes : ce qu'il tente est une élucidation d'une *grammaire* capable de *dire le voir* lui-même dans la complexité de ses actes, de ses aspects.¹⁶⁴

Cette mise en langage de Wittgenstein, que nous approfondirons par la suite sur l'oscillation de l'image entre la perception et l'interprétation, est importante puisqu'elle permet de mettre en mot l'expérience, non pas seulement du côté de l'image, mais bien de la perception. Le sujet prend alors un sens philosophique fort, l'image quitte son statut superficiel pour être

163 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 147

164 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 62

explorée comme un phénomène à part entière. On retrouve alors la pensée bergsonienne sur l'engagement de la Philosophie, au côté de l'art, pour modifier le rapport de l'être à la perception. Dans la confrontation entre ces deux manières de faire tomber le voile de nos perceptions qui filtrent notre vue du réel, il pose l'art comme plus immédiat pour parvenir à son but, quand la Philosophie en offre un accès plus permanent. L'art par sa confrontation sensorielle à une immédiateté à laquelle ne peut pas prétendre la philosophie quand le médium en est le langage et l'approche conceptuelle pour se rapprocher d'un universel de l'idée. L'art lui offre une posture contemplative, il se donne presque de manière méta-perceptive puisque c'est en observant que le sujet saisit les contours de la captation de ses sensations, qu'il en perçoit les nuances mais aussi l'étrécissement de son champ. Cette méta-perception, et l'anamorphose plus encore, est particulièrement encline à toucher le public puisque de manière presque illustrative, sinon spectaculaire, elle amène le sujet à voir avant de penser, à penser en ayant l'objet de sa réflexion sous les yeux.

Bergson commente alors :

L'art nous fait sans doute découvrir dans les choses plus de qualités et plus de nuances que nous n'en apercevons naturellement. Il dilate notre perception, mais en surface plutôt qu'en profondeur. Il enrichit notre présent, mais il ne nous fait guère dépasser le présent. Par la philosophie, nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui.¹⁶⁵

Tout à coup, lorsque je suis confronté à une œuvre d'art, mes sens s'ouvrent sur la perception comme perception et non plus comme élément réflexif. Les mots de Bergson s'appliquent parfaitement à la musique, qui transforme nos habitudes sonores en plaisir désintéressé. Le son m'offre une palette que je ne perçois pas naturellement et qui n'existe en moi que pour me toucher. L'art dans sa plasticité lui aussi propose une exaltation des sens. Bergson parle de qualités et de nuances et on s'imagine alors parfaitement face à un tableau de paysage, à observer le détail des feuillages, les nuances qu'offrent les ombres sur les troncs, et en effet, jamais, face à un paysage, notre attention se serait portée sur de telles insignifiances. Et la justesse du propos du philosophe sur l'artiste au travail est alors saisissante. Conservons un instant l'exemple du paysage et imaginons de manière caricaturale l'artiste croquant et peignant sur le motif, le peintre, comme l'avait dépeint Bergson, cesserait de songer à ce qu'il perçoit pour seulement observer. Observer ce qui pour lui seul peut avoir un intérêt : l'image pour l'image. Il va devoir alors saisir les détails de ce qui se présente à ses yeux, les nuances de couleurs, l'agencement des formes, la captation de la lumière, tout ce qui fait que l'image dans son apparition paraît véritable.

Mais la démarche est alors surprenante, il s'agit d'arrêter de penser à percevoir, pour voir plus subtilement une image afin qu'elle apparaisse, aux yeux du spectateur, une captation du réel qu'il n'aurait lui-même pas perçu. Et pour aller plus loin, on pourrait se demander comment le spectateur reconnaît l'image de la réalité face à une photographie ou un film quand il n'en perçoit dans la vie quotidienne qu'une très infime partie. Il y aurait alors potentiellement deux

165 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 175

formes de perception, la première non-analysée, serait une vision globale de contexte, elle serait la vision première à la découverte d'un jamais vu, mais resterait toujours en arrière-plan de la deuxième perception, elle active, qui fixerait l'attention sur la chose dont on a besoin pour récupérer des informations.

De plus, tout art plastique ne vise pas à un *Hyper-réalisme*, les moyens de toucher le réel peuvent être variés, par l'expression, la couleur, la ligne, mais ils tentent tous de le toucher par l'image, et en ce sens, la dilatation de la perception dont parle Bergson peut se déplacer d'une perception seulement illustrative de notre vision pour ouvrir à une réflexion plus vaste sur la relation entre le perçu et le percevant. Il ne s'agit pas uniquement pour le spectateur de regarder les feuilles peintes comme il ne les avait jamais vues dans la nature, mais de réaliser à la fois que ce qui le touche maintenant dans l'œuvre qui lui fait face est perceptible dans chaque regard sur le réel, et que les données sensibles de sa perception suscitent des émotions et des impressions, même dans leur plus grande futilité.

Cette réflexion engendrée par l'œuvre est pour Bergson superficielle car elle n'ouvre que sur une conceptualisation de la perception au présent, alors que la philosophie peut élargir la perception au passé que le présent ne peut jamais négliger.

Dans l'anamorphose pourtant, par la notion de déplacement du spectateur, mais aussi par la durée de fréquentation et d'apparition de l'image, le passé est à chaque instant invité à se réactualiser dans le présent. L'horizon temporel de l'anamorphose n'est pas simplement l'instant présent de mon regard sur l'œuvre, car elle ne prend son sens que de la multiplicité des points de vue spatiaux mais aussi, forcément, par extension, temporels. L'image se crée grâce à ce que l'on pourrait comparer à l'idée d'impression rétinienne qu'il s'agirait d'étendre. En effet, c'est presque sur la rétine que se conserve la multiplicité des esquisses d'images de l'œuvre. Husserl commente :

Si comme on le fait ici, on envisage surtout la perception des choses, son essence implique qu'elle soit une perception qui procède par esquisses ; corrélativement, le sens de son objet intentionnel, c'est-à-dire de la chose *en tant que* donnée dans la perception, implique qu'il ne soit par principe perceptible qu'au moyen de perceptions de cette sorte, c'est-à-dire procédant par esquisses.¹⁶⁶

Cette vision de la perception par esquisses, dans la spontanéité et la fugacité de ce qui s'affiche et disparaît à chaque instant, entre en résonance avec l'anamorphose. Elle est l'esquisse d'une œuvre qui ne pourra prendre son caractère fini, mais jamais définitif, que dans l'œil du spectateur. Et en attendant cette complétude, c'est dans un champ fourmillant d'esquisses de lignes, de couleurs, de formes, que navigue le spectateur. Rien ne se donne de manière figée et dans ce mouvement perpétuel, l'œuvre se forme davantage sur les impressions du voir que sur ses perceptions.

Le perceptif n'est plus limité à l'habitude qu'on en a mais est élargi du côté des impressions, de la sensation et de l'essence du subjectif. Cette mise en pratique de la vue est alors

166 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 140

méta-cognitive, puisqu'elle permet parallèlement d'explorer physiquement et presque corporellement la problématique soulevée par la phénoménologie, mais aussi de la mettre en réflexions et en idées. Alors, le spectateur n'est pas seulement appelé à percevoir plus ou percevoir mieux grâce à l'expérience anamorphique mais aussi à analyser sa pratique empirique de manière réflexive. Pourtant, en parallèle de cette sensation d'élargissement de la perception et de l'ouverture des possibles visuels et réflexifs, il met en évidence aussi son impuissance. La vision comme le langage ne peuvent jamais cerner la chose dans l'entièreté de son réel.

Il n'est facile de décrire un papillon que lorsque celui-ci se présente à nous les ailes ouvertes, épinglé, mort dans sa vitrine ; mais comment décrire le papillon vivant, en vol, battant des ailes ? Que l'image soit instable, cela signifie qu'elle voue notre langage lui-même – qu'il s'agisse d'interpréter ou même, seulement, de décrire ce que nous voyons – à l'oscillation des temps et des aspects.¹⁶⁷

Georges Didi-Huberman décrit dans cet extrait du livre *Essayer Voir*, le côté mortifère de l'image en convoquant celle du papillon. Le mouvement perpétuel de ses ailes ne nous permet de capter l'animal que quand ce dernier se fige dans la mort. Le mouvement ne peut être attrapé sans être arrêté. L'idée est comparable aux dessins de chevaux, l'animal a pendant des siècles été imaginé dans la position que suggérait la vue de son galop, avant que cet élan soit discrédité par la chronophotographie lorsqu'elle a prouvé qu'à aucun moment de sa course, le cheval avait les quatre fers en l'air. Nous y reviendrons puisque la théorie bergsonienne sur le mouvement et la durée est décisive pour envisager le concept de potentiel décisif à l'anamorphose. Mais le mouvement découpé en images fixes par l'appareil photographique est-il plus juste, plus réaliste, plus représentatif de la perception humaine qu'en avait le peintre ? Notre perception nous rend incapable de voir ce qui se passe entre deux bonds, la seule représentation que nous pouvons en tirer est l'image même du mouvement, pas les positions intermédiaires, comme nous ne pouvons percevoir les étapes d'un changement mais seulement le changement lui-même. Cette impossibilité d'image, comme son impossibilité à la traduire dans le langage est rarement perceptible dans notre quotidien. On s'habitue du moins à vivre avec ces images manquantes, avec ces perceptions étriquées, avec cette défaillance de la vue qui pétrit notre quotidien dans l'illusion.

L'illusion que notre perception n'est pas chancelante ou déficiente, l'illusion que ce que je perçois du monde est le reflet exact du réel, l'illusion aussi que l'image est plus qu'une image mais le reflet de la chose.

L'illusion qui nous déstabilise dans le trompe-l'œil, quand tout à coup la perception devient frauduleuse, nous envahit pourtant à chaque instant en créant le fantasme d'un monde stable et familier autour de nous. Pourtant l'anamorphose va sortir le spectateur de cette ataraxie léthargique par le biais de l'énigmatique et du surprenant, pour le pousser à remettre en doute plus généralement sa perception. L'imperceptible et l'illusion créés par l'anamorphose ne se limitent pas à la simple perception de l'œuvre mais vont contaminer toutes les images vues.

167 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, op. cit., p. 63-64

Comme le dit alors Wittgenstein :

Certaines choses dans le voir nous paraissent énigmatiques, parce que le voir dans son ensemble ne nous paraît pas assez énigmatique.¹⁶⁸

L'anamorphose plonge le spectateur dans l'énigme de la perception toute entière, énigme qu'il préférerait jusqu'alors ne pas voir.

168 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, p. 299

Illusion et doutes

Illusion

Existe-t-il au monde une connaissance si certaine qu'aucun homme raisonnable ne puisse la mettre en doute ? Cette question, qui peut paraître facile à première vue, est en réalité la plus difficile qu'on puisse formuler.¹⁶⁹

Ainsi est introduit le premier chapitre de *Problèmes de philosophie* de Bertrand Russell, un premier chapitre qui questionne de manière éponyme les questions de l'apparence et de la réalité. Cette question est alors proche de celle que l'évêque Berkeley avait déjà formulé dans *les Trois dialogues entre Hylas et Philonous* en 1713, où, dans un dialogue philosophique fictif, Philonous prouve à Hylas que sa croyance en la matière est infondée. Une telle remise en question avait déjà été formulé avant lui par René Descartes quand en 1637, il tente de méthodiser un doute général, doute né de la désillusion face à la tromperie de nos sens pour établir des affirmations indubitables tirées de l'expérience d'être. Il explique dans *le Discours de la méthode* à la fois ses motivations et sa méthodologie.

Ainsi, à cause que nos sens nous trompent quelquefois, je voulus supposer qu'il n'y avait aucune chose qui fût telle qu'ils nous la font imaginer ; (...) et enfin, considérant que toutes les mêmes pensées que nous avons éveillés nous peuvent aussi venir quand nous dormons sans qu'il y en ait aucune pour lors qui soit vraie, je me résolus de feindre que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient plus vraies que les illusions de mes songes.¹⁷⁰

La mise en doute de notre vue, séisme touchant fortement le spectateur de l'anamorphose, dont Descartes, semble-t-il, était un grand amateur, fait expérimenter une remise en question plus vaste de nos sens. En effet, comme le souligne le philosophe, puisque notre vue nous a trompés, nous montrant l'informe à la place de la forme et la forme à la place de l'informe, puisqu'elle n'a pas été en mesure de s'affirmer, se dissolvant toujours à mon regard, puisque l'artiste a su jouer avec le réel au point de le faire vriller et épouser l'irréel, puisque, surtout, ce que je tiens pour acquis comme réalité se révèle finalement n'être qu'une image falsifiable, le spectateur entre dans un état proche de celui des méditations cartésiennes.

Descartes s'applique dans *Le discours de la Méthode* à une remise en question complète du monde qui l'entoure dans sa globalité. En effet, puisque sa vision a su le tromper par le passé, quelles garanties a-t-il que l'illusion ne continue pas ? Et, franchissant un pas nouveau dans sa méthode, il décide de remettre en doute toutes les choses dont il n'est pas absolument certain, de manière indubitable. Pourtant, dès le moment où le monde est apparition de mes sens, et

169 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 29

170 R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, D. Moreau (éd.), 17^e éd., Paris, Librairie générale française, 2000, p. 109

que ces sens sont, nous l'avons vu, fort peu fiables, c'est tout le monde visible, palpable, physique qui disparaît sous le doute.

Descartes fait alors l'analogie entre la perception et le rêve. Il explique que tout ce qui m'apparaît pourrait de la même manière m'apparaître lorsque la nuit, les songes envahissent mes pensées. Le monde tel que nous le voyons serait alors, peut-être, une simple illusion et le réel serait ailleurs. Cette remise en question de ce que je vois est sous-jacente dans l'œuvre de Merleau-Ponty : *Le visible et l'invisible*, lorsqu'il examine :

Ce n'est pas seulement la philosophie, c'est d'abord le regard qui interroge les choses.¹⁷¹

Avant la philosophie, avant que Platon n'écrive l'allégorie du Mythe de la Caverne, vaste mise en branle de l'image comme vérité du monde dans son apparition (finalement pas si éloignée de celles de Descartes, bien que sa conclusion soit davantage eidétique) c'est d'abord le regard, dans un rapport quotidien au monde, qui installe le doute. Le doute est d'abord jeté sur le perçu avant d'être étendu à la perception elle-même. En effet, en connaissant la fugacité et la furtivité de l'image, si des indices me laissent penser que ma perception est fautive, le réflexe est de remettre en question mon attention à l'image, dont je n'ai su saisir la véracité. Pourtant, à mesure que s'ébranlent les images de mes souvenirs devenant, par la confrontation à l'Autre et à la réalité, factices, c'est la perception elle-même qui m'en semble tout à coup l'explication, et non plus seulement ma faculté ou mon incapacité à en saisir les contours et la massivité des informations.

L'anamorphose, comme une attitude phénoménologique, dont la méthode cartésienne est une prémisses de cette remise en question de la perception, impose de se demander plus radicalement comment fonctionne la perception. Est-elle foncièrement frauduleuse ou conserve-t-elle un semblant vérité dans sa captation du réel ? Le perçu, qui avait été interrogé avant la perception, elle-même, revient au cœur d'un questionnement plus radical encore : il ne s'agit plus seulement de discuter sa condition de représentation et de captation mais son existence.

Face à l'œuvre, ce même mouvement en trois temps dont le sillage a déjà partiellement été évoqué dans les chapitres précédents, s'impose. Le spectateur entre en perception avec l'intervention de l'artiste, mais est incapable de la saisir. Il se remet personnellement en question, en doutant de la représentation qu'il a de l'œuvre, et se met en mouvement pour, en percevant davantage et mieux l'œuvre, en saisir ses manquements. Pourtant, lorsque la forme s'affiche, le paradoxe apparaît, ce que j'avais pris pour une incapacité temporelle à comprendre le perçu s'affiche désormais comme un problème plus général de ma perception. Alors que la perception de l'informe à l'œuvre me laissait perplexe sur mes capacités sensibles, son affichage soudain démontre que ma perception n'est pas seulement faillible mais trompeuse. Cette perception, qui pourrait rester un simple rapport à l'œuvre met en

171 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1731

branle notre impression de manière trop pérenne pour se limiter au cadre de l'anamorphose. Si ma vision est trompeuse, elle l'était avant l'entrée dans l'œuvre et en y sortant. Le doute s'instille. Si ma vision est capable de faire apparaître à mon œil, et à mon œil seulement, une forme qui n'existe que par le recoupement hasardeux des perspectives, il est capable de me faire percevoir un monde inventé de toute pièce.

« Mais quand tu as une certitude, n'est-ce pas simplement parce que tu fermes les yeux devant le doute ? » – Ils sont fermés.¹⁷²

Wittgenstein lui aussi appelle à nous mettre en garde face à l'illusion de notre perception. Pour se faire, il utilise la métaphore des yeux fermés qui se révèle particulièrement à propos. En effet, pour le philosophe, avoir une certitude revient à fermer les yeux aux doutes, en d'autres termes, de le nier. Si on applique cette idée à la sensation survenue après la fréquentation d'une anamorphose, regarder, croire en ce que je vois, revient à avoir les yeux fermés face aux doutes.

Le doute n'est alors plus une conception négative mais permet d'ouvrir les yeux. Ouvrir les yeux sur le regard lui-même dans le cas de la perception. Ouvrir les yeux et examiner, avec attention que tout ce qui m'entoure ne peut être gagné par la certitude que si j'accepte l'illusion. Cette illusion que j'ai depuis toujours acceptée comme véridique car elle semblait s'offrir à mes sens dans une spontanéité et une instinctivité indubitables, est maintenant totalement remise en question. Après avoir vécu l'anamorphose, elle vient faire symptôme et le spectateur est, comme le décrit Georges Didi-Huberman, dans la posture de Descartes observant par la fenêtre les hommes marchant, se demandant s'ils ne sont pas juste des chapeaux articulés par des ressorts.

Le symptôme en effet exige de moi l'incertitude quant à mon savoir de ce que je vois ou crois saisir. Descartes déjà en regardant à sa fenêtre chapeaux et manteaux qui passaient se demandait s'il ne couvrait pas « des spectres ou des hommes feints qui ne remuent que par ressort ».¹⁷³

Le monde prend alors une image étrange, tout ce qui l'entoure n'étant plus qu'image créée par le couple que forment mon œil et mon esprit. Je vogue dans l'illusion d'un monde qui paraît réel mais qui ne pourrait se révéler n'être que de la poudre aux yeux. Dans ce champ nouveau de remise en question radicale sur l'état de réalité du monde qui m'entoure, Descartes pousse le raisonnement et la déréelisation de l'existant encore plus loin. En effet, ayant conclu à l'incertitude de tout ce qui l'entoure, il projette son questionnement à la fois sur son corps et son être :

172 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 314

173 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, 1 vol., p. 217

Puis, examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse, mais je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point ; et qu'au contraire, de cela même que je pensais douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais¹⁷⁴.

Le doute envahit tout jusqu'à la propre perception de mon corps. Si tout n'est qu'illusion, que suis-je ? Une illusion parmi les illusions ? Celui qui les crée ? Sans le savoir ni le réaliser ? Ou celui pour qui elles sont créées ? Pour Descartes, et c'est le nœud de son fameux *cogito*, seule la certitude d'être ne peut être abolie. En effet, il est possible de détruire spirituellement une à une toutes mes certitudes, commençant par détruire l'apparence des objets, puis l'objet lui-même dans sa réalité au monde, puis, petit à petit, le monde lui-même, les lieux, les gens, pour finir à mon propre corps. Le faire disparaître lui aussi, par la pensée, est un cheminement possible. Pourtant faire le pas de plus, celui de se supprimer comme possibilité d'être au monde est inconcevable. Je ne peux cesser de penser et je ne peux remettre en doute les choses sans réfléchir. Ma pensée ne peut-être absolue et ne peut se désincarner, je ne peux penser sans affirmer le *Je* de ma conscience. Ainsi, il est impossible de franchir l'étape ultime de la méditation cartésienne, il est impossible de tout réduire à néant puisque pour le faire, je pense, et en pensant, j'affirme ce que je ne peux négliger : l'Être. On rejoint alors la pensée de Merleau-Ponty qui, dans *Le visible et l'invisible*, s'intéresse et défend la pensée de Sartre sur *l'Être et le Néant*, avant de s'en séparer en affirmant que le problème d'une telle théorie est la non différenciation entre l'état de l'Être en train de penser et l'inactivité psychique¹⁷⁵, et même entre le percevant et le perçu. La pensée, par son apparition, est ce qui s'affirme comme certitude, non pas comme certitude de la pensée, mais certitude de penser. Et de la certitude de penser naît la certitude d'être. Il poursuit :

Ainsi se trouverait clos le cycle qui fut ouvert quand Descartes montra que la pensée de voir est plus sûre que la chose vue ou que la vision – que la pensée, justement parce qu'elle n'est qu'apparence absolue, est absolument indubitable et que, milieu entre l'être et le néant, elle n'est plus solide devant le doute que les choses positives et pleines.¹⁷⁶

Ce rapport à l'être et la pensée comme seul témoignage indubitable de l'existence, de l'existant, est fondamental dans l'expérience de l'anamorphose. En effet, si par son caractère empirique, faisant appréhender successivement l'informe et la forme d'un même objet, une remise en question totale des sens et du perçu a jailli, l'individu, par la place centrale que lui réserve à chaque instant l'œuvre, est renvoyé à la singularité de son être au monde et de sa pensée. Alors, comme Descartes le pose, il pense donc il est, même si tout ce qui l'entoure épouse le doute. Il peut même aller plus loin, car même si toute sa perception est remise en question, le percevoir lui dans sa fragilité et dans sa falsifiabilité est authentique. Sa perception peut le tromper, mais parce qu'il perçoit. L'anamorphose permet au spectateur,

174 R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, 2000, *op. cit.*, p. 110

175 M. MERLEAU-PONTY et C. LEFORT, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1717

176 *Ibid.*, p. 1726

dans cette phase intense de doute sur la vision, de réaliser ce qu'on pourrait traduire par : « Je vois donc Je suis. »

Je vois donc je suis

Ainsi, même si ce que je vois est peut-être une parfaite illusion, comme la forme anamorphique qui m'est apparue n'ayant pourtant aucune existence physique, et qui plus est, après m'avoir montré son inexistence, le voir lui-même, dans ce qu'il impose de l'enfermement d'un point de vue unique et de l'analyse suscitée par mon cerveau sont indubitables. Je peux ne pas croire ce que je vois, je peux considérer que ma vision est trompeuse voire frauduleuse, mais je ne peux douter que les yeux ouverts, je vois. Comme je ne peux douter de mes autres sens tant ils ouvrent une brèche mordante du réel sur mon être. Je sens, et cette sensation rend indubitable à la fois mon être et ma faculté de percevoir.

Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*, pose un nouveau *cogito* :

Dans la conscience, l'apparition n'est pas être mais phénomène.¹⁷⁷

L'apparition, dans ce qu'elle témoigne de notre perception, n'est ainsi pas à considérer du côté d'une vérité, mais d'un phénomène. La sentience s'affirme en elle-même et est sans relation à l'objet. Les hommes attachés dans le mythe de la caverne, ne percevant que des avatars d'objets du monde tel qu'on le connaît, voient, malgré tout, les ombres de ces objets. Et le fait que ces objets soient factices et que leur vision, et plus encore les êtres qui leur imposent une telle expérience, soient trompeurs n'enlève rien à la vérité de leur perception, à la sentience même que leur apporte le stimulus visuel, factice ou non. Pourtant, le spectateur de l'anamorphose – comme Descartes poursuivant sa méthode jusqu'au doute ultime, celui de l'être, face auquel il ne peut que reculer – va plus loin puisqu'il remet en doute ce qu'il voit en s'affirmant dans cette conscience percevante. Il est à la fois celui qui sait qu'il est grâce à sa perception, mais celui qui sait aussi que cette perception est trompeuse et à remettre en question. Et c'est justement par la conscience d'être au monde, par la faculté de percevoir tout en devant perpétuellement mettre en doute les fruits de ses sensations, que l'être sort de l'illusion.

Merleau-Ponty propose une analyse en séparant la vision et la chose vue, cherchant à établir dans quelles mesures elles sont dépendantes l'une de l'autre, afin de tenter de circonscrire le doute en s'appuyant sur ce qu'il a de plus certain : le *cogito*.

Nous avons admis que la certitude de la vision et celle de la chose vue sont solidaires ; faut-il en conclure que, la vision est entraînée dans cette incertitude – ou au contraire que, la vision étant de soi absolument certaine, la chose vue l'est aussi et que je ne me trompe jamais pour de bon.¹⁷⁸

177 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 993

178 *Ibid.*, p. 1101

Pourtant ne peut-on pas penser qu'il manque dans cette équation contaminante entre la vision et l'objet vu, le vu. La vision est en soi absolument certaine puisqu'elle est le phénomène qui me permet de capter une extériorité et qui comme les autres sens est une réponse vibrante aux stimuli que m'offre le monde. Je suis sûr de voir tellement le phénomène est prégnant au point même de continuer lorsque, les yeux fermés, des taches lumineuses et colorées s'affichent sur mes paupières closes. Je sais alors que ce qui s'affiche n'est qu'au mieux la trace brûlante des perceptions lumineuses passées et pourtant, dans l'obscurité de l'image, je ne peux discréditer la force de cette perception. Comme lorsque j'entends, la vibration atteignant mon oreille, qu'elle soit réelle, venant de l'extérieur, ou fausse dans son existence même dans le cas de l'acouphène, ne peut me faire douter de percevoir. Je ne sais pas si ce que j'entends existe, je ne sais pas quelle est la réalité de l'onde que j'interprète inconsciemment comme un son, mais je ne peux douter de cette perception elle-même tant elle s'incarne comme vraie en moi.

Mais cette vérité de la sentience ne nous apporte pas de réponse directe sur le doute des sensations et de la réalité ou facticité des choses extérieures. Au lieu de dire que la vision et la chose vue sont solidaires, et que la vision étant certitude entraîne avec elle la chose vue, donnons l'intermédiaire de la vue. J'ai la certitude de voir mais par l'intermédiaire de l'image perçue, cette dernière ne m'assure ni la certitude de ce que je vois, ni la certitude de l'objet qui semble s'afficher à ma vue. Russell, analysant cette vue qui est avérée perceptiblement, tente d'élaborer des certitudes. Ainsi dit-il, je ne peux être sûr que le chat qui s'affiche à moi soit vrai, ou qu'il soit, pour reprendre les termes de Descartes, l'œuvre d'un malin génie. Je ne peux voir par l'intermédiaire de quelqu'un d'autre ce chat, ce qui m'apporterait la certitude qu'il existe, mais l'autre est réduit à la même qualité d'inexistence. Pourtant, je peux analyser l'attitude du chat et réaliser que certaines de ses réactions ne sont pas réductibles à ses *sense-data*, comme elles le seraient s'il n'avait pas d'autre existence que celle que mes sens lui offrent. Pour le philosophe¹⁷⁹, la faim du chat présente donc l'évidence de son existence propre, une évidence qui tient lieu de preuve par croyances instinctives quand il admet ne pouvoir affirmer d'arguments plus conceptuels ou existentiels. Il explique alors que nos croyances instinctives sont la base de toutes connaissances, puisque sans elles, il ne nous resterait rien.¹⁸⁰ Ces croyances instinctives doivent pourtant être passées au crible de notre entendement pour savoir si elles sont fiables ou non.

Ce fameux entendement était celui déjà mis en évidence par Descartes.

[L]e sens de la vue ne nous assure pas moins de la vérité de ses objets que font ceux de l'odorat ou de l'ouïe, au lieu que ni notre imagination ni nos sens ne nous sauraient jamais assurer d'aucune chose si notre entendement n'y intervient.¹⁸¹

Ainsi, si nous ne pouvons avoir aucune certitude sur l'image, nous ne pouvons pas en avoir non plus concernant les perceptions offertes par les autres sens. Cependant, nous dit Descartes, c'est par notre entendement que nous pouvons déterminer, délimiter le vrai du

179 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 44-45

180 *Ibid.*, p. 46

181 R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, Le livre de Poche, 2016 pp. 117-118

faux. Car quand le doute enflamme toute notre perception, le paradoxe de la certitude de douter s'ouvre. Quand Descartes pose que le doute, s'il n'est pas effectif, ne peut parvenir à la certitude de douter elle-même :

Mais ce doute lui-même, faute d'être doute effectif, ne pourrait plus même aboutir à la certitude de douter.¹⁸²

Merleau-Ponty semble lui répondre en posant, au contraire, le paradoxe qu'en doutant de tout, par le fameux *cogito*, on en vient à la certitude de douter de tout, et donc de ne plus pouvoir affirmer le doute de tout.

Douter, c'est toujours douter de quelque chose, même si l'on « doute de tout ». Je suis certain de douter parce que j'assume telle ou telle chose, ou même toute chose et ma propre existence, justement comme douteuse.¹⁸³

Le doute par la pensée qu'il fait émerger, comme nous l'avions relevé dans le spectacle de l'anamorphose, se révèle être un magnifique facteur de certitude puisqu'il est à la fois ce qui réveille la pensée paresseuse et habituée à une perception hasardeuse, mais aussi ce qui affirme l'être dans l'unicité de son existence au monde et de son point de vue. Il a ainsi la certitude de penser parce qu'il a la certitude de douter, et remettre tout en doute n'enlèvera jamais la certitude de ce doute. Le *cogito* pourrait alors se déplacer d'un « Je pense donc je suis », à un « Je doute donc je suis ». Arriver à ce doute de la perception serait alors adopter une posture plus philosophique au monde, puisqu'il nous pousse à une attitude plus réflexive sur notre perception et sur le perçu.

L'anamorphose est alors un biais pour expérimenter cette attitude d'un doute fondateur de la pensée. Loin donc de percevoir la facticité de l'expérience, qui, puisque le spectateur la vit, avec force et intensité, ne peut être que vibrante et authentique, il réalise l'illusion des perceptions plutôt que du percevoir. Il peut alors avoir l'impression d'exister dans un monde factice, imaginé par la vue, interprété par la sonorité, le toucher, ou le sentir, mais il ne peut douter, après la force de l'expérience, d'être et de percevoir. Comme le pose saint Augustin dans *La Cité de Dieu*, on peut aimer une chose fausse, mais l'amour qu'on lui porte ne peut être factice. La vérité ou non de l'objet ne peut faire douter de la perception elle-même. Il pose ainsi, dès le V^e siècle, un *cogito* à la fois subtil et surprenant :

Je ne redoute point ici les arguments des académiciens ; je ne crains pas qu'ils me disent : Mais si vous vous trompez ? Si je me trompe, je suis, vu que l'on ne peut se tromper si l'on n'est. Puis donc que je suis, moi qui me trompe, comment me puis-je tromper, en croyant que je suis dès lors qu'il est certain que je suis si je me trompe.¹⁸⁴

182 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1084

183 *Id.*

184 SAINT AUGUSTIN, *La cité de Dieu*, Bourges, 1818, [En ligne], p. 342

Se tromper, réaliser les conditions de ses erreurs et adapter sa pensée à de nouvelles certitudes avant qu'elles ne soient peut-être à nouveau démenties, serait, d'après saint Augustin, une expérience de vie, une expérience d'être, voire, une expérience d'humanité. « Je me trompe donc je suis » c'est reconnaître dans la faiblesse de sa perception, dans son caractère parfois factice, l'ouverture de notre être au monde. C'est aussi pour l'auteur une affirmation de la singularité de son existence en posant le je, non pas du côté du théologique ou de la transmission de la parole divine, mais d'une réflexion personnelle sur le doute, puisqu'il accepte la possibilité de se tromper. Il s'affirme même personnellement dans l'ouverture de cette incertitude et dans la possibilité de se méprendre. Mais en affirmant l'être comme celui qui se trompe, quelle place donne-t-il à Dieu ? Dieu pour qui tout semble certitude ne serait, dès lors, pas ? En effet, je ne me trompe que par ma connaissance partielle à la fois du monde, puisqu'il est impossible de le circonscrire et de l'épouser d'un seul regard, mais aussi de ce qui est à venir, puisque tout se transforme et prend une forme inédite à chaque instant. Être c'est donc combler l'insu par des hypothèses probables, actées comme vérités temporairement avant d'être potentiellement discréditées. Faillir et douter seraient ainsi des conditions préalables à l'ouverture de la pensée.

La tromperie que met en scène l'anamorphose serait alors une véritable possibilité d'épouser une manière inédite d'appréhender l'incertitude et sa propre condition d'être au monde. Dès le moment où le spectateur se laisse, à la fois, envahir par le doute et trouve dans ce doute la certitude d'exister, son cheminement réflexif peut prendre une direction nouvelle. Pourtant, pour cela, il ne faut pas que le spectateur se laisse entraîner dans un doute non effectif qui réduit à néant le doute lui-même dans sa possibilité, tel que le suggère Descartes. Il faut que le doute soit à la fois destructeur et restructeur.

L'illusion des illusions, est de croire à ce moment qu'en vérité, nous n'avons jamais été certains de nos actes, que depuis toujours la perception a été une inspection de l'esprit, et que la réflexion est seulement la perception revenant à elle-même, la conversion du savoir de la chose à un savoir de soi, dont la chose était faite, l'émergence d'un « liant » qui était la liaison même.¹⁸⁵

Il s'agit alors, non pas de douter de tout, puisque comme le dit Merleau-Ponty, c'est l'illusion des illusions, ce qui nous paralyserait rendant la vie superficielle et invivable, mais de redéfinir à partir de l'expérience vécue le fondement de nos certitudes. Certitudes qui se fondent sur la tromperie d'abord comme l'a posé saint Augustin, erreur qui nous amène au doute, qui, par l'inaffabilité de sa présence, rend évident la pensée et donc l'être qui exerce cette démarche intellectuelle, selon Descartes. À partir de cette affirmation, nous pouvons conclure aussi à la conviction du phénomène perceptif, en séparant la sentience et le perçu. Cette certitude de percevoir, si elle ne peut conclure à la véracité du perçu et l'existence de l'objet, n'est pas seulement une inspection de l'esprit. Dès lors, en confrontant la multiplicité des informations qui seules peuvent être trompeuses, il doit être possible d'y trouver la « liaison même » telle que l'appelle Merleau-Ponty. La similitude doit s'observer par une

185 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1670

inspection entre le savoir et le savoir de soi, afin de prendre avec distance les certitudes premières de nos perceptions qui nous ont déjà déçus par le passé, de corréler différents points de vue perceptifs ainsi que les différentes sensations et sens, sans oublier de rapprocher ce qui nous paraît concret avec nos actes passés et présents. Ainsi, bien que l'existence de la chose reste, et restera toujours, appréhendable uniquement par le biais de nos sens et malgré le doute fondateur de cette nouvelle pensée toujours présent en la mémoire, il serait possible d'établir une vérité dans l'apparence inédite qui s'offre à mon regard.

Cette vérité devra être prise en conscience de l'écart entre le perceptif et le perçu mais aussi de la distinction entre ce dernier est l'objet perçu. Si la relation qui les lie, après avoir eu perception de l'illusion ne peut plus être établie comme purement véridique, Merleau-Ponty nous met en garde :

Allons-nous donc dans le sujet couper l'apparence et la réalité ? Mais la rupture une fois faite est irréparable : la plus claire apparence peut désormais être trompeuse et c'est cette fois le phénomène de la vérité qui devient impossible.¹⁸⁶

La subtilité de la relation entre la chose et son apparaître ne nous permet alors ni de l'établir comme réalité définitive et actée, – la chose n'est pas son apparence, l'apparence peut ne pas refléter la vérité de la chose, l'apparence peut créer la chose qui n'existe pas ou au contraire faire disparaître la chose qui existe – mais elle ne doit pas être non plus considérée comme coupable et être absolument annihilée car comme le dit l'auteur, la rupture serait irrémédiable.

Pourtant, à considérer l'objet comme objet dans sa réalité imperceptible, puisque le seul accès qui nous en est donné est son image – dans une terminologie élargie aux autres sens, imaginons alors une image tactile, sonore, olfactive de la chose, voire une image plurielle créée de ces différentes sensations –, nous lui offrons une réalité intangible proche de celle de notre être et de notre perception. Ainsi, un parallèle entre la relation du perçu à la perception peut être comparable ou symétrique à l'accoutance entre l'objet et l'image qu'il renvoie. Or réfléchit-on toujours dans ce cas à une relation tripartite, ou doit-on distinguer l'image affichée de l'image perçue ?

Si une telle distinction voit le jour, c'est dans l'écart que pose la conscience entre le perçu et l'image analysée, puisque l'image affichée pourrait être rapprochée d'une photographie dont le cadre ne serait plus celui rigide du capteur, mais celui étrange et diffus de notre champ de vision. Il serait d'ailleurs intéressant de se demander pourquoi, à l'exception de quelques contre-exemples de toiles circulaires appelées *Tondo*, les images fixes et animées qui nous entourent, ont majoritairement ce cadre rigide et rectangulaire. En effet, aujourd'hui la photographie – qui, créant l'image par le mécanisme du sténopé, devrait renvoyer une image de forme analogue, donc circulaire –, mais, avant elle, la peinture et le dessin ont toujours eu pour la grande majorité cette forme qui ne semble pourtant pas correspondre à celle de notre champ visuel ou à son ressenti. Or si on analyse les créations premières, le support objectal ou sculptural sur lequel est dessinée la forme épouse la matière est et donc rarement rectangulaire

186 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 991

mais plus souvent fait de courbes et d'arrondis (masques, statues, céramiques). L'autre support privilégié et premier a été la surface de la grotte d'abord puis de l'architecture. La fresque est alors pré-historiquement un autour de soi sans bord et sans limites. Donc, l'origine de ce parallépipède viendrait peut-être de cette transition d'un habitat et d'une paroi organique, à la rigidité de nos architectures structurées. Ce passage des murs englobant à des parois droites se fracturant en angles structureraient ainsi l'image sur un support circonscrit de forme rectangulaire. Le déplacement ensuite de l'ouverture de la toile comme celle de la fenêtre est un rectangle dans un rectangle, sans rapport avec l'origine de notre champ visuel mais avec les parallépipèdes rectangles que la technique a su créer et rendre vivables. Comment serait notre vision du monde s'il était peuplé d'images rondes ou ovales ? Le monde aujourd'hui nous paraît tellement structuré et structurable en cubes bien rangeables dans d'autres cubes et en rectangles à paver sur d'autres rectangles qu'on semble en oublier la forme même de notre champ visuel, si cette forme existe. Le monde fonctionnel paraît alors prendre le dessus sur notre rapport même le plus instinctif à notre propre vue et conditionner la conscience à la pensée par l'artificialité de la ligne droite l'ayant emporté sur le naturel et l'organique de la courbe. La rigueur humaine tranchant avec la spontanée liberté sauvage.

Ce rapport de contamination du perçu par la conscience est démonstratif de la distinction entre l'image projetée – en inversant le rapport d'une projection de l'image sur une surface extérieure à l'idée contraire : l'image de la chose et des objets qui l'entourent se projetant à l'intérieur de notre œil – et l'image analysée, mais non entre l'image affichée et l'image vue. Le perçu n'est qu'une partie subjective d'un monde que la lumière affiche, captée par mon œil. Le doute ne peut donc envahir l'objet sous prétexte que ma vision et ma conscience que ce soit volontairement ou non, déforment, transforment, tronquent. Et si cette déformation permet d'établir le *cogito*, celui-ci doit réflexivement poser l'existence de l'objet.

On oublie que notre ouverture, notre rapport fondamental à l'Être, celui qui fait que nous ne pouvons feindre de n'être pas, ne saurait se faire dans l'ordre de l'être-posé, puisque justement, c'est elle qui nous apprend que vrais ou faux, les êtres-posés ne sont pas rien, que, celle-là ou une autre, une expérience est toujours contiguë à une expérience, que nos perceptions, nos jugements, notre connaissance entière du monde, peuvent être changés, barrés, dit Husserl, mais non annulés, que, sous le doute qui les frappe, apparaissent d'autres perceptions, d'autres jugements plus vrais, parce que nous sommes dans l'Être et qu'il y a quelque chose.¹⁸⁷

Ainsi le *cogito* dépasse, d'après Merleau-Ponty, l'existence de l'Être pour contaminer aussi ce qui l'entoure, car la conscience est conscience du phénomène et non conscience en soi. Ainsi l'Être ne peut s'annihiler dans le doute de lui-même, mais il ne peut pas annihiler non plus les stimuli déclencheurs du phénomène. Il pose alors deux choses fondamentales, tout d'abord, même si l'être-posé n'est qu'illusion, il n'en reste pas moins réel dans l'expérience qu'il véhicule à celui qui l'observe, « il y a quelque chose plutôt rien » – comme le dirait Leibniz dans un autre contexte. De plus, ce quelque chose est la trace d'une autre expérience ou la trace d'un autre paradigme que l'expérience de la révélation de la facticité va pouvoir révéler.

187 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1754

Alors, certes notre conscience est trompeuse et peut plonger l'Être dans un doute envahissant tout, certes notre vision n'est pas absolue et ne nous permet qu'une vision réductrice du monde, mais elle ne peut nier totalement l'expérience et l'existence d'une extériorité. Quelque chose existe et se rend visible à nos yeux sans pouvoir être capté dans sa véracité mais sans autant n'être qu'illusion. L'illusion se fonde sur une véracité de l'expérience qui nous permet, paradoxalement, à la fois de distinguer le vrai du faux – puisque tout à coup, nous ne sommes plus captifs de nos sensations, mais que par leur remise en doute et par la réflexion je peux me séparer de mes anciennes croyances –, et fonder de nouveaux paradigmes plus justes. Réaliser mon erreur me permet ainsi de grandir de cette expérience plutôt que d'y rester mortifié dans le doute.

Le monde se remodèle alors à l'orée de ces nouvelles conceptions et de la connaissance de la faillibilité de ma vue et surtout de ma conscience. Dans l'appréhension de ce monde nouvellement créé, mon œil et mon esprit seront particulièrement attentifs à ne pas se laisser sombrer dans les mêmes pièges que ceux qui m'ont précédemment trompé, du moins au début.

Jusqu'à ce que l'habitude reprenne son droit.

Jusqu'à ce qu'une nouvelle désillusion fracasse mes croyances et mes certitudes en lambeaux contre les doutes de mon esprit.

Jusqu'à ce qu'à nouveau, il réorganise le monde dans une inédite vision de l'être, l'image et la chose.

Mon adhésion au monde me permet de compenser les oscillations du cogito, de déplacer un cogito au profit d'un autre et de rejoindre la vérité de ma pensée au-delà de son apparence. Dans le moment même de l'illusion, cette correction m'était donnée comme possible, parce que l'illusion elle aussi utilise la même croyance au monde, ne se contracte en apparence solide que grâce à cet appoint, et qu'ainsi, toujours ouverte sur un horizon de vérifications présomptives, elle ne me sépare pas de la vérité. Mais pour la même raison, je ne suis pas garanti de l'erreur, puisque le monde que je vise à travers chaque apparence et qui lui donne, à tort ou à raison, le poids de la vérité, n'exige jamais nécessairement cette apparence-ci.¹⁸⁸

Mon monde se fabrique sur les épaves et les fracas de mes illusions. Elles sont révélatrices à la fois de l'esprit puisqu'elles permettent de faire jaillir le *cogito* premier, mais aussi de sa malléabilité. Le monde, ou plutôt notre vision du monde se fait, se défait à mesure de l'expérience du doute offert par la désillusion. Mais, contrairement à ce qu'elle peut paraître, cette observation empirique de la tromperie de notre conscience et du manque de fiabilité de notre vision n'est jamais déceptive ni une mise en branle de nos certitudes jusqu'à un certain nihilisme de celui qui ne croit plus en rien.

Je ne peux certes jamais être sûr, ni de la certitude de la nouvelle modalité de représentation de mon être au monde, ni de l'erreur elle-même, puisqu'elle est une apparence parmi d'autres,

188 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 994

pourtant ma foi dans ce qui m'entoure est absolument inébranlable. Jamais je ne suis désabusé car l'expérience même de la désillusion me donne à la fois un nouveau paradigme à explorer, une nouvelle faculté de m'enchanter du monde qui m'est ainsi offert et une redéfinition de la vérité.

Car, comme le dit Merleau-Ponty, l'illusion agit sur notre croyance au monde, puisqu'elle ne se joue que de la perception comme trompée et trompeuse, et elle affiche ainsi à la fois le doute qui nous permet de nous munir de prudence pour appréhender nos sens, mais aussi notre foi inébranlable dans le réel. Et c'est cette croyance aveugle mais pas déraisonnée à la réalité qui nous permet de recevoir les sensations comme authentiques. Merleau-Ponty ajoute :

Percevoir c'est engager d'un seul coup tout un avenir d'expériences dans un présent qui ne le garantit jamais à la rigueur, c'est croire en un monde.¹⁸⁹

189 *Id.*

Ceci n'est pas une illusion

L'acte de percevoir ne peut se jouer que dans un abandon à nos sens. Ainsi, malgré la remise en question, notre croyance en ce qui nous entoure redevient intacte, non pas identique au paradigme antérieur de notre sentience presque aveugle, non pas avec la naïveté et la même incandescence, mais forte malgré tout. Forte car sans la croyance en une extériorité du *cogito* la vie serait vaine et l'apparence tellement superficielle qu'elle ne mériterait ni notre intérêt ni d'y vivre. Forte aussi de nos habitudes qui nous poussent à chaque instant à planifier des futurs qui effacent très vite le doute fondateur au profit de la croyance indispensable et nécessaire à l'action. Or nos actes ne peuvent avoir un sens que dans un monde auquel on croit, que dans un monde sur lequel on pense avoir une prégnance certaine, que dans un monde que notre perception nous offre comme cadeau indubitable.

Or l'illusion même a, pour exister à nos yeux et nous offrir sa remise en doute, le besoin de cette croyance absolue en notre perception. L'illusion nous piège quand on ne s'y attend pas, quand nos sens nous paraissent forts et indubitables. L'illusion instille le doute car elle rompt, en s'affichant comme pur artifice, la foi sur laquelle notre monde est basé.

Merleau-Ponty commente ainsi le fonctionnement de l'illusion :

Cependant c'est bien le propre de l'illusion de ne pas se donner comme illusion, et il faut ici que je puisse, sinon percevoir un objet irréel, du moins perdre de vue son irréalité ; il faut qu'il y ait au moins inconscience de l'imperception, que l'illusion ne soit pas ce qu'elle paraît être et que pour une fois la réalité d'un acte de conscience soit au-delà de son apparence.¹⁹⁰

Pour devenir illusion, d'après l'auteur, la forme doit méprendre le spectateur en s'affichant à ses sens comme vraie. Elle doit paraître plutôt qu'être. La prise de conscience de l'imperfection qui saute aux yeux quand la supercherie est dévoilée au grand jour doit être perceptible seulement dans un après coup. L'irréalité de l'objet doit disparaître sous les coutures de son apparence, jusqu'à ce que la réalité ne se lise plus dans l'apparence et notre perception du monde, mais dans son imperception.

C'est alors un retournement de notre appréhension du monde, l'être se laissant ordinairement noyer dans l'apparence comme réalité, à la manière d'un Saint Thomas ne croyant pas les dires, ne croyant que ce qu'il voit, les stigmates sur les mains du Christ, que ce qu'il sent, son doigt, sa main, placés dans les plaies béantes, ses sensations sont alors connaissances et croyances. Le Christ lui demande d'ailleurs, dans *l'Évangile de Saint Jean* de voir, ou ne pas voir, de toucher, mais surtout de ne pas être incrédule : de croire¹⁹¹.

190 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p 991

191 Dans *Blow up* de M. ANTONIONI, sorti en 1966, précédemment cité dans le chapitre *Essayer voir*, p. 60, le personnage se nomme Thomas. La référence biblique est alors évidente puisque comme l'apôtre, le personnage ne croit que ce qu'il voit. Mais non plus ce qu'il voit palpablement sous ses yeux, mais ce qu'il croit avoir photographié. Il plonge alors, et le spectateur avec lui, dans le doute. Il n'a pas vu le crime, pourtant, il croit en desceller des preuves évidentes dans l'image. Est-il alors face à l'illusion ? Doit-il faire davantage conscience à l'image qu'à sa propre conscience ? Le film crée une dichotomie entre la faiblesse

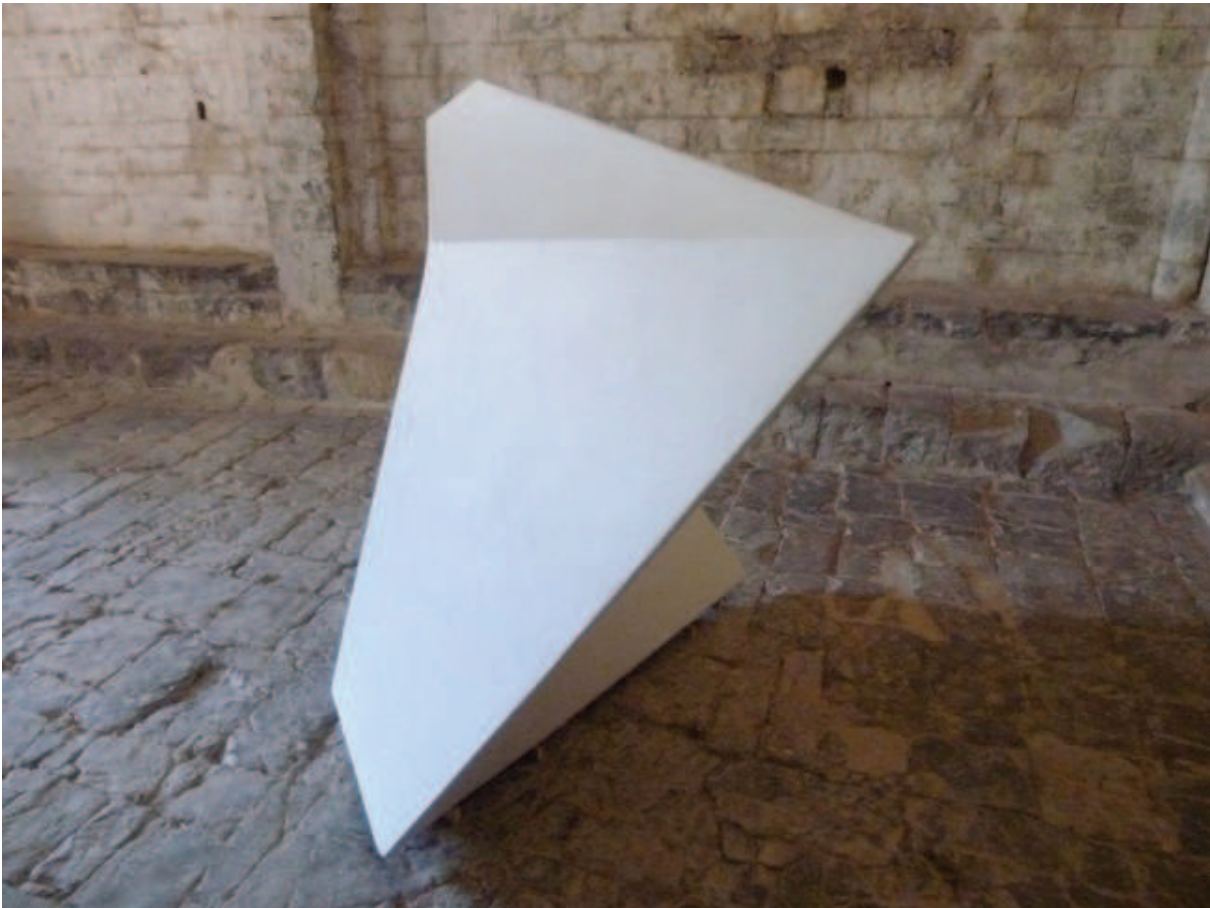


Illustration 41 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

Cette croyance est le fondement de notre rapport au percevoir, de notre rapport à la connaissance par le percevoir, de notre conscience comme née de la perception, mais aussi de notre conscience incarnée dans la perception. Cette croyance peut être remise en question mais jamais être totalement annihilée car elle est l'évidence même de ce que je suis, de ce qui est autour de moi, et de ce que je ressens dans l'expérience du phénomène de la perception. Merleau-Ponty pose ce vécu comme fondateur :

Le contact absolu de moi avec moi, l'identité de l'être et de l'apparaître ne peuvent pas être posés, mais seulement vécus en deçà de toute affirmation. C'est donc de part et d'autre le même silence et le même vide. L'épreuve de l'absurde et celle de l'évidence absolue s'impliquent l'une l'autre et sont même indiscernables.¹⁹²

C'est parce que je vis l'expérience de l'être et de la perception dans son apparition, c'est parce que je vis, simplement, que toute perception n'est jamais uniquement un pur simulacre, n'est jamais seulement une factice apparence, mais n'est jamais une pure certitude non plus. Tout se forme et se défait à chaque instant sous mes yeux, tout est toujours à réactualiser, et la seule certitude qui reste est celle du phénomène tel que je le vis dans l'actuel. Et qu'importe s'il se délite absurdement dans le futur, qu'importe si par le passé ce que j'ai cru s'est révélé n'être qu'un nuage de fumée, ce que je vis n'existe que parce que je le vis dans un maintenant. Faire l'expérience de la remise en doute de tout sous prétexte de désillusion serait nier la vivacité de mon expérience présente pour vivre dans la rancœur des phénomènes passés.

Ainsi l'absurde ne peut jamais s'incarner dans l'actualité de ma perception puisqu'elle est forcément l'expérience d'un passé car ma conscience, comme nous l'avons vu précédemment, remodèle à chaque révélation, un nouveau monde de certitudes. Pourtant, à chaque instant, comme le pose Merleau-Ponty, l'absurde épouse l'évidence, car si l'évidence est toujours nouvelle c'est grâce à la révélation de l'absurdité, mais aussi grâce à son spectre qui reste brûlant dans ma mémoire. L'illusion ne peut jamais en tant que telle être observée puisqu'elle est illusion que pour celui qui ne se laisse déjà plus abuser. L'illusion ne se voit que dans un après coup, et n'est donc jamais visible.

L'auteur de la *Phénoménologie de la perception* souligne subtilement ce paradoxe complexe.

En ce sens, l'illusion comme image n'est pas observable, c'est-à-dire que mon corps n'est pas en prise sur elle et je ne peux pas la déployer devant moi par des mouvements d'explorations.¹⁹³

Ainsi, paradoxalement, d'après lui, je ne peux jamais voir une illusion, puisque quand j'observe le prestige sans connaître sa dimension factice, je ne vois qu'une image banale. Par la suite, quand la supercherie a été révélée je ne vois plus l'image telle qu'elle fut mais

de la perception et la force de l'apparence, sans jamais résoudre la question narrative du film pour ouvrir le sillage d'un doute philosophique.

192 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 992

193 *Ibid.*, p. 993

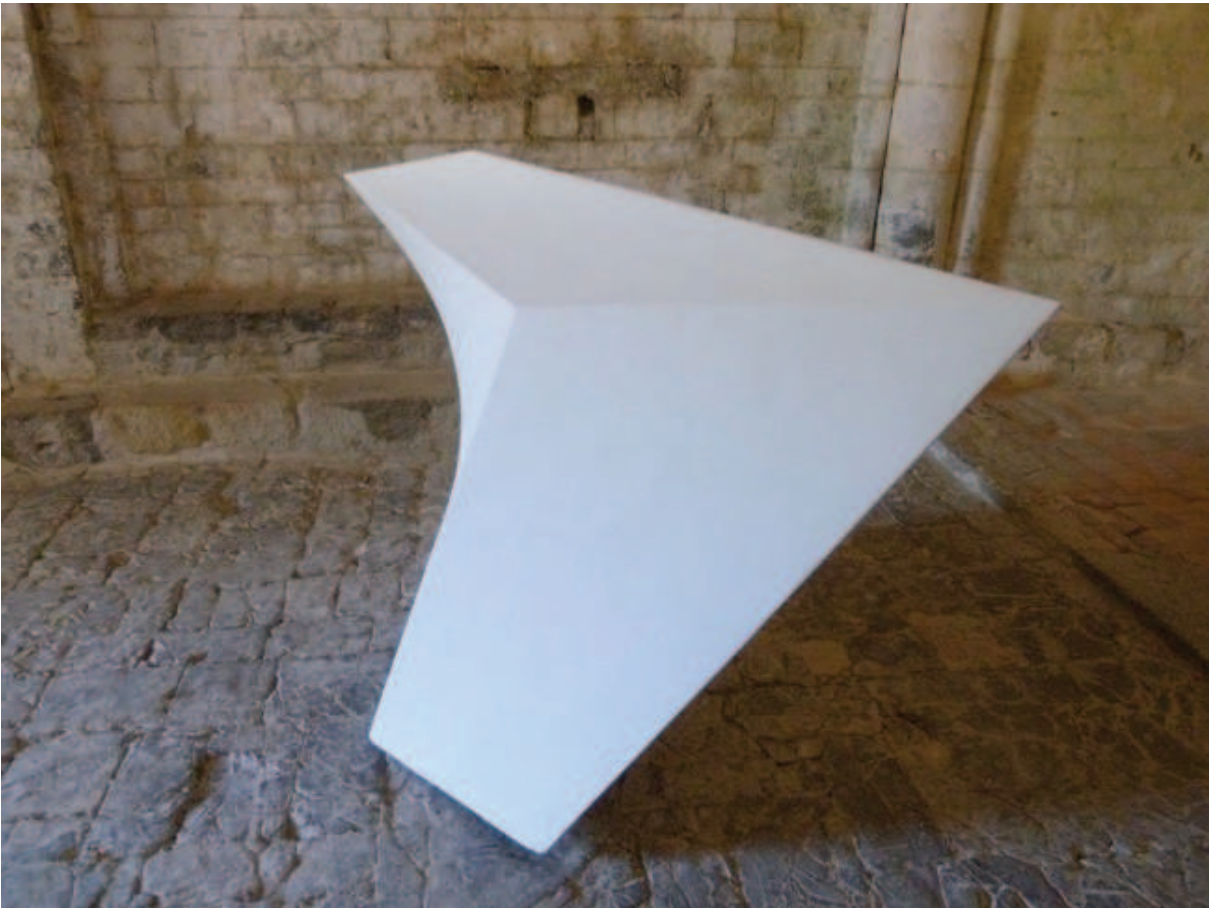


Illustration 42 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

accablée de la monstruosité de son artifice, de son stratagème qui m'apparaît alors forcé et grossier. Je ne vois plus le mirage mais seulement les clefs de son apparition et le piège de son leurre. Ce paradoxe est incroyable puisqu'il paraît inconcevable de ne pas pouvoir percevoir ce qui pourtant semble nous sauter aux yeux. L'illusion n'existe jamais que dans un après coup qui la rend invisible. Lorsque je regarde un leurre, soit je vois l'image et je ne peux alors remarquer l'illusion, soit je vois l'artifice et je ne vois plus alors l'image. Je peux me laisser prendre par l'illusion, mais je ne peux jamais la voir.

Cette distinction est celle qui sépare le temps de la perception et celui de l'analyse et les rend incompatibles. Je ne peux alors pas concevoir et percevoir en même temps. Je ne peux douter de l'image et lui faire alors suffisamment confiance pour m'y laisser englober.

Mais Merleau-Ponty prend le problème à rebours car plutôt que de préférer le temps de la réflexion qui amène au doute réflexif, il déconstruit le mythe de la certitude qu'offrirait la posture de la remise en doute perpétuelle de tout, car de là, explique-t-il, ne peut naître aucune certitude. Il explique :

De la même manière, je ne peux demeurer dans l'évidence absolue que si je retiens toute affirmation, si pour moi rien ne va plus de soi, si, comme le veut Husserl, je m'étonne devant le monde et cesse d'être en complicité avec lui pour faire apparaître le flux des motivations qui me portent en lui, pour réveiller et expliciter entièrement ma vie.¹⁹⁴

Ainsi Merleau-Ponty revendique un état de complicité avec le monde qui nous porte, même si cet état nous trompe et nous éloigne d'une réalité. En effet, il explique que pour maintenir un état d'évidence absolue, c'est-à-dire être certain de ne pas se laisser leurrer par ces sens, il faudrait maintenir l'état de doute dans chaque instant et chaque geste de notre existence. Nous ne vivrions plus alors avec le monde, mais nous l'analyserions à chaque seconde. Il faudrait donc, pour avoir uniquement des certitudes, ou plutôt pour avoir seulement des incertitudes comme source d'absolu, il faudrait engager un détachement du monde tel que nous n'en ferions plus vraiment partie. Il est alors possible de se demander quelle jouissance nous apporterait le fait de demeurer dans l'évidence de toute chose si nous ne ne pouvons pas dès lors y vivre et s'y développer.

Si cet état est important pour construire, déconstruire et reconstruire des savoirs, il ne peut être envisagé de manière pérenne tant l'analyse est paralysante. De plus, en nous coupant de la volonté d'agir et percevoir, le doute nous impose aussi une réflexion stérile de celui qui ne peut croire, ni en ces sens parce qu'il les sait menteurs, ni dans le monde car il ne le voit qu'à travers les filtres de ses perceptions, mais ni, en toute logique, non plus par ses pensées quand la conscience se nourrit des sensations pour les forger. En doutant de tout et en refusant toute affirmation non préalablement vérifiée, on se noie dans l'incrédulité. Pire, en refusant de voir le phénomène perceptif et de s'y fier, on refuse parallèlement et paradoxalement de séparer

194 *Ibid.*, p. 992



Illustration 43 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

l'illusion de sa part de vérité, car pour les distinguer, il faut faire l'expérience de la désillusion, et donc de la croyance préalable en ses sens.

Merleau-Ponty s'oppose à cette rigidité en appelant à osciller entre la position de doute réflexif, l'abandon dans la croyance et l'appartenance en un monde qui nous dérobe. Il commente l'expérience de l'illusion en montrant ce qu'elle a à la fois de problématique et ce qu'elle permet de construire. Il ne se ferme ainsi pas à l'expérience même si elle semble trompeuse ou frauduleuse, mais il s'ouvre à une vérité du phénomène qu'elle nous indique et à une remodelisation de l'image dans mon œil et mon esprit, de mes sens dans une distance plus juste. C'est alors la création d'un nouveau monde momentanément vidé de l'illusion. En effet, par la connaissance offerte par le doute réflexif, l'objet n'est plus qu'une coquille vide, et le réel peut prendre une apparence plus juste, plus proche de ce que je considère actuellement comme réel.

Ensuite je remarque que le dé ne m'est à la rigueur donné que par la vue, je n'ai plus que l'enveloppe du dé total, il perd sa matérialité, il se vide, il se réduit à une structure visuelle, forme et couleur, ombres et lumières. (...) En particulier, la chose visuelle a encore une structure spatiale qui affecte ses propriétés qualitatives d'une valeur particulière : si l'on m'apprend que ce dé n'est qu'un faux-semblant, d'un seul coup sa couleur change, elle n'a plus la même manière de moduler l'espace.¹⁹⁵

Ainsi par l'exemple du cube et du dé, Merleau-Ponty rend palpable les différentes perceptions de l'objet et de son simulacre. Il commence par décrire comment l'être peut détacher l'objet de son apparence et la percevoir pour elle-même. Il dit alors qu'il ne perçoit plus que l'enveloppe comme une coquille vidée de toute substance, de tout être. Il distingue alors l'image qui a des particularités formelles, spatiales, colorées de l'objet qui, lui, a une matérialité et une fonction. Cette distinction permet de comprendre l'illusion qui est expliquée comme l'image de l'objet sans l'objet. C'est donc un leurre qui s'affiche comme l'image du volume, l'image de la matérialité de l'objet, mais qui n'en a que la superficielle apparence. Cette apparence, va, d'après l'auteur, être parfaitement identique à celle d'un objet jusqu'au moment de la prise de conscience du leurre. Alors, l'apparence du leurre va se transformer, pour devenir non plus l'image illusionniste, mais l'image frauduleuse. Sa couleur va perdre en vérité, ses contours vont se fragiliser, sa spatialité va prendre une étrangeté inédite. Tout à coup, je perçois l'image comme je ne l'avais jamais perçue. Pourtant, l'image en soi n'a pas changé, c'est juste ma perception qui s'est transformée, voyant avant l'objet, maintenant son simulacre. Si l'image peut changer, c'est que les indices étaient déjà là mais que ma conscience, par la confiance accordée, refusait de les interpréter. La couleur ne change pas quand je sais que le cube n'est qu'un simulacre, elle s'affirme dans la vérité perceptive que je lui refusais, préférant croire à l'objet. L'illusion est donc à la fois un excès de confiance de ma conscience en l'apparence du monde, mais aussi, paradoxalement, un manque de confiance dans ma perception, puisque l'esprit s'oblige à retravailler les données visuelles qui lui semblent factices ou erronées pour qu'elles s'adaptent à ce qu'il croit juste. Alors, la

195 *Ibid.*, p. 1007-1008

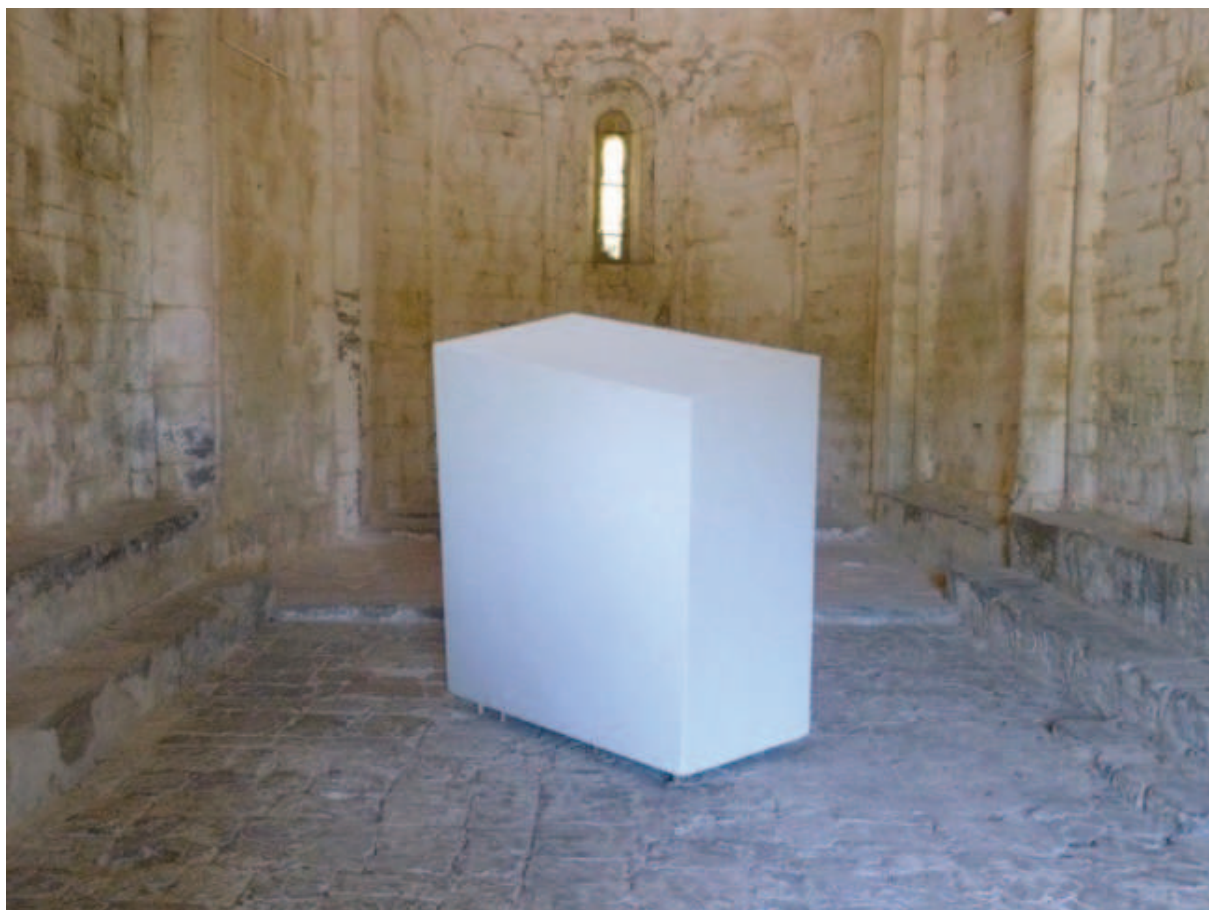


Illustration 44 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

conscience observe un déni tel que lorsque la désillusion s'affiche, il est impossible de ne pas la remettre en question, puisque, de toute évidence, les indices étaient bien là, mais que l'esprit a juste refusé de les voir. Pourtant, la majorité du temps, l'esprit doit exercer ce travail pour notre bien être car il serait invivable d'évoluer dans un monde où chaque détail étrange de notre perception (que l'étrangeté soit réelle ou simplement une défaillance visuelle) perturbe le champ visuel entier et nous coupe de l'action.

Nos expériences de désillusions sont, de plus, suffisamment rares pour que nous puissions penser que dans la majorité des cas, soit la conscience a, par habitude, raison de cette aberration de ma vue qui sinon aurait rétabli son erreur, soit que nous ne réalisons pas toutes les illusions que nous offre notre cerveau, et que souvent, le mirage reste à l'image intacte de son irréalité. Dans un cas comme dans l'autre, notre conscience ne nous trompe pas pour nous tromper mais pour s'adapter à certaines difficultés et simplifier l'image du monde pour qu'il se donne comme à parcourir de manière simple et sereine. Pourtant, face à l'épreuve de la désillusion, difficile d'accepter d'avoir pris l'image pour l'objet, l'apparence pour le réel et le cube pour son simulacre, sans être tenté de remettre en doute chaque aspect du monde et de ma perception.

Cet état de doute, et plus particulièrement le commentaire de Merleau-Ponty sur le dé comme image ou comme illusion, pourrait parfaitement s'adapter à la description d'une œuvre de Tjeerd Alkema : *1 mètre cube, Polyèdre anamorphique*, de 1998 – 2010.

Tjeerd Alkema est un artiste d'art contemporain hollandais, il est sculpteur, dessinateur, photographe et vidéaste. Après des études aux Beaux-Arts à La Haye puis à Montpellier, il développe une œuvre sculpturale en s'intéressant aux questions de perspectives, points de vue, transformations du volume, et donc aux anamorphoses. Ces volumes se caractérisent souvent par une grande épuration : formes et volumes d'apparences simples, couleur unie (blanc le plus souvent rappelant les patrons géométriques à fabriquer).

Depuis 2012, l'association *Passe Muraille*, soutenue par la région Languedoc-Roussillon, crée une manifestation culturelle : IN SITU, qui aura vocation à proposer tous les ans à des artistes de travailler dans des lieux du patrimoine afin d'instaurer un dialogue entre l'architecture et l'œuvre. La commissaire d'exposition Marie Caroline Allaire-Matte en charge de la première édition a choisi dans le cadre de son programme *Chemins de l'Histoire Sud de France* trois lieux emblématiques du Chemin de Saint-Jacques de Compostelle : L'Abbaye de Gellone à Saint-Guilhem-le-Désert, le Prieuré Saint-Michel de Grandmont, l'église Saint-Etienne d'Issensac à Brissac. Trois artistes ont accepté la proposition : Richard Deacon, Rainer Gross et Tjeerd Alkema. Ce dernier reçut le soutien d'Emmanuel Latreille, directeur du F.R.A.C. Languedoc Roussillon en tant que commissaire de l'exposition de l'œuvre à l'église Saint-Étienne d'Issensac du 23 juin au 16 septembre 2012.

Cette œuvre, *1 mètre cube, Polyèdre anamorphique*, de 1998 – 2010, présentait le volume d'un cube blanc qui se dilatait, s'étirait, se transformait en fonction du point de vue du spectateur.



Illustration 45 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

En effet, l'œuvre de l'artiste présente un grand cube blanc posé au milieu de l'église Saint-Étienne d'Issenac. Le cube par sa couleur immaculée tranche avec le lieu en pierres, sa forme aussi, puisque la rigidité des lignes droites du cube s'oppose aux courbes que dessine l'espace religieux tout en arcs et arrondis. En entrant, le spectateur est surpris par le volume d'une simplicité accablante qui habite la pièce sans s'y fondre ou tenter de s'y adapter. Il ne voit pas l'étrangeté de ce cube, il ne voit que l'image banalisée du parallélépipède particulier. Pourtant, en faisant un pas de plus, l'apparence du dé bascule, de manière analogue à ce qu'en disait Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. Tout à coup, l'image bascule, le spectateur n'a plus affaire à un cube mais à son simulacre. Le cube qui semblait banal devient étrange, l'anodin devient particulier. Ce cube n'en est plus un, il va renverser la perception entière du spectateur. Les jeux de lumière qui ne méritaient pas d'être jusqu'alors observés prennent une matérialité incroyable, la perspective paraît factice, l'objet semble flotter faussement dans un espace qui n'est pas le sien. L'illusion a fonctionné avant de se détruire avec les pas du spectateur.

Pourtant c'est précisément le but de l'artiste Tjeerd Alkema : faire se déplacer le spectateur pour qu'il ne reste pas pris au piège de la structure banale et rigide du volume, mais que par la marche, par l'entrée dans l'œuvre, il enrichisse son regard, il libère son imagination et la forme qui lui fait face, qu'il poétise l'ennui.

L'artiste dans un article de 1986 explique sa détestation pour la forme simple.

Je hais les carrés : quatre lignes égales, deux horizontales, deux verticales, quatre angles de 90 degrés.

L'horizontalité est la position paresseuse de l'eau d'une mare aux canards par un jour silencieux.

La verticalité, la pluie qui tombe.

Deux fois deux font quatre est l'argument qu'utilisent toutes les langues que je connais (cinq) pour occulter un doute. Exemple : que le moins c'est plus (less is more) est aussi certain que deux fois deux font quatre. Les angles de 90 degrés sont tellement fréquents dans notre civilisation que s'ils étaient des poux, nous nous gratterions beaucoup. L'angle de 90 degrés est une portion de cercle. Il existe 359 autres divisions possibles.¹⁹⁶

Ce texte peut paraître étrange puisqu'il est signé de Tjeerd Alkema, un artiste qui travaille fréquemment, pour ne pas dire exclusivement, sur la forme du carré et ses variations tels que le cube, le parallélépipède, la grille... Pourtant, si l'artiste utilise ces formes droites et strictes, c'est pour les libérer de cette dureté mais aussi de leur monotonie. C'est alors le spectacle prodigieux que va découvrir celui qui déambule, qui à chaque pas va voir le volume basique de ces 6 faces égales et ennuyeuses se dérober, s'onduler, se (con)torsionner pour que le solide semble s'alléger et s'envoler dans une virtualité enfin possible. Il échappe alors à la rigidité pour danser dans l'espace par le mouvement du spectateur lui tournant autour. La

196 T. ALKEMA, « De l'émotion », dans : *891 international artists' magazine*, vol. 3, n° 7, septembre 1986, p. 2-5

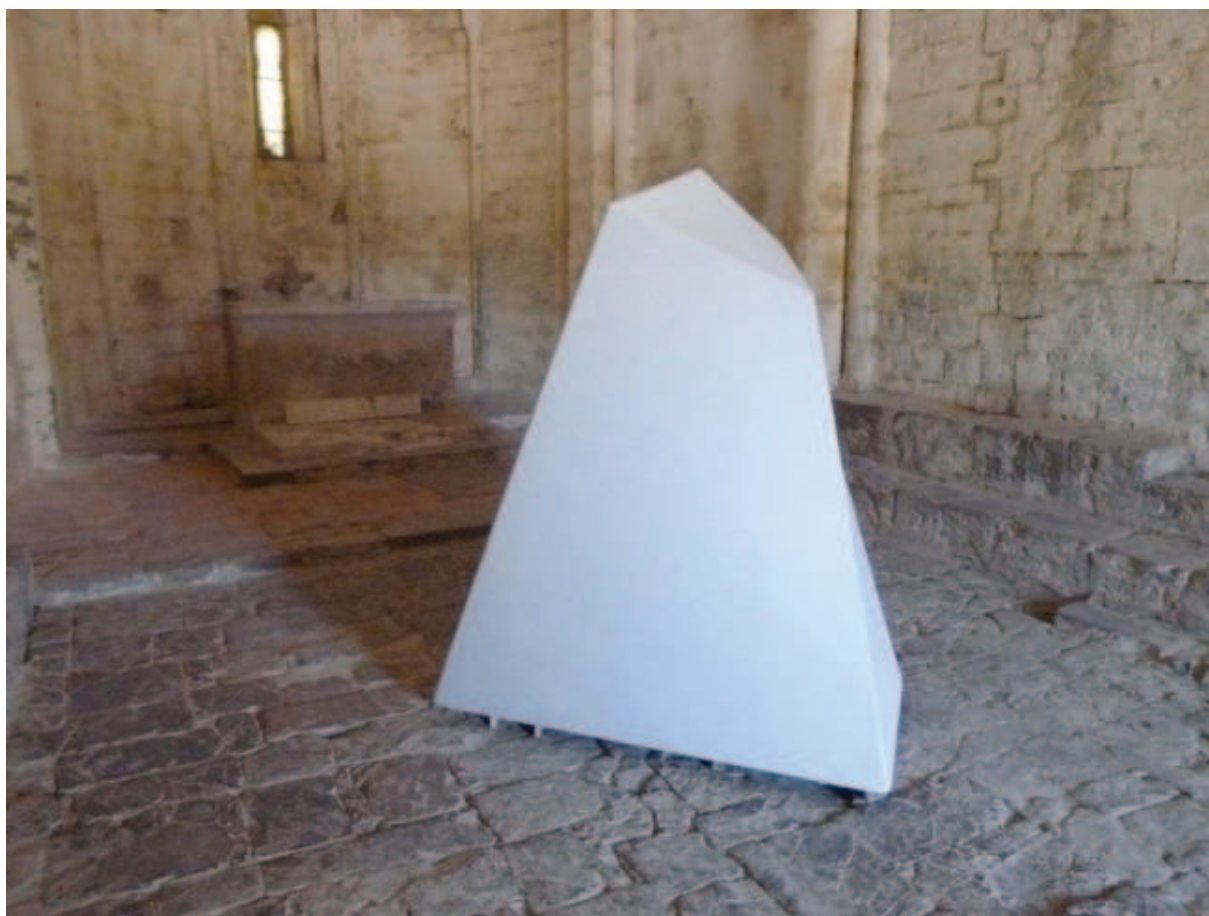


Illustration 46 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

beauté n'est pas dans le cube mais dans l'infinité d'autres identités que lui permet le créateur et qu'à son tour le spectateur lui offre grâce à son regard, grâce à ses pas.

Puis le spectateur sera amené à revenir au point initial, au point de l'illusion. Un point de vue face auquel il ne serait, d'après Merleau-Ponty, plus en mesure de voir, maintenant que la connaissance du leurre est actée. Alors, le cube n'est certes plus celui qui nous a illusionné d'abord, celui froid et si fade qu'il peine à susciter l'intérêt, mais un cube vivant, sortant des limites de son être et des limites de ses côtés et ses arrêtes pour épouser la liberté et la poésie de la forme. L'expérience a réussi à offrir une nouvelle apparence de la forme à mes yeux.

Pourtant peut-on dire que je vois encore le cube, avec la connaissance actuelle que j'ai de cette fioriture d'identité qu'il revêt ? D'après Merleau-Ponty, ce serait impossible puisque, comme nous l'explicitons plus tôt, il est impossible de se laisser leurrer en connaissance de cause.

Mais, penser l'anamorphose nous fait osciller dans les travers de ce paradoxe. En effet, si on considère l'anamorphose comme une illusion, puisque c'est l'un des nombreux aspects qu'elle revêt, il est impossible de considérer qu'on ne voit pas cette illusion. Une illusion est, dans son acception sensorielle, une aberration de notre perception distinguant le perçu du réel. En ce sens l'anamorphose est, en effet, une illusion car elle me fait percevoir le cube quand il n'y a pas de cube. Pourtant, l'anamorphose ne me leurre pas, elle ne s'y résout jamais. Elle y met, ce que l'on pourrait appeler si elle était consciente, un point d'honneur.

En effet, contrairement au trompe-l'œil, la présentation des ficelles de l'illusion qu'elle dévoile est absolument existentielle pour elle. Une anamorphose est, uniquement parce qu'elle démonte le propre théâtre de son artifice. Ainsi, à en croire Merleau-Ponty, puisque dès sa mise en œuvre, l'anamorphose s'affiche comme factice, il serait impossible de plonger dans l'illusion de son image. Pourtant, la pratique de l'anamorphose par le spectateur affirme qu'en toute connaissance du processus, tout en sachant que l'image n'existe pas, je peux la voir. Je peux me laisser prendre par l'image, par la forme, alors même que je sais qu'elle n'existe pas, puisque son processus d'apparition et de fabrication ne m'a jamais été caché, bien au contraire.

L'illusion serait alors visible en toute connaissance de notre conscience de la duperie de l'image. En effet, malgré les explications des illusions d'optique, l'impression factuellement inexistante ne faiblit pas, l'image nous ment et continue à nous mentir, quand bien même nous savons qu'elle ment. Elle continue à nous mentir et nous continuons à la croire. Peut-on croire en sachant que cette croyance est infondée ? Nous reviendrons sur ce paradoxe plus tard. Concentrons-nous pour l'heure sur le fait que la conscience est incapable de ne pas se laisser dépasser, déborder par l'image. Et le cas de l'anamorphose pour nous en témoigner est particulièrement efficace, puisqu'il s'agit, à l'œuvre, de créer toutes les conditions nécessaires pour qu'il soit impossible de croire à ce que j'ai devant les yeux, non pas même dans un piège entre art et réel, mais plus pragmatiquement, de manière plus élémentaire, dans la forme et dans sa matérialité.

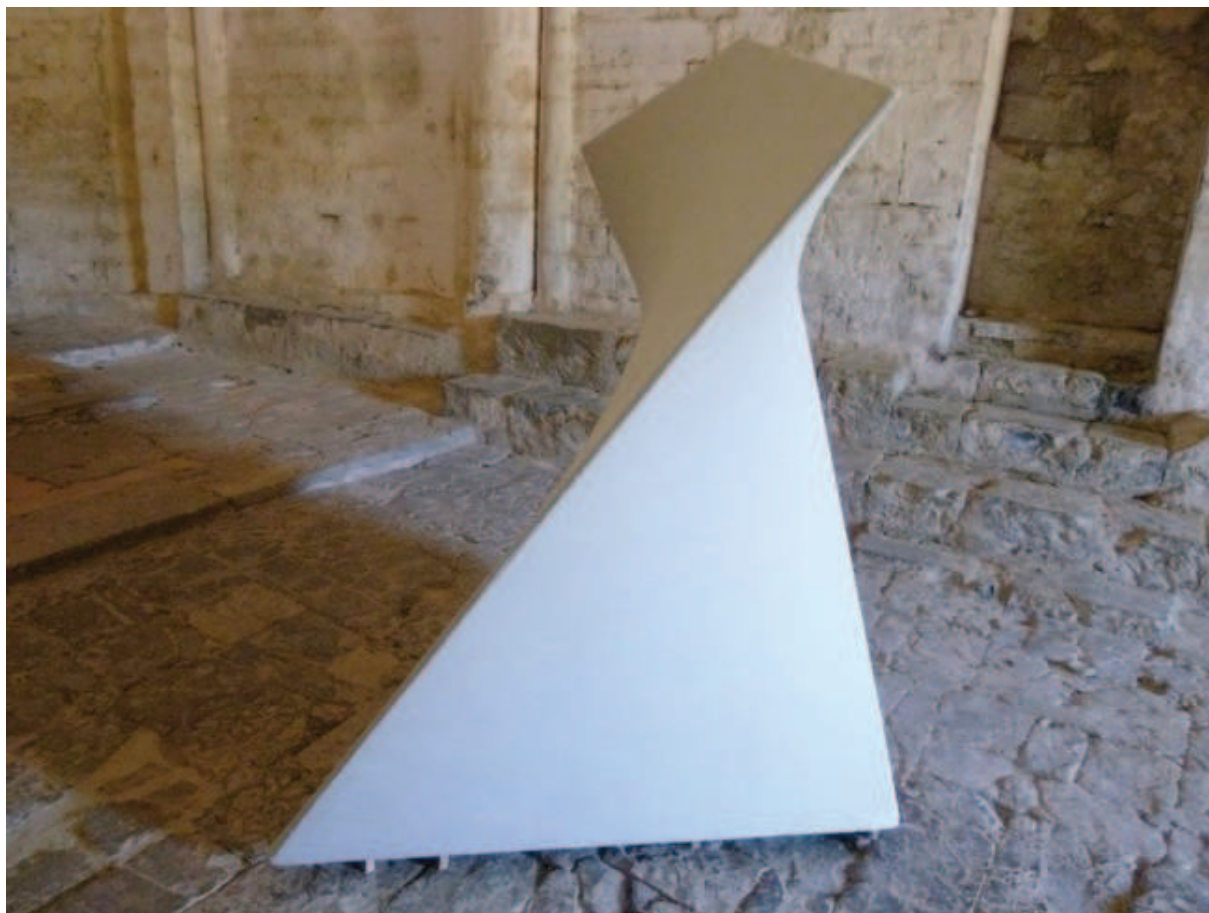


Illustration 47 : Tjeerd ALKEMA, *1 mètre cube*, Sous-titre : *Polyèdre anamorphique*, 1998 – 2010, Contreplaqué, acier, polyester, acrylique, 120 x 143 x 275 cm, Frac Languedoc-Roussillon, Inv. : 10S0943, Photographie : © Marc Kérignard

Il ne s'agit pas, pour l'anamorphose de nous faire prendre le faux pour le vrai, l'artificiel pour le naturel, pas plus qu'il ne s'agit jamais de tromper le spectateur. L'anamorphose n'est pas fabriquée, posée là, devant vos yeux, pour nous illusionner, mais pour faire jaillir un questionnement. Elle suggère que la distinction entre la vérité et le mensonge, le factuel et l'illusoire est peut-être trop compliquée pour être tranchée par une affirmation nette, pour être laissée ou délaissée de l'appréciation de nos sens.

C'est que la vision correcte et la vision illusoire ne se distinguent pas comme la pensée adéquate et inadéquate : c'est-à-dire comme une pensée absolument pleine et une pensée lacunaire.¹⁹⁷

Merleau-Ponty nous indique que la vision, idée que l'on pourrait certainement élargir aux autres sens, n'est pas aussi facilement identifiable comme factice ou authentique que les pensées. Le trouble entre ce qui est visible et ce que je vois, entre ce qui est visible mais qui pourtant n'existe pas, ou entre ce qui existe et qui pourtant ne se laisse pas voir est particulièrement palpable à la traversée d'une anamorphose, mais dépasse largement l'expérience de l'œuvre. L'œuvre ouvre même le questionnement de l'expérience artistique temporaire à la perception générale qui, si on y est attentif, souffre des mêmes fragilités. L'auteur va jusqu'à exprimer que la vision illusoire n'est pas pleinement opposable à la vision correcte. Ainsi, la frontière entre la perception du réel et la perception d'un mirage, d'un simulacre, ne serait pas à penser de façon trop rigide. Pourtant, quelques pages de la *Phénoménologie de la perception* plus tôt, Merleau-Ponty notait que la différence entre les deux devait être ontologique.

Si tout l'être de ma perception et tout l'être de mon illusion est dans leur manière d'apparaître, il faut que la vérité qui définit l'une et la fausseté qui définit l'autre m'apparaissent aussi.¹⁹⁸

Cette différence peut apparaître après, ou apparaître avant, mais doit apparaître pour que je sache qu'il y a illusion. Nous affirmions pourtant plus tôt que l'illusion ne peut jamais s'incarner au présent, puisque pour que l'image fonctionne, je dois me laisser abuser. Comment concilier alors ces deux idées ? Comment concilier ces deux temps ? Comment comprendre que si la résolution de la supercherie a eu lieu par le passé, je continue à m'y laisser prendre ? Comment comprendre que je continue à croire ce que je connais comme mensonge ?

Cette crédulité en l'image pourrait s'expliquer par une distinction entre la vision et la conscience. En effet, il serait possible d'envisager que mon cerveau sache pertinemment que ce qui m'apparaît n'existe pas, mais que mes yeux, eux, le voyant de manière indubitable, ne peuvent croire en la facticité d'un tel prestige. Pourtant, de deux choses l'une, les yeux ne pensent pas, ils ne font que transmettre les données recueillies au cerveau, de plus nous avons

197 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 993

198 Ibid. p. 991

précédemment élucidé que le trompe-l'œil ne trompe jamais nos deux organes perceptifs, mais bien celui qui l'analyse. Une anamorphose, par exemple, ne s'affirme jamais vraiment dans le regard du spectateur tant elle est fragile, volubile et sensible à la diplopie. La forme ne se reconnaît que par les données alors analysées par le cerveau qui lui donne alors une fixité formelle intemporelle. Le cercle est cercle et restera ainsi à jamais dans ma mémoire.

L'explication serait plutôt, à mon sens, à chercher dans l'absolue actualité de la perception. En effet, quoi qu'il en soit, je ne peux jamais percevoir qu'au présent, je peux garder en mémoire des souvenirs, des images, des sons, des sensations du passé mais je ne peux jamais le regarder en face, je ne peux jamais entendre le passé. Il est question dans ce cas du phénomène perceptif et non de la provenance du stimulus.

Si nous entendons bruire des sons ayant déjà cessé de résonner, si nous regardons luire des étoiles ayant déjà cessé de rayonner, ils s'offrent toujours à l'instant vivants, à nouveaux présents, dans l'éclat de nos sens irradiés.

Voir est toujours voir au présent comme sentir est toujours percevoir actuellement. Alors, les images passées et les explications s'effacent dans la brutalité de l'apparaître de ce qui n'existe que dans mon œil, dans mon esprit, dans mon être. Je sais, mais je vois, et ce que je vois ne souffre d'aucune déstabilisation. J'ai beau savoir les images passées, les raisonnements menés, rien ne peut dissoudre ce que je ressens face à l'image, ce que je perçois dans le charnel de mes sens, ce qui s'illusionne dans les tréfonds de mon esprit. La chose est face à moi dans une existence intangible. La vérité s'incarne dans la facticité de l'objet par la sincérité de ma perception.

Cette vérité de la perception ne peut être infirmée car la sensation s'affirme comme vérité dans le phénomène. Elle nous surprend dans sa faculté à démentir le réel que je connais pourtant. Le rapport de vérité et de facticité sont alors à repenser, non plus en opposition, mais paradoxalement en complémentarité. C'est là tout le sens du paradoxe dans l'anamorphose : réunir ensemble ce qui semblait pourtant opposé, offrir un autre visage à la forme que celle dans laquelle nous l'avions enfermée. Le vrai n'est plus tout à fait vrai, et le factice, dans son mensonge, affirme une réalité inéluctable.

Car même en sachant pertinemment que ce que j'observe est faux, que l'image me ment, que mes yeux me trompent, je continue à vouloir croire, à croire, à voir même, par l'image, ce qui n'existe pas. C'est par exemple ce qui se produit à ma vue quand j'observe une illusion. Prenons par exemple l'illusion de la grille d'Hermann, notre cerveau nous fait voir ce qui n'existe pas physiquement sur l'image. Est-ce dire pour autant que le cerveau nous ment, ou que cette sensation est un mensonge ?

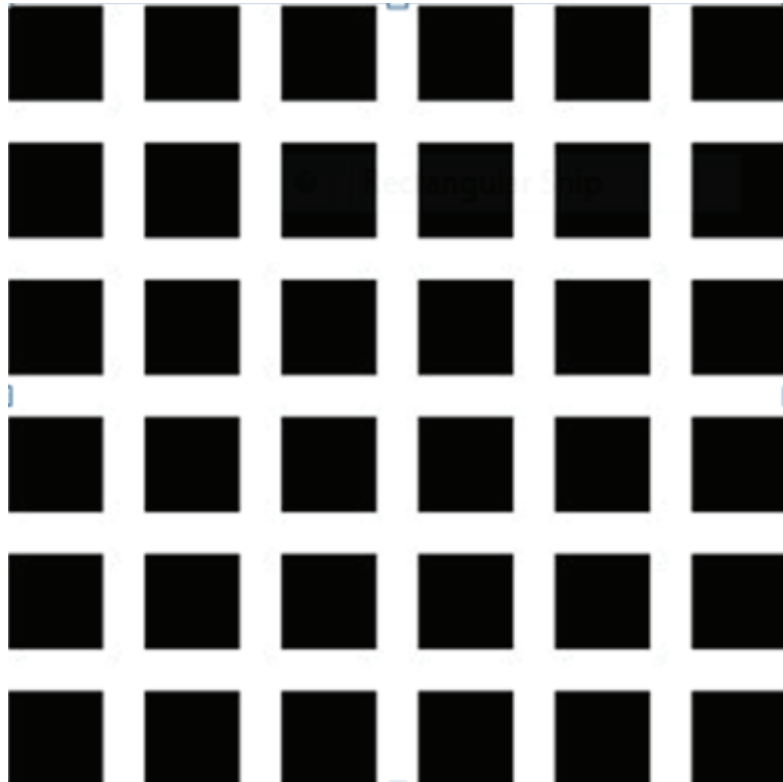


Illustration 48 : *Grille d'Hermann* laissant apparaître des points gris aux intersections de lignes blanches.

En 1870, le physiologiste Ludimar Hermann s'est intéressé à cette grille déjà commentée en 1844 par le physicien Dawid Brewster, avant d'y donner son nom. En regardant une grille d'Hermann comme celle ci-contre, les interstices blancs semblent prendre une teinte grise, une impression à la fois fausse et impossible à arrêter. Tout le monde la perçoit et continue obligatoirement à la voir si ce n'est lorsque celui qui l'observe cible une intersection, faisant disparaître ponctuellement un des points gris.

Ce qui avait été mis en évidence par Chevreul au milieu du siècle sur les contrastes de couleurs et la contagion de la perception des teintes à celles qui les jouxtent, s'applique aussi pour les luminosités. Dans la grille d'Hermann le noir et le blanc se contaminent pour donner vie à des taches grises.

Si je vois dans le blanc du gris apparaître et que chaque personne qui regarde cette grille voit aussi le même gris, placé au même endroit, peut-on affirmer que ce gris n'existe pas, que derrière cette sensation, aucune vérité n'est palpable ? Plusieurs affirmations sont pourtant absolument indéniables. Je vois des points gris. Les points gris ne s'effacent pas par ma connaissance de leur inexistence. Tout œil face à l'image voit ces points gris. La vérité s'incarne alors par la vivacité du phénomène dans mon esprit sans que je ne puisse rien pour le contrer. Mais pourquoi vouloir le contrer ? Pourquoi ne pas vouloir voir dans cette expérience l'occasion de regarder ce qui n'existe pas, le regarder en face et le rendre présent par sa visibilité. La vue nous offre alors la possibilité de palper ce qui n'existe que pour nous, en nous.

Cet irréel rendu visible, perceptible et donc vivant par nos sens est-il vraiment juste une illusion, ou nous permet-il d'en apprendre davantage sur notre perception, de la remettre en question tout en acceptant que dans ses limites se cache la possibilité d'une beauté et d'une vérité qui certes ne s'inscrit pas dans le réel mais bien dans une évidente véracité tout aussi intangible : celle du voir et du percevoir ?

L'anamorphose nous offre ce double regard sur la perception, celui cartésien de la remise en doute de ce qui semble n'être rien de plus qu'une illusion détruite elle-même par ses conditions d'exposition qui ne cache rien de l'artifice mis en œuvre, et celui de la force magique et belle de l'image qui se donne dans un irréel, mais qui, se donnant comme telle, épouse une vérité rare du regard.

Merleau-Ponty explique alors dans son œuvre posthume non achevée *le Visible et l'Invisible* :

[O]n en conclut quelque fois (...) que le réel, après tout, n'est que le moins improbable, ou le plus probable. C'est penser le vrai par le faux, le positif par le négatif, et c'est bien mal décrire l'expérience de la des-illusion, où justement nous apprenons à connaître la fragilité du « réel ». Car lorsqu'une illusion se dissipe, lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence, qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première. (...) La des-illusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est l'acquisition d'une autre évidence.¹⁹⁹

199 M. MERLEAU-PONTY *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvre*, op. cit., p. 1673

La désillusion n'est plus à voir du côté négatif mais vers celui d'une ouverture à un autre possible, puisque jamais la désillusion ne se ferme sans ouvrir autre chose. La désillusion ne se fait jamais au profit de rien. Une nouvelle évidence se construit au moment même où le doute me saisit. Cette faculté montre la formidable malléabilité de notre cerveau, capable de reconstruire, après chaque erreur, un nouveau monde plus proche des nouvelles certitudes acquises.

Et dans cette malléabilité extrême, l'esprit m'offre la possibilité de voir ce qui n'existe pas en sachant son irréalité. Je peux à la fois voir les images dans une véracité et une vivacité de ma perception incroyable et savoir que rien de ce que j'ai devant les yeux n'existe. L'anamorphose nous montre, comme nous l'avons analysé précédemment, comment sans jamais tenter de nous tromper, l'image peut s'offrir comme plus que sa réelle et banale existence. Alors, comme le suggère Merleau-Ponty, il ne s'agit plus d'opposer l'illusion au réel, le mensonge à la vérité, mais de voir comment l'expérience peut ouvrir perceptivement le champ des possibles.

L'anamorphose ne peut alors être une illusion car elle ne peut nous désillusionner. Si elle le faisait, elle plongerait le spectateur dans un monde où plus aucune certitude ne pourrait être affirmée et où plus rien n'aurait de sens. Mais elle produit l'effet inverse puisqu'elle offre au spectateur un prodige incroyable, qui va révéler sa beauté et sa magie dans la véracité du phénomène plutôt que dans la facticité mensongère de son artifice. La dichotomie entre la négativité de l'illusion qui cherche à nous tromper et la positivité de voir un monde au plus proche du réel perd tout son sens dès le moment où l'artiste ne cherche pas à tromper mais à offrir un nouveau paradigme de l'expérience de notre perception, L'authenticité de notre vue rend l'expérience fabuleuse puisqu'elle ouvre sur des possibles réinterrogeant les limites stérilisantes du réel et de l'irréel.



Illustration 49 : Markus RAETZ, *Sans titre (Oui-Non)*, 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine

Du doute comme état de possible

Le doute n'est donc pas, comme la méthode de Descartes le pose, une remise en question totale de notre être au monde et de l'existence de ce dernier, mais un fabuleux état de l'être comme le soulignait saint Augustin voyant dans le fait de se tromper la reconnaissance de son humanité. Le doute est positif puisqu'il permet de réinventer des mondes à chaque instant et de faire surgir à notre vue de nouveaux possibles, réels ou irréels mais vivants dans la perception. Olivier Kaepelin souligne cet état de doute, commentant l'œuvre anamorphique de Markus Raetz.

Étrangement, ce doute ne produit aucun cynisme, aucun désintérêt, bien au contraire, il le rend plus déroutant, plus insaisissable, donc plus désirable. Notre regard est obligé d'aller vers lui avec plus d'acuité.²⁰⁰

Le doute qui envahit le spectateur lui permet d'avoir un regard nouveau sur l'expérience visuelle proposée, il doit être plus attentif, mais aussi curieux et mobile quand à chaque déplacement, la forme prend une image inédite et surprenante. Or ce n'est ici plus la désillusion qui produit cette remise en question, et c'est peut-être là toute la différence, mais au contraire l'apparition de l'illusion en tant qu'illusion. L'anamorphose serait alors comme un tour de magie qui avant d'être réalisé est expliqué. Alors que tout magicien voit dans le secret la clef du prodige, l'art de la déformation dont il est question prend à rebours cette évidence. Dans le travail anamorphique, c'est justement la révélation des ficelles du prodige qui offre la magie à la forme. Je vois ce dont je connais pourtant l'inexistence, mais je le vois avec un tel éblouissement que je ne peux pas croire que je ne le voie pas. Cette dichotomie entre le voir et le penser est articulée par Merleau-Ponty dans *le Visible et l'Invisible*.

Il faut comprendre la perception comme cette pensée interrogative qui laisse être le monde perçu plutôt qu'elle ne le pose, devant qui les choses se font et se défont dans une sorte de glissement, en deçà du oui et du non.²⁰¹

Analyser la perception comme un penser au-delà d'un percevoir permet de saisir l'étendue du *cogito* puisque comme nous l'avions pressenti, il ne s'agit plus seulement d'un « Je pense donc je suis », mais puisque le voir est lui à observer comme pensé, il implique ce que nous avons posé « Je vois donc je suis. ». Cette affirmation nous permet ainsi de faire un pas de plus.

L'œil pense et l'esprit voit.

À partir de cette interrogation par le regard, les images qui se font et se défont ne sont jamais véritablement définitives, ni pleinement vraies ou fausses. Comme la pensée, elles se construisent et se déconstruisent au fil des nouvelles identités visuelles qui s'offrent à moi.

200 M.-C. MIESSNER *et al.*, *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, *op. cit.*, p. 21

201 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1729-1730



Illustration 50 : Markus RAETZ, *Sans titre (Oui-Non)*, 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine

Les concepts d'illusion et de désillusion, la séparation du réel et du simulacre s'étiolent. Le monde n'est, comme le dit Merleau-Ponty, pas posé face à moi dans une réalité inconditionnelle et définitive, mais perçu, dans la mouvance à la fois de ma perception mais aussi de l'être du monde. Il ne s'agit alors plus de distinguer le vrai du faux, mais de voir comment l'impact visuel de la forme, de l'image, du monde peut se modifier et prendre une forme toujours inédite sans se dénaturer.

Le commentaire de Merleau-Ponty s'adapte alors parfaitement à une analyse de l'œuvre de Markus Raetz, *Oui-Non*.

Markus Raetz est un artiste contemporain né en Suisse, vivant et travaillant à Berne. Son œuvre est polymorphe, elle se décline en sculptures, dessins, gravures et photographies. À travers cette pluralité de médium il interroge le voir et le percevoir, les liens entre la pensée et la vision, les limites de notre champ visuel et son ouverture sur une pluralité des possibles. Il réfléchit à la fois à l'impact visuel des images mais aussi à celui des mots, dans une réflexion qui n'est pas sans évoquer le travail de dialogue entre images et mots dans l'œuvre de Magritte. Ses anamorphoses sculpturales mêlent avec une sensibilité et une subtilité sans limite les oppositions afin de les réunir paradoxalement dans un même objet. Créée en 2000 et placée en 2001 dans la ville de Genève, sur la place du Rhône, l'œuvre *Sans titre (OUI-NON)* s'inscrit dans le projet d'aménagement « Le Fil du Rhône ». Elle fait aujourd'hui partie du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC). Elle est composée d'un grand mât métallique de presque dix mètres de haut, sur lequel sont placées trois torsades de fer. En fonction du point de vue du spectateur, l'œuvre peut s'afficher comme une image du oui, du non, ou le plus souvent, un entremêlement de lignes abstraites.

Cette œuvre polymorphe qui domine la ville de Genève offre au spectateur qui l'observe de loin une pluralité d'aspects aussi abondants qu'il existe de points de vue, un nombre indéfini si ce n'est infini. L'une des particularités de cette sculpture en anamorphose – une démarche que l'on retrouve fréquemment dans les œuvres de l'artiste – est qu'elle est intelligible, figurative, nous pourrions même dire, la concernant, lisible à deux points de vue différents. En effet, les œuvres en anamorphose précédemment étudiées montraient une volonté de l'artiste de proposer une dichotomie entre l'image figurative à un point de vue précis et la composition abstraite en tout autre point de vue. Pensons par exemple aux cercles évidés de l'œuvre *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts* de Felice Varini, ou au cube de l'œuvre éponyme de Tjeerd Alkema *1 mètre cube, Polyèdre anamorphique*, qui, toutes deux, en dehors de l'unique point de vue d'où le spectateur pouvait voir l'image de formes ou d'un solide parfaitement reconnaissable et définissable, plongeait celui qui les observait dans les méandres des lignes, volumes et couleurs se transformant et se dilatant sans jamais plus s'offrir comme figure. Dans l'œuvre *Sans titre, (OUI-NON)* de Markus Raetz c'est donc à deux points de vue distincts que la sculpture s'offre à la fois comme image et comme mot. De plus, et c'est là toute la subtilité de la composition, à ces deux points de vue, la sculpture s'offre comme l'image de deux mots contraires. L'œuvre affirme, par ce choix de



Illustration 51 : Markus RAETZ, *Sans titre (Oui-Non)*, 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine

mots, la contagion du oui et du non l'un dans l'autre. Si nous rapprochons cette double réponse paradoxale aux certitudes et aux doutes que m'offre la perception – et plus encore la perception d'une anamorphose –, nous notons que l'œuvre semble parfois s'affirmer et parfois s'infirmier, mais la majorité du temps, s'offrir silencieusement.

Le dualisme binaire n'épuise cependant pas non plus le potentiel de cette œuvre, bien au contraire : de tout autre point de vue elle apparaît comme un mélange inédit de « oui » et de « non », et cette hybridation inépuisable signale que le titre de *Croisement* est pris également dans son sens biologique.²⁰²

Marie-Cécile Miessner, conservatrice à la BNF, commente ainsi la sculpture *Crossing* (YES-NO) de Markus Raetz, une œuvre semblable à celle précédemment décrite, mais de plus petite taille et transposée en anglais. En tournant autour de la sculpture, le *Yes* apparaît pour se transformer progressivement en *No*, le Y mutant en N et le E et S s'unissant pour composer le O. Mais dans une sculpture comme dans l'autre, c'est dans le croisement, à l'image du titre, qu'est le véritable point d'intérêt. Le « oui » et le « non » glissant nonchalamment l'un vers l'autre ne peuvent s'affirmer que pour mieux se discréditer, car le bronze ne dit jamais ni oui ni non. Il ne dit rien, ne montre rien, si ce n'est la fragilité de la perception, la faillibilité instable du perçu qui ne se donne jamais comme réel posé et définitif, mais comme être au monde tangent et fluctuant. C'est, dans l'œuvre de Markus Raetz, comme le soulignait déjà avant sa mort Merleau-Ponty, comme dans toute apparence, dans toute perception, un : « en deçà du oui et du non », qui est à chercher.

Pour Olivier Kaepelin, analysant toujours les anamorphoses de l'artiste suisse, la clef d'une telle recherche est dans le doute. En effet, il affirme :

« L'ouverture entre les choses », voilà ce à quoi travaille l'œuvre de Markus Raetz. Cette faille, cet espace n'est-il pas le résultat de l'incessant usage du doute ? Doute sur la réalité. Doute sur ce que l'on entend. Doute sur ce qu'on a rêvé. Doute sur ce que l'on pensait.²⁰³

Pourtant il ne s'agit pas d'un doute destructeur mais au contraire d'un doute qui fend l'image pour lever le voile sur l'ouverture entre les choses. Or que se passe-t-il entre le « oui » et le « non » à l'œuvre dans le travail de Markus Raetz ? Une infinité de formes, de croisements, d'hybridations surgissent bien plus riches que la binarité affirmée par les mots. Entre les termes trop rigides, le oui sans réserve et le non brutal et définitif, il y a le silence d'entre deux mots, le silence de l'hésitation, le silence du non-dit grâce auquel tout reste possible. Il y a cette multiplicité d'images qui se dilatent et ondulent pour suggérer bien plus qu'il n'y a à affirmer.

202 D. GAMBONI, *Voir double : Théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation*, dans : *Une image peut en cacher une autre : Le catalogue de l'exposition*, Paris, RMN, 2009, p. 338

203 M.-C. MIESSNER *et al.*, *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, *op. cit.*, p. 21



Illustration 52 : Markus RAETZ, *Sans titre (Oui-Non)*, 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine

Il semblerait, comme le dit Tjeerd Alkema au sujet de la rigidité du quadrilatère trop régulier, que Markus Raetz ressente lui aussi le même ennui face aux mots. Les mots par la présence décontextualisée que leur donne le sculpteur se vident de tout sens, ils imposent une réponse à une question qui ne se pose pas, quand, au contraire chaque autre point de vue suggère une réflexion interrogative du regard. L'image quand elle est figurative annule par la force de son message toute possibilité d'ouvrir la perception, pourtant, par sa lisibilité par interstice et par le double-sens paradoxal qu'elle impose ne permet jamais de la cloisonner à un sens unique. Le oui n'existe jamais sans une part de non, le non ne peut s'extraire d'un morceau de oui, mais surtout, l'un et l'autre sont rongés par l'infinité des autres possibilités incroyablement plus riches et ouvertes que celles maussades que nous ne connaissons que trop. Alors l'artiste nous pousse à enrichir notre regard d'expériences, de formes et d'impressions que nous ne connaissons pas, à ne pas nous enfermer dans la facilité de ce qui est déjà connu, mais à aller à la rencontre, à la découverte, à la création de ce qui n'existe que pour moi, de ce qui n'existe que par moi. Merleau-Ponty nous rappelle lui aussi dans la *Phénoménologie de la perception*, cette condition d'existence de la chose et du monde dans notre seule perception.

La chose et le monde n'existent que vécus par moi ou par des sujets tels que moi, puisqu'ils sont l'enchaînement de nos perspectives, mais ils transcendent les perspectives parce que cet enchaînement est temporel et inachevé.²⁰⁴

Comme le montre l'œuvre de Markus Raetz, à chaque instant le monde prend une apparence inédite par la nouveauté des perspectives que m'offre ma perception, il se transforme de manière imperceptible mais inéluctable avec mon déplacement parce qu'il n'existe pour moi, en moi, que vécu et vu par moi. Pourtant, ce monde qui ne cesse de se recréer conserve une identité fixe, celle qui nous est rendue visible par l'enchaînement. Tournant autour de la sculpture *Sans titre (OUI-NON)*, l'image se fait et se défait, elle prend une forme toujours unique à mes yeux, et pourtant, elle reste la même. J'ai conscience que c'est la même forme que j'observe mais que celle-ci varie à travers ma perception. Commentant l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, Dario Gamboni déclare:

Les reproductions des anamorphoses tridimensionnelles de Raetz sont donc trompeuses lorsqu'elles isolent un ou deux aspects à l'exclusion de tout autre : ce qui compte, c'est le passage de l'une à l'autre et plus encore ce qui se passe entre les deux et n'a ni nom ni forme arrêtée.²⁰⁵

La magie de l'expérience anamorphique de l'œuvre de Markus Raetz, cette sculpture prenant à chaque instant une apparence différente, ne peut se montrer par le manichéisme qu'impose l'image des deux points de vue reconnaissable de mots. Toute la complexité de l'œuvre se fait justement en dehors de cette vision bipolarisée. Tout y est mouvement, croisement, passage, rien n'est fixe, ferme et définitif.

204 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1033

205 D. GAMBONI, *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 330



Illustration 53 : Markus RAETZ, *Sans titre (Oui-Non)*, 2000, Acier, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Suisse, Photographie : © Genève Contemporaine

Or si une sculpture présente une structure relativement stable, solide et visible, tous les éléments du monde se meuvent et se transforment parallèlement à mon déplacement ce qui leur donne un autre mouvement et une autre apparence à chaque instant. Pourtant malgré cette perpétuelle mutation, le monde garde une cohérence et une identité inébranlable. Merleau-Ponty nous en explique le liant : « l'enchaînement temporel et inachevé ». Chacune des perspectives que j'épouse n'est jamais isolée dans un présent mais toujours à corrélérer avec mes perceptions passées. De plus, nous dit l'auteur, l'enchaînement n'est jamais achevé. Chaque pas m'amènera à percevoir l'anamorphose, ou le monde, de manière absolument originale, sans que je ne puisse jamais lui conserver son apparence passée ou présente. Je ne peux alors jamais être sûr de la nouvelle apparence que prendra le perçu. Ma seule certitude sera alors que chaque pas, chaque mouvement, chaque souffle, chaque seconde ouvrira une nouvelle apparence du monde, dessinera une nouvelle esquisse du réel dont la forme n'est jamais achevée, mais tissée avec toutes les apparences passées et cependant, toujours radicalement singulière.

Cette incessante métamorphose du perçu n'est pas seulement due à ma vue, à sa nécessité d'être au monde par l'intermédiaire d'un regard toujours mouvant, ni à celle d'un monde qui ne s'offrant jamais dans sa totalité me condamne à transformer à chaque instant le cadre qui me permet de le percevoir pour l'appréhender avec plus de justesse. Cette incessante métamorphose tient surtout à la présence et à ma perception du temps. Le vaste champ des possibles ouvert est permis par la temporalité sans laquelle tout serait figé et amorphe. Merleau-Ponty souligne l'importance de notre perception du phénomène du temps pour structurer l'apparence d'un monde qui s'offre en illusion et désillusion.

Mais ma confiance dans la réflexion revient finalement à assumer le fait de la temporalité et le fait du monde comme cadre invariable de toute illusion et de toute désillusion : je ne me connais que dans mon inhérence au temps et au monde, c'est-à-dire dans l'ambiguïté.²⁰⁶

Ainsi, dans la *Phénoménologie de la perception* l'auteur s'appuie sur le *cogito* cartésien pour affirmer l'être de la pensée comme fruit du doute de celui qui a vécu la désillusion, mais il affirme avec lui, grâce à lui, la présence infaillible et indubitable d'un monde qui nous entoure et d'un temps qui nous y lie. Le temps est ce qui m'enferme dans un présent qui ne cesse de se déplacer, qui me condamne à ne jamais percevoir que ce que j'ai sous les yeux, la main, à l'oreille, etc. Ma rencontre avec le monde est le bénéfice d'une temporalité que je ne saurais nier ni dominer. Elle est là et conditionne ma vie dans un présent à la fois éternel et toujours nouveau. L'illusion et la désillusion sont les produits de cette condition d'être au monde : une faculté perceptive très restreinte et cloisonnée dans un temps unique, toujours à rejouer, toujours à actualiser, toujours à réinventer.

206 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1045

Alors, en effet, comme le souligne Merleau-Ponty, la relation tripartite que j'entretiens avec le monde et le temps plonge chaque perception, chaque acte et chaque instant dans une ambiguïté insaisissable et indéfinissable. Une ambiguïté qui se prolonge par celle de mon être.

Or cette ambiguïté n'est pas à réfléchir du côté négatif de l'absence de certitudes dans laquelle elle nous plonge. Mais au contraire, cette ambiguïté est belle car elle nous plonge dans un monde certes incertain mais qui se réinventant à chaque instant, nous offre le spectacle de prodiges parfois incroyables, parfois purement illusoire mais toujours merveilleux dans leurs unicités et leurs singularités. L'expérience de l'anamorphose n'est alors qu'une explicitation de ce qui se passe à chaque instant sous nos yeux mais que nous avons cessé de voir. Elle nous montre, à travers des sculptures et des installations, des formes qui se meuvent, se structurent et se déstructurent sous nos yeux ébahis à chaque instant, certes de manière moins spectaculaire mais tout aussi fascinante. Le monde perçu, capté, par notre regard, en fait autant. Ce monde d'illusions que nous offre notre perception n'est pas à regarder alors comme un simulacre superficiel et mensonger mais comme une possibilité d'apparaître et d'apparence de ce qui est ou de ce qui aurait pu être.

Merleau-Ponty nous offre alors une magnifique réhabilitation des illusions offertes par nos sens et trop souvent décriées. L'extrait est tiré de l'essai posthume *le Visible et l'Invisible*.

Et c'est pourquoi la fragilité même de telle perception, attestée par son éclatement et la substitution d'une autre perception, loin qu'elle nous autorise à effacer en elles toutes l'indice de « réalité », nous oblige à le leur accorder à toutes, à reconnaître en elles toutes les variantes du même monde, et enfin à les considérer non comme toutes fausses, mais comme « toutes vraies », non comme des échecs répétés dans la détermination du monde, mais comme des approches progressives. Chaque perception enveloppe la possibilité de son remplacement par une autre et donc d'une sorte de désaveu des choses, mais cela veut dire aussi : chaque perception est le terme d'une approche, d'une série d'« illusions » qui n'étaient pas seulement de simples pensées, (...) mais des possibilités qui auraient pu être, des rayonnements de ce monde unique qu'« il y a. »²⁰⁷

On y lit alors une véritable positivité de l'illusion. La fragilité de la perception mise en lumière par des phénomènes tels que l'anamorphose n'est pas, comme nous l'envisagions, un simple objet de désillusion nous plongeant à chaque fois un peu plus loin dans le doute de notre perception, du perçu et de l'existence du monde, mais au contraire une fabuleuse occasion de regarder et réinventer le monde à la lueur de ce qu'il me montre, de ce qu'il est, de ce qu'il semble être, de ce qu'il pourrait être. Toute perception n'étant qu'apparence d'un monde qui se donne comme image à un instant t, ne peut trouver de sens dans la dichotomie du vrai et du faux, mais doit au contraire exister dans la vérité, non plus de son être ou non-être au monde, mais de la sensation éprouvée.

Cessons alors cette perpétuelle inquisition de nos sens et de l'image que nous renvoie le monde, pour pouvoir enfin goûter à la jouissance du spectacle que nous offrent nos sensations, qu'importe si elles révèlent une vérité du monde ou qu'elles nous en éloignent. La

207 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvre*, op. cit., p. 1675

seule importance est qu'elles soient. Le monde, ou du moins l'image que nous avons du monde, semble ne cesser de se transformer en affirmant à chaque nouvelle identité une vérité insolite et destructrice de la précédente. Pourtant, cette mutation perpétuelle ne nous approche pas plus d'une vérité qu'elle ne nous en éloigne, chaque perception est une perception de plus, ni plus juste ni plus factice que la précédente, seulement distincte. Aucune ne s'affirme comme plus vraie que les autres puisqu'elles tiennent leur véracité de notre seule capacité à les percevoir. Une est certes plus actuelle, mais comme nous l'avions vu avec la grille d'Hermann, elle ne peut pour autant revendiquer plus de justesse que ses prédécesseurs lorsqu'elle se fait à son tour trahir par l'image. Il faut donc voir chaque perception comme une image du champ visuel vertigineux des possibles et accepter la seule vérité qu'elle puisse nous offrir, celle d'être sensation.

Ce qui compte alors n'est peut-être plus le : « il y a », mais le potentiel qu'affiche chaque image. Ainsi, notre regard n'est plus prisonnier et captif comme la photographie de la croyance en un « ça a été »²⁰⁸ ou tel que le décline François Soulages : un « ça a été joué »²⁰⁹ afin de contrer l'écart au réel imposé par une mise en scène photographique, mais un « ça a été possible », puisque ça s'est affiché là, sous mes yeux, puisque je l'ai vu et y ai cru. Qu'importe alors peut-être que l'image se soit révélée n'être qu'illusion puisqu'à mon regard, elle s'est affirmée avec une sublime radicalité dans sa véracité. L'image est vraie puisqu'elle m'a traversé et en me traversant, elle s'est incarnée à ma conscience et à mon être comme vraie. L'illusion est alors à reconsidérer et son image trop vite actée comme frauduleuse à réhabiliter. Merleau-Ponty conclut alors :

Les négations, les déformations perspectives, les possibilités que j'avais appris à considérer comme des dénominations intrinsèques, il me faut maintenant les réintégrer à l'Être, qui donc est échelonné en profondeur, se cache en même temps qu'il se dévoile, est abîme et non plénitude.²¹⁰

Rétablir ainsi les négations, les illusions et les troubles de la perception, ne pas les considérer comme frauduleuses, ne pas les prendre dans la négativité ensevelissante du doute, mais au contraire les réhabiliter dans l'être de toutes perceptions. Cet être, dont les limites ne sont pas celles des certitudes de la conscience, mais celles rendues plus profondes par la pluralité de nos perceptions et de nos imperceptions, sort de cette expérience plus ouvert et plus insaisissable qu'il ne le semblait. L'être ne se limite pas à la pensée binaire du vrai et du faux, se construisant par l'illusion et la désillusion qui lui permettrait à chaque instant d'établir l'image d'un monde toujours plus proche du réel. Au contraire, l'être est perception d'un monde qui ne s'établit plus sur des certitudes et des affirmations, qui ne se laisse pas envahir par le doute de l'inexistant et de l'illusion, un monde qui se fonde uniquement sur les sensations dans ce qu'elles ont de fragile et de factice, des sensations rendues vraies non pas par le raisonnement mais par la vivacité de leur apparition, un monde réenchanté d'un

208 R. BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1981, p. 220

209 F. SOULAGES, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, 2e éd, Malakoff, Armand Colin, 2017, 1 vol., p. 55

210 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : Œuvre, op. cit., p. 1707

système perceptif qui n'est plus là pour nous tromper, qui n'est plus là, non plus, de manière plus pragmatique pour nous faire approcher d'une quelconque réalité voire vérité, mais seulement comme vecteur de communication avec un monde qui n'est pas appréhendable à partir d'une image, mais dans la pluralité complexe des milliers de données qui à chaque instant se répondent, se contredisent, se mentent, me mentent, m'illusionnent, me déçoivent ou m'impressionnent.

Ce monde, qui est à percevoir au croisement de tous ces possibles, ses possibles, est à chaque instant à inventer et à réinventer car le temps lui offre, nous offre, plusieurs fois par seconde, une nouvelle apparence, un nouveau chemin à explorer, une nouvelle potentialité d'être.

Alors, il s'agit de faire confiance enfin à nos sens, ne plus les penser comme menteurs ou véridiques, mais prendre ce qu'ils ont à nous donner, finalement, d'un phénomène apparaissant juste à nos yeux et à notre être. Nous avons alors affaire à un monde dédouané de cette question frauduleuse de la vérité, à un être qui regarde pour voir et non pas pour comprendre, qui écoute pour entendre et non pas pour savoir, qui touche pour sentir et non pas se rassurer de la présence palpable de l'objet.

Nos sens sont l'accès à un monde à l'image plurielle et polymorphe, mais aussi à un phénomène qui nous enchante par sa formidable inventivité et qui nous éblouit par des tableaux, pas tous en adéquation avec la réalité, mais vrais par l'empreinte qu'ils tracent dans notre perception. Alors, qu'importe qu'il s'agisse de nous faire voir l'illusion de ce qui est pourtant inexistant comme le fait par exemple l'anamorphose en nous plongeant dans l'image d'une forme qui s'offre comme mensonge mais qui s'incarne dans toute sa vérité, qu'importe qu'il s'agisse de voir ce qui, plus radicalement encore, n'existe aucunement comme nous l'avons vu avec la grille d'Hermann, puisque alors, nous voyons le fruit de notre imagination.²¹¹

Épouser le paradoxe du sensible et se jeter à pleines dents dedans à la manière dont Marc-Antoine Mathieu le met en dessin et en mots dans le sixième tome de sa série de bande dessinée : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves, le Décalage*.

211 Complétons alors la métaphore filée avec *Blow Up* de M. ANTONIONI, réalisé en 1966. Dans la scène finale du film, Thomas qui a, tout au fil de la narration, exploré les relations entre l'image et le réel, le doute et la perception, voit des mimes jouer au tennis avec une balle imaginaire. Thomas durant une bonne partie du film a tenté d'élucider non pas un meurtre mais si crime il y avait eu ou non, en confrontant ses souvenirs à l'image qu'il en avait captée par la photographie. Pourtant même face à cette image, il était incapable d'aller au plus profond du réel car face aux agrandissements successifs elle s'étiolait, se dilatait, perdait tout ce qui caractérise normalement la photographie : la précision objective. C'est fort de cette position dubitative que Thomas reste d'abord stoïque face à la mise en scène de ce sport sur cour. La caméra qui était jusqu'alors restée descriptive et en retrait, enchaîne tout à coup des plans plus rapide et en mouvement, suivant la balle factice, captant le geste des raquettes pour nous laisser voir cette balle invisible. Thomas, à son tour, se met à la voir. Il se prend petit à petit au jeu, jusqu'à aller ramasser la boule jaune au milieu d'une pelouse verte éblouissante. Il se retrouve alors face à un nouveau dilemme, accepter de regarder dans les limites et les illusions que nos sens nous imposent, ou au contraire, douter de coup jusqu'à ne plus croire en rien. Face à cette balle invisible, il semble faire le choix de voir l'imaginaire, de croire ce qu'il connaît comme irréel. Accepter d'être trompée par l'image pour s'émerveiller des spectacles prodigieux qu'elle nous offre.



Illustration 54 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 6 : *Le décalage*, 2013, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 23 de la pagination décalée de l'auteur

Marc-Antoine Mathieu, bédéaste travaillant sur les limites des codes de la bande-dessinée pour créer des narrations paradoxales, a écrit, scénarisé et dessiné les aventures de Julius Corentin Acquefacques. Le nom est inventé pour être l'envers phonétique de Kafka qu'il cite en référence à l'univers absurde dans lequel il fait évoluer ses personnages. Dans cette narration en noir et blanc très épurée, le personnage tente de comprendre le sens de son existence dans un monde rythmé par les architectures comme par des cases d'où il tente parfois de s'enfuir, avant de comprendre qu'il n'est qu'un personnage de récit. Chaque tome est l'occasion de confronter le protagoniste à une nouvelle anomalie et interroger les limites des rêves et de sa réalité fictive. Dans le 6^e tome de la série, *Le décalage*, Julius Corentin Acquefacques est victime d'un décrochage onirico-temporel, il s'est réveillé en retard, l'histoire a donc commencé sans lui.

Dans cette brillante planche, il nous offre une véritable synthèse, convoquant à la fois la posture du doute de Descartes, le *cogito* comme seule certitude, l'illusion, le mirage qui continue à nous toucher malgré la connaissance de son inexistence et le principe paradoxal d'incertitude, proche de la physique quantique, quand il devient impossible de savoir simultanément où on est et où on va.

Plongés dans le désert du Rien, les personnages, dépourvus d'histoire et de narration, sont condamnés à observer et attendre. Observer et attendre que quelque chose se passe comme le fait le spectateur de l'anamorphose attendant le surgissement d'une nouvelle forme. Observer et attendre une certitude pour celui qui, éprouvé par le doute, cherche à travers une méthodologie proche de celle de Descartes les limites de l'illusion et du réel. Mais dans l'absurde où nous a poussé la désillusion, si ce qui m'entoure n'est que mirage, nous sommes comme les personnages du *Décalage*, dans le rien. Or à bien l'observer...

- Regardez le rien : que nous dit-il ?

« Le champ est libre tout est à inventer »

- En clair : à nous la liberté de faire, d'agir, libres, et tant pis si c'est une illusion ! ²¹²

Jouissons de la liberté de voir, de percevoir, d'agir, forts du savoir que ce n'est peut-être qu'une illusion, car notre seule certitude est alors celle d'être et de ressentir. Tant pis alors, si tout n'est que simulacre tant que nos sens nous offrent une expérience, à l'image de celle de l'anamorphose, d'un éclat et d'une vivacité telle qu'elle devient indubitable à notre perception.

212 M.-A. MATHIEU, *Julius Corentin Acquefacques*, Tome 6, *Le décalage*, Paris, Delcourt, 2013 p. 23 de la pagination décalée de l'auteur

**L'image et son double,
Diplopie et paradoxes**

Voir double

Paradoxe de la vision

La vision, comme nous l'avons vu avec la grille d'Hermann, dépasse une dichotomie du visible et de l'invisible, la met même en pièces. En effet, plus encore que l'anamorphose, elle nous fait percevoir ce qui n'a pas d'existence, et lui donne vie à travers la force de l'impression de captation du phénomène dans notre organe de vision. L'image, la forme, la couleur est alors vue, dans une expérience dont l'authenticité ne peut être mise à mal.

Le vu est-il alors toujours seulement le visible ? Est-ce, au contraire, par l'illusion d'optique par exemple, faire l'expérience de voir l'invisible ?

Ce que met en lumière ma vision, dans l'association de l'œil et de l'esprit, dépasse effectivement le visible car l'image qui semble apparaître à mes yeux étant retravaillée par l'esprit est en marge de celle offerte objectivement par le monde lorsqu'il se donne à nos sens. Pourtant, dans ce dépassement du visible, ce n'est pas l'invisible qui s'affiche, car ce qui se montre à nos yeux n'est ni visible ni invisible mais absent. Le vu ne prend son existence que par la présence que lui donnent mes sens, que l'objet existe ou qu'il n'existe pas. Pourtant peut-on vraiment dire que les points gris n'existent pas quand, à mes yeux, ils sont indubitablement présents ? L'analogie avec la magie peut être éclairante. Si le prestidigitateur est en mesure, tels les mimes de *Blow Up*, de nous faire croire en l'existence de ce qui ne l'est finalement pas, peut-on conclure véritablement à l'absence de ce qui a été, à mes yeux, bien présent, bien existant ? La balle de tennis avec laquelle jouent les comédiens existe pour celui qui la rend visible à ses yeux. Elle n'est alors ni visible ni invisible, elle est existante, présente, mais irréaliste.

Ce monde, celui de l'image comme un double possible du réel est comparable avec ce que Merleau-Ponty exprime sur la superficialité de l'image picturale, qui retrace l'éclat du vu jusqu'alors personnel sur un support montrable à tous.

[L]'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les tracés de la main.²¹³

La peinture s'offre alors pour l'auteur comme un double de l'impression laissée sur ma rétine, un double retranscrivant une impression intime et impartageable. Plus encore que par d'autres média, comme les mots, le peintre retranscrit ce qui n'était vu qu'individuellement, à l'universel du visible. Ce qui était jusqu'alors seulement perçu par moi se retrouve tout à coup à la fois réel et commun, à nouveau ou enfin présent dans la visibilité que le monde nous offre. Alors qu'habituellement le visible contamine le voir pour lui inspirer les formes, les couleurs, les images qui s'affichent à nos yeux et notre conscience, c'est tout à coup grâce la

213 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvre*, op. cit., p. 1597

peinture, l'inverse qui se produit. Le vu contamine le réel et le visible en retranscrivant en son sein l'image inconsistante et irréaliste qui a saisi l'œil et inscrit sa trace dans la conscience.

Cette image, picturale, double l'impression qui m'a traversé et a vécu en moi, en s'en distinguant par une inscription au monde à la fois intemporelle et physique. Ce vu devient un visible, plus matériel mais tout aussi superficiel que la perception qui m'a touché. Merleau-Ponty ajoute alors :

Ce que nous disons là revient à un truisme : le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel.²¹⁴

La peinture n'est que la couche superficielle du visible, l'image d'un visible sans le monde et les objets qui s'affichent normalement par son intermédiaire. Elle est le reflet du vu, cette apparence pure qui se donne pourtant comme l'illusion d'une réalité sous-jacente à l'image. Elle n'offre pas un monde incomplet puisque dans son unité et dans son être, elle a la même totalité que celle que m'offre ma vue. Elle est totale puisqu'elle s'offre comme apparence et n'est qu'apparence. La seule différence est que rarement la peinture donne le sentiment de me déborder comme le visible en crée l'impression à ma vue, lorsqu'il paraît plus vaste, plus grand, plus profond que ce que je peux en capter par l'intermédiaire de mes yeux. Plus que la peinture, l'anamorphose par l'installation monumentale qu'elle propose au spectateur, dépasse ma vue et m'offre une expérience de cette superficialité du visible ainsi que de son débordement. Le factice se mêle au réel et s'y mélange pour laisser sur ma rétine la forme dans son apparaître. La forme ne prend son existence que par l'intermédiaire de mon regard comme le font les objets, les paysages et les figures qui animent les peintures. Pourtant dans le tableau, elles sont le double d'images fictives d'objets ou d'un monde comme si elles avaient précédemment été captées par le regard du peintre avant d'être reproduites sur la toile. C'est ce monde visualisé imaginativement ou réellement que nous offre la peinture, loin de l'anamorphose qui donne à voir la forme non comme image mais comme sensible. Cette distinction modifie le rapport à ce que pose Merleau-Ponty sur la visibilité et la voluminosité de la peinture.

[E]lle [la peinture] donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de « sens musculaires » pour avoir la voluminosité du monde.²¹⁵

La peinture offre une représentation tridimensionnelle sur un support bidimensionnel, quand le volume se fait habituellement à notre œil et à notre cerveau par le recours à une mise au point précise sur le lieu de rencontre, de jonction, de notre binocularité. Pourtant, dans la peinture, l'illusion du volume ne pouvant être mis en ordre par ce système optique, c'est par une création fictive d'ombres, comme si une lumière imaginaire venait frapper l'objet pour en

214 M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1597

215 Ibid., p. 1599

éclairer seulement la partie d'un volume pourtant inexistant, qui va créer l'illusion de voluminosité. L'objet prend alors l'aspect d'un solide ayant échappé à la bidimensionnalité pour s'incarner en volume. Ajouté à l'illusion d'une perspective, le jeu est tel que le spectateur de la toile peut créer mentalement l'autre côté de l'objet, comme si une face invisible nous en était dissimulée.

Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle.²¹⁶

Merleau-Ponty nous glisse dans *l'Œil et l'Esprit*, une description de l'illusion que nous offre la peinture, de ces objets qui n'existent, comme des fantômes, que sur la surface de l'image nous donnant, pourtant, l'impression, grâce aux artifices des ombres, des reflets et des couleurs, d'un monde visible dans son existence. Comme pour les autres images perçues directement par notre vue, ce monde s'incarne et se présente à nos yeux comme existant, comme les fantômes existent par les signes que l'humain capte et transforme en manifestation. Le monde caché derrière le tableau n'est pas réel mais existe, comme les esprits le font dans la conscience de ceux qui savent les voir.

L'anamorphose malgré sa picturalité est à l'opposé de l'image posée sur la toile par le peintre. Quand la peinture est la représentation d'une tridimensionnalité fixée à un support plat, l'anamorphose est la projection d'une image plane, un cercle, la figure en deux dimensions d'un cube, l'écriture des mots « Oui » et « Non » dans les œuvres précédemment présentées, sur un volume (une ou des sculptures, des lieux à même les murs, etc.). Ce n'est alors plus les ombres, les lumières et les perspectives qui sont la fiction d'un monde tridimensionnel, mais une fiction de bidimensionnalité qui apparaît à mon regard grâce à la forme. Cette bidimensionnalité rejoue alors celle avec laquelle mon œil à chaque instant perçoit le monde, rappelant que volume y ayant, ou non, nous n'en percevons jamais que la pellicule sensible et superficielle.

Ce n'est plus alors une vision imaginaire de ce qui se cache derrière, de l'autre côté, fictivement de la toile, tel un champ contre-champ visible au cinéma, mais la mise en parallèle des différents points de vue précédemment perçus et ceux projetés – à voir à l'avenir – qui s'associent alors à ma vision. Car à chaque instant, je ne perçois jamais seulement la chose pour moi, ou pour elle dans la bidimensionnalité de ma vue, mais j'associe, je corrèle celle-ci avec une autre, dans un phénomène expliqué par Merleau-Ponty :

Dès que je vois, il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot) que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer en certain lieu.²¹⁷

216 Ibid., p. 1599

217 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1760

Quand je vois, je suis à la fois actif dans la perception du témoignage de ce qui s'offre à mon regard, mais aussi témoin de l'événement, donc extérieur à lui. Mais voir, c'est aussi donner un regard général sur une situation pour la comprendre. C'est faire le travail réflexif de se mettre à la place de l'observé pour porter un regard plus juste sur la situation.

Ce regard réflexif est presque empathique. L'homme serait alors doué d'une empathie visuelle lui permettant d'épouser le point de vue de l'autre, ou un point imaginaire en miroir de celui de notre être au monde. Ce double regard imaginaire est celui qui a tout moment nous permet de ne pas envisager le monde comme une simple image, bidimensionnel, et peut-être encore davantage unidimensionnel et directionnel puisque je ne vois qu'un côté du monde. Par la projection de ce double fictif de mon regard, j'imagine l'autre côté d'un monde qui ne m'est donné que partiellement, je regarde le côté des objets qui me sont cachés, les perspectives s'inversent et rétablissent ainsi l'équilibre d'un monde ouvert et non bouché par un mur que serait l'image.

Mais, ce double fictif ne rétablit pas seulement l'espace du monde, il m'affiche à ma propre vue. Je ne suis dès lors pas hypnotisé par une image qui s'affichant fait monde sans m'offrir le recul nécessaire à observer la place que j'y occupe. Je suis celui qui regarde et je me vois regardant, comme les autres le voient, comme je les vois quand ils regardent, comme ils se voient regardant. Ce phénomène est celui décrit par Merleau-Ponty comme *Paradoxe de la vision*.

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante.²¹⁸

Je regarde et je me vois regarder. Par cette action décrite comme énigmatique par Merleau-Ponty, je prends conscience du caractère subjectif de ma vue, je l'affirme donc tout en m'en détachant. En effet, alors qu'il est éminemment subjectif, la majorité du temps, mon point de vue me semble omniscient puisqu'étant doublé de ma conscience il dépasse la simple appréhension du visible. Ce n'est que par ce jeu de miroir que je saisis à nouveau l'étriquement restreint de mon point de vue imposé par l'impossibilité d'ubiquité. Je ne peux jamais saisir à un instant donné autre chose que ce que la singularité de mon être au monde m'impose. Cette unicité d'un point de vue spatio-temporel est mis en évidence par l'anamorphose, quand à chaque instant, tout me rappelle à l'étroitesse de mon regard perceptif. Je ne peux jamais saisir simultanément deux points de vue, sauf à utiliser, comme Markus Raetz y a souvent recours, un miroir. Je vois alors deux points de vue conjointement mais je n'occupe toujours qu'un seul lieu de regard. L'une des réalités qui se présente alors à moi n'est que le reflet d'un autre visible, donné à un autre regard fictif. Ce regard fictif est celui que je porte, quand, par le travail de la conscience, je regarde l'image tout en observant virtuellement ce que m'en renverrait un miroir placé face à moi. Je reconnais alors l'absence de perception de cette partie du monde, que je peux connaître, imaginer, avoir vue, mais que

218 M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1594

je ne peux voir. Ce dédoublement n'est possible que par le paradoxe du voyeur voyant. Si je vois, je suis aussi visible. Comme je vois les autres et les choses, ils me voient voir, et je me vois, à travers eux, comme regard regardé. Pourtant, ce point de vue ne peut-être que virtuel, car jamais je ne peux être dans la position de me regarder regarder, de la même manière qu'il est impossible de se toucher touchant. En effet, lorsque je me touche la main, je ne peux pas à la fois ressentir la pression de mon doigt sur ma peau et sentir la matière délicate et rugueuse de ma main, mon attention ne peut se porter que sur une sensation. Je ne peux me sentir touché si je touche, je ne peux toucher si je me sens toucher. De la même-manière, je ne peux jamais me regarder, car si j'épouse le point de vue de celui du miroir ou imaginativement de l'autre qui me regarde, je cesse de regarder avec mon regard. Ce paradoxe de la vision nous permet alors de réinterroger notre place de l'être au monde.

Merleau-Ponty poursuit :

Ce premier paradoxe ne cessera d'en produire d'autres. Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti.²¹⁹

Je ne suis dès lors pas un simple point de vue externe, je suis dans le monde que je vois même si je ne me vois pas. Je suis comme les autres mailles du *tissu du monde*, à la fois visible et voyant. Pourtant le rapport s'inverse aussi, le monde est dans mes yeux. En effet, dès lors que je le vois, les choses m'apparaissent au sein même de mes organes, mon œil, mon esprit, et entre les deux, les nerfs optiques. Le monde fait alors partie de moi, il est dans mes cellules et dans ma chair. Mais si le monde est en moi, je suis aussi en lui, je suis à travers mon apparence dans les yeux et les cellules de l'autre lorsqu'il me regarde.

Jacques Lacan va plus loin, en distinguant le regard et la vision, il explique alors que si l'être humain voit, il ne saurait voir que les objets eux, nous regardent.

Dans le champ scopique, tout s'articule entre deux termes qui jouent de façon antinomique – du côté des choses il y a le regard, c'est-à-dire les choses me regardent, et cependant je les vois. C'est dans ce sens qu'il faut entendre la parole martelée dans l'Évangile – ils ont des yeux pour ne pas voir. Pour ne pas voir quoi ? - justement que les choses les regardent.²²⁰

Ce regard du champ de l'autre ou de l'objet est celui que je ne peux que lui imaginer, car jamais je ne pourrais voir, sentir et percevoir dans un corps autre que celui que je porte. Ce

219 Ibid., p. 1595

220 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 124

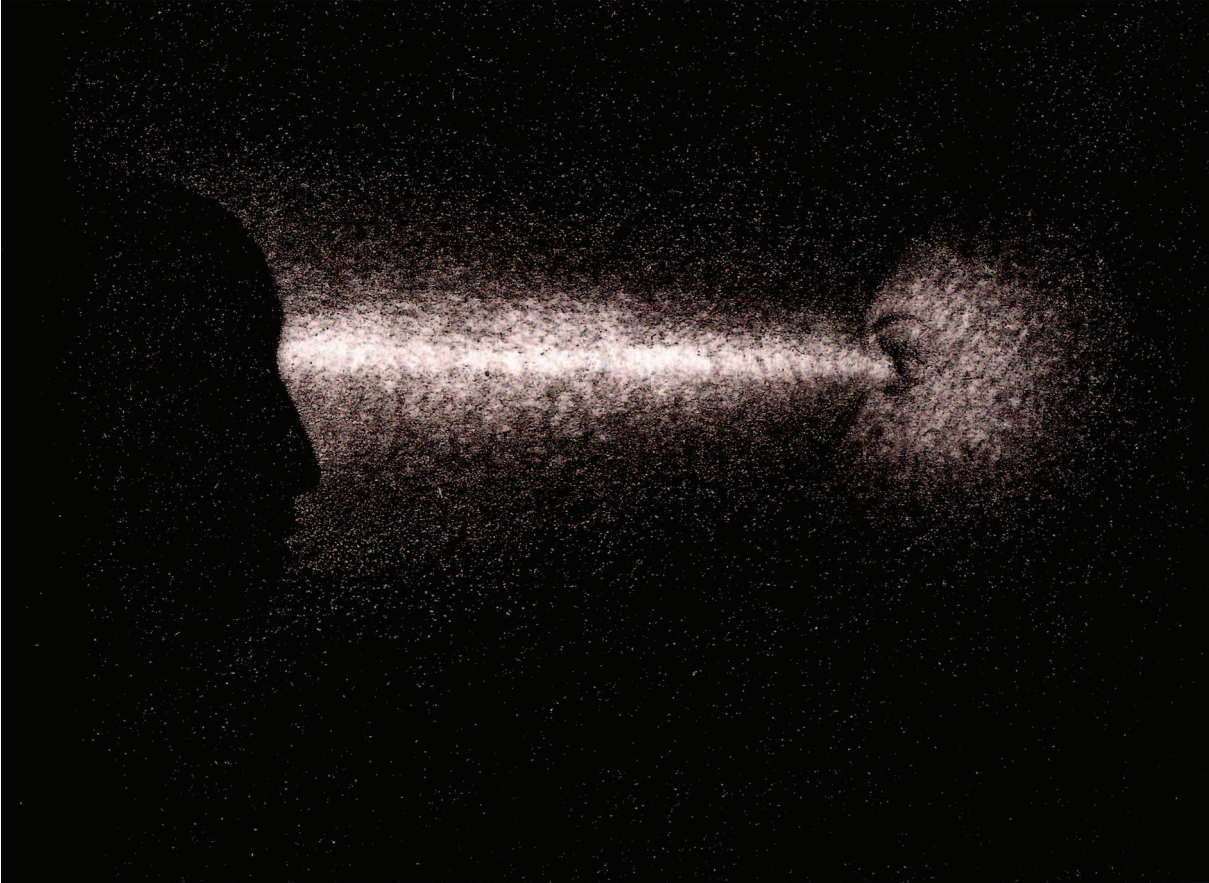


Illustration 55 : Markus RAETZ, *Tu es ce que tu vois, ou Ce que tu vois, c'est toi-même*, 28 octobre 1974, Feuille de carnet, Crayon sur papier, 11,7 x 15, 8 cm, collection de l'artiste

regard, celui du désir, est celui que j'imagine, en parallèle, en symétrie, en miroir, de ma propre vision si relative et cernée.

Ce regard est celui qui voit, dans l'imaginaire de la perception, l'imaginaire de ma perception, me permettant soudain de ne plus seulement être percevant mais perçu, plus seulement voyeur mais visible. Mais ce paradoxe ne peut s'inscrire qu'en moi, dans l'imaginaire de ma conscience quand jamais je ne pourrais me voir moi-même, quand jamais je ne pourrais me regarder moi-même, à travers mes yeux ou à travers ceux d'un autre, car à chaque instant je suis condamné à ne regarder qu'avec mes yeux, dans une unicité de point de vue et sans capacité de prendre d'autres distances que celles des artifices, ayant alors recours au miroir, à la photographie ou la vidéographie.

Cependant, même à travers ce recours aux artifices, je ne peux jamais percevoir à travers eux puisqu'ils me condamnent, non pas à m'observer, me regarder tel que je vois quand mes yeux se posent sur un objet, mais à regarder l'image, le reflet, qu'ils renvoient de moi.

Ce n'est alors jamais moi que j'observe mais mon image à travers un écran, une image mobile ou immobile, une image captée ou imaginée, mais une image factice et superficielle. Je ne peux me voir mais je peux observer l'image que renvoient les objets qui me regardent.

Pourtant Markus Raetz, à travers le dessin *Tu es ce que tu regardes* ou *Ce que tu vois, c'est toi-même*, inverse l'idée en ramenant l'image au cœur de notre être et de notre conscience. Par ce dessin et par son titre il nous offre une image de la vision voire de la vue. Le titre premier, *Tu es ce que tu regardes*, nous invite à nous forger par ce que nous voyons, ce que je vois s'inscrivant en moi et n'étant le seul univers perceptif dont l'accès me soit donné, devient dès lors à la fois mon environnement vital et la seule inscription de mon être au monde. Je me construis en construisant ce regard, je suis ce que mon regard me propose non pas directement mais dans une élaboration complexe de formation basée sur le perçu et son analyse.

Pourtant, l'autre titre, *Ce que tu vois, c'est toi-même*, nous invite à inverser poétiquement le rapport du regard scopique. Sur l'image, l'être qui regarde dans un rayon lumineux ne voit, en creux, que l'ombre de lui-même. À moins qu'il s'agisse du contraire : que ce soit l'ombre qui regarde et ne voit dans son champ de vision que cet être lumineux, son être visible. Cette réversibilité de l'image et de son titre nous offre une belle complexité du regard, car je suis à la fois ce que je regarde, mais ce que je regarde est seulement moi-même puisque l'image n'est composée que de mes cellules ayant plus ou moins réagi à un impact lumineux. Je ne vois que ce que je suis non pas comme un visible voyant, mais comme un être vivant dans ce qu'il a de plus organique, comme un être conscient dans ce qu'il a de plus réfléchi.

Je ne peux me voir mais je ne vois que moi.

L'image

Ce paradoxe de la vision qui se joue entre le visible et le voyant, entre ce que je vois et ce que je suis, conditionne à la fois ma vue et mon être au monde. Il dichotomise l'image que je vois entre extérieur à moi, puisqu'elle est celle du monde, et extérieur au monde puisqu'elle est en moi, constitutionnellement et organiquement. Elle est en moi, puisqu'elle se présente à travers mes yeux et mon esprit mais s'affiche non comme une simple image mais comme le monde en soi. Elle est le monde visible puisque c'est lui qui reflète les longueurs d'ondes que les capteurs photo-sensoriels vont enregistrer, mais elle s'affiche à travers les cellules de mes yeux et de ma conscience.

C'est donc une relation complexe que j'entretiens avec l'image qui s'affiche à mes yeux, étant à la fois une image du monde, une image de moi, une image en moi et une image sur le monde. Merleau-Ponty décrit alors le visible et l'image qu'il constitue en replaçant ces paradoxes que la vision soumet à notre être au monde, en développant le caractère atemporel et aspatial de l'image ainsi que l'implication d'être voyant et visible dans la conception de notre propre perception. Il note ainsi dans *le Visible et l'Invisible* :

Car le présent visible n'est pas *dans* le temps et l'espace, ni, bien entendu, *hors* d'eux : il n'y a rien avant lui, après lui, qui puisse rivaliser avec sa visibilité. (...) Exactement : il bouche ma vue, c'est-à-dire, à la fois, que le temps et l'espace s'étendent au-delà, et qu'ils sont *derrière* lui, en profondeur, en cachette. Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible ; ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair, de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour, le sensible est à ses yeux comme son double, une extension de sa chair.²²¹

La visibilité, si ce n'est plus encore la vision en soi, abolit les rapports temporels et spatiaux. En effet, l'image qui apparaît à mes yeux est accessible uniquement dans le présent de la perception, comme nous l'avons précédemment souligné, et malgré la profondeur que semble prendre l'écran qui me fait face quand je regarde, il s'affiche sans profondeur dans une superficialité me bouchant à la fois l'espace et la profondeur. La densité spatiale que semble prendre l'image n'est qu'une illusion donnée par la faculté de s'imaginer ou de se remémorer un autre point de vue, puisque la perception, elle, dans son unicité et dans sa planitude, est incapable de détacher les objets proches et ceux plus lointains. Je peux analyser, comprendre, connaître la profondeur et la distance entre les éléments mais je ne peux les voir, ma vue n'étant qu'une image.

Cette frontalité de la vision est particulièrement mise en évidence par l'anamorphose, qui par son procédé crée une forme faussement bidimensionnelle mais qui s'affichant comme telle, pointe à la fois le caractère atemporel et aspatial de ma vue. Elle me dévoile un volume spatial

221 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1741

qui devient une forme absolument superficielle qui n'existe que par l'image emmurant mon regard et qui ne peut replacer la profondeur qu'elle a pourtant tantôt, non pas perçue mais échafaudée et édifiée.

Ma vision est bouchée par l'image construite en collaboration entre mes organes visuels et mon cerveau et conditionnée par le point de vue comme ouverture du regard sur le monde. Ce point de vue me place non pas en retrait, non pas en bordure, mais au centre de mon monde perceptif. Celui-ci me déborde pour laisser, non pas apparaître, mais exister le temps et l'espace. Ils existent au-delà de ma perception, la débordent comme le monde déborde ma vision. Je vois un monde qui me dépasse de toutes parts, qui m'échappe en s'affichant, qui cache toujours en-deçà de l'image une réalité et ne montre que la phase visible et immergée du réel.

Pourtant, si je ne vois et ne regarde qu'à un point de vue précis et borné, c'est à travers lui que j'inscris ma place au monde. Je suis incapable d'en percevoir les bords, étant à la fois voyant et mouvant, j'ai pris l'habitude d'adopter le point de vue sur l'objet qui me permet de ne pas ressentir la défaillance. Ma vue fait monde, elle me déborde tout autant que le monde déborde ma vision. Elle fait monde à l'intérieur de moi, dans ma chair, je suis à la fois forgé par ce que je vois, et je nais à chaque instant de cette expérience. Quand je vois, l'image s'incarne, le monde s'incarne, je m'incarne.

[L]a vision est panorama, par le trou des yeux et de mon visible réduit, je domine le monde et le rejoins là où il est. Il y a une sorte de folie de la vision qui fait que, à la fois, je vais par elle au monde même, et que, cependant de toute évidence, les parties de ce monde ne coexistent plus sans moi : la table en soi n'a rien à voir avec le lit à un mètre d'elle – le monde est vision du monde et ne saurait être autre chose.²²²

Cette image du monde m'englobe et devient un tout. Le visible, ou plutôt le vu, ne s'affiche pas comme une image mais comme un réel, il ne colle pas à mes rétines, mais il se projette sur les choses qui m'entourent. Cette image, par la pensée et connaissance de mon environnement dépasse le seul cadre des trous de mes yeux. Le mouvement élargit la vision déjà panoramique de mon regard. Ma conscience en comble l'étroitesse par la connaissance ou l'imagination. Ma vue est plus vaste que le visible qui traverse l'iris de mes yeux. Comme le dit Jean-Hubert Martin, cet élargissement de l'image par la pluralité informative de l'esprit est particulièrement évidente, voire visible, dans les images doubles, les illusions d'optiques et les anamorphoses. En effet, par l'ambiguïté qu'offrent ces images, le cerveau nous montre comment il peut combler ce qu'il considère comme une défaillance visuelle, comment il sait réinventer les contours de la forme ou créer de nouveaux rapports de couleurs ou de tonalités pour réagir à sa duplicité. Il explique ainsi que face aux stimuli du visible, le vu se dote de caractéristiques qui l'augmentent et le dépassent.

222 Ibid., p. 1705

L'ambiguïté de l'image repose sur les caractéristiques de la perception sensorielle, dans le domaine de la vision. La perception ne consiste en effet pas en une réception passive de stimuli, mais en leur sélection, leur confrontation avec des données mémorielles, leur organisation et leur réception.²²³

Ce que je vois n'est pas seulement une image mais un monde, un monde qui se forme et que je forme simultanément. Un monde qui me forme à mesure que j'en forme l'apparence. Un monde qui à mesure de sa création annihile tout possible de réel. L'image que je capte est certes fabriquée à partir de sensations et de stimuli extérieurs, mais dès lors qu'ils sont recueillis, ils cessent d'appartenir au monde, pour appartenir au mien, celui que je me suis forgé au gré des sensations, au gré des perceptions.

Le vu est un monde dépassant celui du visible car il s'enrichit de toutes les données mémorielles. Étrangement, cet enrichissement ne se pose pas comme un ajout, un « en plus » qui viendrait s'ajouter comme une couche réflexive par-dessus l'image. L'information additionnelle se cristallise en son sein, nous donnant alors à voir une image augmentée du visible. L'image s'éloigne du visible pour se rapprocher de ce que la conscience établit comme réalité.

Mais peut-on vraiment considérer ce qui s'affiche à mes yeux ou à ma conscience comme une image ? Peut-on la considérer comme une image malgré sa transformation par notre conscience ? Peut-on la considérer comme image quand son existence est finalement éminemment spirituelle ? Lacan nous offre une définition de l'image dans ses conférences sur *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, une définition donnant à l'anamorphose une place de choix dans le traitement de l'image. Il dit :

La vision s'ordonne sous un mode qu'on peut appeler en général la fonction des images. Cette fonction se définit par une correspondance point par point de deux unités dans l'espace. Quels que soient les intermédiaires optiques pour établir leur relation, qu'une image soit virtuelle, qu'elle soit réelle, la correspondance point par point est essentielle. Ce qui est du mode de l'image dans le champ de la vision est donc réductible à ce schéma, si simple qui permet d'établir l'anamorphose, c'est-à-dire au rapport d'une image, en tant qu'elle est liée à une surface, avec un certain point que nous appellerons point géométral. Pourra s'appeler image quoi que ce soit qui est déterminé par cette méthode – où la ligne droite joue son rôle, d'être le trajet de la lumière.²²⁴

Ainsi, même si certaines informations données par la vision ne sont que des illusions superficielles, comme l'anamorphose, même si certaines données sont modifiées ou créées de toutes pièces par notre cerveau, même si certaines informations de l'image sont totalement oubliées puisqu'elle ne sont pas au cœur de notre attention, à chaque instant, se projette artificiellement devant mes yeux une image continue proche de celle du visible, proche de celle se projetant sur l'écran d'une camera obscura après rétablissement du sens, après inversion de l'inversion. Le cerveau, lui, n'a pas besoin de la retourner puisqu'il ne la regarde

223 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 16

224 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 99

pas, elle n'est alors pas image mais multiplicité d'informations transmises par les photorécepteurs. Ce sont les informations interprétées qui font image, la projetant, elles doublent celle, première, qui était projetée et inversée mais visuellement imperceptible.

Cette création du cerveau a alors des proximités avec l'image. De proche en proche elle nous donne une vision de toutes les informations captées par la surface photosensible du fond des yeux, dans l'unicité de la réunion des deux flux de données ressemblants mais distincts. Elle est image car suivant la définition qu'en donne Lacan, elle est complète et totale point par point de manière à ce que si mon attention change et se porte sur un nouvel objet, il n'apparaît pas à l'image comme si mon inattention l'avait supprimé, il ne devient pas plus net comme si mon inattention l'avait plongé dans le flou, il devient plus précis, comme si mon cerveau m'en avait occulté les détails obsolètes pour ne pas trop alourdir ma vision. L'image dans son entièreté reste ainsi comme un fantôme, non pas invisible mais insignifiante. J'oublie tout ce qui se passe autour de l'objet de mon attention. Prenons l'exemple de la lecture, l'image que je vois en lisant est à la fois pleine et entière dans la contiguïté des points qui s'affichent à ma vue, mais mon attention fixée sur le contenu me fait oublier tout ce qui se trouve autour, même le livre lui-même, même peut-être les mots et les lettres. Mon inattention rend invisible les objets sans pour autant effacer l'incarnation de l'image elle-même.

Pourtant, comme l'anamorphose le rend flagrant, quand tout à coup c'est seulement la couche épidermique du lieu qui fait forme en refusant la profondeur habituelle de mon regard, peut-on vraiment considérer que notre vue fait image quand nous la percevons, non pas dans sa bidimensionnalité, mais dans l'illusion d'un relief ? En effet, je ne vois magiquement pas l'image de la manière dont cette dernière s'affiche sur ma rétine, mais je la vois comme si les objets se plaçaient effectivement dans l'espace, s'y succédaient et se distanciaient par interprétation de l'absence comme du vide séparateur. Comme le dit Merleau-Ponty :

Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles – c'est que je voie les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre – c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu.²²⁵

Cette rivalité est ce qui nous permet d'établir la distance des objets les uns par rapports aux autres, les uns par rapport à mon point de vue. Si cet étagement de la vision en différentes couches d'objets est existant sur l'image, les faces de l'objet qui y sont cachées le sont définitivement. Les relations de proximité, de contiguïté et de juxtaposition sont cristallisées irrémédiablement. Dans une photographie, comme dans une peinture, ou n'importe quelle image, la partie cachée de chaque objet est perdue à jamais. La vue, elle, si elle se base sur les images apparues par projection lumineuse dans les chambres noires de mes orbites oculaires, ne fixe aucun point de vue et aucune spatialité comme irrévocable ou invariable. En effet, mon mouvement, comme celui des objets, déplace à chaque instant les rapports spatiaux entre les éléments qui jalonnent le visible. Pourtant cette réorganisation et cette possibilité de

225 M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1614

réorganisation n'explique pas pour autant le volume que semble prendre, non pas mon champ visuel, mais le vu lui-même. L'image s'écarte pour laisser place au relief, et ni la vision binoculaire seule, ni l'organisation spatiale due aux mouvements du champ visuel, ni la coordination entre les deux ne peut expliquer l'étrangeté et la familiarité des objets.

Ce qui différencie l'image de notre vue est non seulement le défilé continu de sensations, quand l'image propose elle une fixité, mais surtout une différence de rapport au support. L'image est fixée à un support et ne peut exister sans lui. Si je passe ma main sur l'image, je touche son support, qu'elle y soit reflétée, projetée, imprimée, dessinée, etc. Alors que si je passe ma main devant mes yeux, je ne touche rien, et plus encore, elle ne passe ni devant l'image, ni derrière, elle passe à l'intérieur. La photographie ou le cinéma peuvent créer le champ de débordement identique à celui de la vision, mais m'y laissent toujours à l'extérieur. Jamais ma main ne pourra en pénétrer l'espace, puisque l'espace présenté n'existe pas. Ma vue n'est pas une image.

Si dans mes yeux, je vois en effet deux images, ma vue, elle, n'est pas une image, elle n'est ni bidimensionnelle ni tridimensionnelle, elle n'a pas de support. Elle n'est ni pleine, ni vide, elle est purement informelle, informationnelle et immatérielle. Elle est une image augmentée qui n'est dès lors plus image. Elle est une interprétation des images binoculaires projetées à travers mes iris par la conscience, afin d'en créer une spatialisation aussi virtuelle qu'artificielle.

[T]out se passe en somme comme si l'image, ici²²⁶, était plus vraie que l'originale.²²⁷

Pourtant, comme le développe Élie DURING, dans *Faux raccords*, le double qu'offre l'image est parfois plus authentique que son référent, déplaçant ainsi la question du doute cartésien de l'image au réel. Je peux douter de mes sensations mais l'illusion peut être plus vraie que nature. L'auteur parle alors d'un personnage du film *Sueurs froides*, d'Alfred Hitchcock : ayant usurpé l'identité d'une bourgeoise élégante, énigmatique et possédée, elle se révèle finalement n'être qu'une jeune femme banale, vulgaire et artificielle. Mais l'artificiel est cependant sensé s'accorder au premier personnage dont nous avons découvert l'image. En effet, c'est lui qui est une véritable création de la deuxième, elle « authentique ». Mais le public n'y croit pas, le personnage non plus. L'image de la première est plus vraie, plus sincère, plus naturelle même. On parle ici non pas de l'image comme support physique, mais comme stéréotype. L'image prend à revers le réel pour s'y afficher comme plus réel.

Alors, en revenant aux relations entre les images et la vue, le même schéma semble applicable. Nous l'avons précédemment décrit, la vue est une construction fautive et artificielle. Mais, dans cette construction factice, une vérité semble émerger, plus forte encore que dans l'image elle-même. Mon regard, augmenté d'artifices conscients bien qu'imperceptibles semble nous offrir une version plus directe de la réalité, plaçant les objets

226 L'auteur évoque le personnage de Madeleine dans *Vertigo*, *Sueurs froides*, le film d'Alfred HITCHCOCK datant de 1958

227 É. DURING, *Faux raccords : la coexistence des images*, Arles, Actes Sud Villa Arson, 2010, p. 38

non pas où ils sont censés l'être sur l'image, mais là où ils semblent être dans le réel. La création, l'interprétation – comme celle du personnage de Madeleine par Judy elle-même interprétée par la comédienne Kim Novac – dépasse alors le réalisme de l'image pour proposer un double de l'image plus réel que le réel lui-même. Ce double, lui-même nourri de la double image obtenue par mes yeux, nous semble être une captation naturelle et directe de la réalité, quand elle n'est qu'un monde virtuel, un double fantomatique ou fantasmatique. Un monde créé à partir de la réalité et pensé comme réel, mais construit par la conscience. L'écart alors entre le réel et la projection que ma vue en fait est incalculable car il est impossible d'avoir accès à une autre image ou à une autre perception visuelle que celle retravaillée par le cerveau.

Ce réel est alors proche de ce que Bertrand Russell pose comme l'espace scientifique, qu'il différencie à la fois de l'espace du toucher et de celui de la vue. Dans *Problèmes de philosophie*, il en explique les frontières :

Couleurs, sons, etc., ne sont pas les seules choses absentes du monde matériel selon la science : il en est de même de l'espace tel qu'il est constitué à travers la vue et le toucher. Il est essentiel à la matière, dans la conception scientifique, qu'elle soit dans un espace, mais il ne peut s'agir exactement de l'espace visuel ou tactile. D'abord, l'espace visuel n'est pas le même que l'espace constitué par le sens du toucher ; c'est seulement l'expérience qui nous apprend au cours de l'enfance comment parvenir à toucher ce que nous voyons, et à voir ce que nous ressentons par le toucher. Quant à l'espace de la science, il est neutre par rapport aussi bien à la vue qu'au toucher : il n'est donc ni l'espace visuel ni l'espace tactile.²²⁸

Dans cet extrait, il différencie plusieurs espaces : les espaces sensoriels, celui du toucher, celui de la vue et en extrapolant, il est aussi possible de poser l'espace sonore et celui olfactif voire celui gustatif, bien que ce dernier soit plus intérieur que projetant un monde extérieur, et enfin, celui que Russell pose comme radicalement différent : l'espace scientifique. Il tente ainsi de montrer que ni l'espace du toucher ni l'espace de la vue ne sont l'espace scientifique, puisque ces deux derniers ne sont pas identiques. Mais peut-on véritablement établir la distinction entre les différents espaces sensoriels ? Et si ces différents espaces existent, sont-ils perceptibles séparément ? Si, comme le pose le philosophe, il est difficile d'aligner, dans les premiers mois de la vie humaine, la vision et le toucher, est-ce significatif de la distinction de leurs espaces ? Ne peut-on pas envisager que si on tente, et même si par la pratique, nous parvenons à faire coïncider nos perceptions visuelles et nos perceptions tactiles, c'est justement parce qu'elles sont rassemblées conjointement non pas par mes sens mais par le monde que mon cerveau crée ? Qu'elles soient dans des espaces séparés ou que les signes captés par mes sens soient rassemblés dans l'espace interprété par mon esprit ne fait alors plus grande différence, puisque, dans un cas comme dans l'autre, seule la transcription consciente est accessible. Et dans cette transcription, le son, l'« image », le touché, le senti, le goûté sont des sensations différentes, toutes rattachées à un monde, non pas le monde scientifique, non pas le monde réel, non pas le monde senti, mais leur double virtuel : *le perçu*

228 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 51



Illustration 56 : Felice VARINI, *Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc*, 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini

conscientisé. Alors je sais que si j'entends un oiseau ou le son d'une cloche, même si mon champ visuel n'en a pas l'image, il sera certes spatialisé par la captation de mes oreilles, mais l'information sera reliée au monde visuel connu, que ce soit pour reconnaître la provenance du son qu'en (a)voir la direction. L'information sera reliée aussi à ma connaissance de l'existence d'une fenêtre ouverte d'où me parviennent à la fois le son et l'air frais que je sens.

La spatialisation des sens se fait par recoupement des informations. Nous l'avons signifié, sans ce recours, face à l'image unique, les sens de ma vue ne me donneraient pas accès à un espace mais à une image plate. À chaque instant, les informations actuelles de mes sens sont associées à mes souvenirs et à mes connaissances pour créer un monde qui n'est ni visuel, ni sonore, ni tactile, ni totalement réel ni totalement inventé. La richesse de cette création et ce qui nous le fait envisager comme un accès direct à la réalité est justement la pluralité et la richesse des informations qui se recourent pour le former.

Ce monde n'est ni le monde réel, ni, comme le dit Russell, le monde scientifique. Pourtant, quand il parle de monde scientifique, le philosophe semble pointer le réel. Il essaye, par exemple, de montrer que la science peut nous permettre de comprendre et d'analyser l'écart entre les différents espaces (visuel, tactile, sonore, scientifique), car elle définit ce qui est neutre et objectif. Pourtant, si nous avons accès à l'espace scientifique, c'est grâce aux outils qui nous permettent de l'interpréter. L'espace scientifique est un monde de données interprétées et analysées, avec d'autres filtres et outils que nos sens, mais des outils et des filtres malgré tout. Nous pouvons dès lors mesurer l'écart entre *l'espace perçu conscientisé* et l'espace scientifique, mais nous ne pouvons guère mesurer l'écart entre le réel et l'espace scientifique, ou entre le réel et *l'espace perçu conscientisé*. Russell semble prendre conscience de cette approximation lorsqu'il décrit la perception scientifique et la perception sensible de la lumière.

On dit parfois « la lumière *est* un certain type d'onde en mouvement », mais cette expression est trompeuse. Car la lumière que nous percevons immédiatement et que nos sens nous font directement connaître, *n'est pas* une onde de mouvement ; c'est quelque chose de bien différent, quelque chose que nous connaissons tous si nous ne sommes pas aveugles, bien que nous ne puissions lui transmettre cette connaissance. Alors qu'on peut très bien décrire ce qu'est une onde à un aveugle puisque le sens du toucher lui a permis de se constituer une connaissance de l'espace ; et par ailleurs un voyage en mer peut lui procurer une expérience de déplacement ondulatoire [...]. Mais cela, qui est compréhensible pour un aveugle, ce n'est pas ce que nous entendons par *lumière* : car nous entendons par *lumière* cela même qu'un aveugle ne pourra jamais comprendre et que nous ne pourrions jamais lui décrire.²²⁹

Il posait jusqu'alors le réel du côté physique ou scientifique, précédemment cité comme « neutre ». Neutre était à entendre comme objectif, dans ce que la neutralité semble apporter de distance et d'insensibilité pour traiter l'information – pensons à l'affirmation de la neutralité par l'utilisation mécanique de l'appareil photographique –, quand l'humain est lui pris au cœur du sensible. Dans cette description de la lumière, il oppose une interprétation de

229 *Ibid.*, p. 50



Illustration 58 : Felice VARINI, *Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc*, 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini

la lumière en terme scientifique, définie nous dit-il comme une onde en mouvement, à une interprétation sensible. Ainsi, les deux interprétations d'un même phénomène sont absolument incomparables tant la vision scientifique abstrait et le sensible humanise, subjective. La réalité de la lumière n'est ni l'une ni l'autre puisqu'elles sont chacune une captation du phénomène à travers des outils différents : des systèmes de mesures scientifiques ou nos organes perceptifs, avant d'être, dans un cas comme dans l'autre, retravaillés par notre conscience. Cependant, puisqu'elle se définit dans le sensible et est tirée de nos impressions, une définition perceptive de la lumière est plus proche de notre regard qu'une définition physique. L'onde ondulatoire étant imperceptible en tant que telle, ne peut être à nos yeux, telle que la décrit la physique : en mouvement ondulatoire. La vision scientifique est une réalité, notre perception en est une autre. Pourtant, le philosophe, tentant de mettre en évidence le réel dans l'écart entre l'espace scientifique et l'espace perceptif prend appui sur la vision des formes. Il dit alors :

Ainsi une pièce de monnaie, que nous allons toujours *juger* circulaire, *paraîtra* ovale dans tous les cas où nous ne la regardons pas de face. En jugeant qu'elle *est* circulaire, nous affirmons qu'elle a une forme réelle qui n'est pas sa forme apparente et lui est propre. Or cette forme réelle, qui seule concerne la science, doit être située dans un espace réel qui ne peut être identique à aucun des espaces perçus ou *apparents*. L'espace réel est public, l'espace apparent privé et propre au sujet percevant.²³⁰

Ainsi, d'après le philosophe, l'apparence nous éloignerait du réel, qui serait formé, si l'on suit son raisonnement, mais non pas apparent. Les différentes vues de l'objet ne sont, dès lors, que factices quand sa seule inscription dans le réel est sa forme, une forme qui ne peut être vue mais mesurée et calculée. La science nous rapprocherait alors du réel.

Pourtant, nous l'avons vu précédemment, la forme est à la fois perceptible et imperceptible de la même manière que l'apparence, seul accès à la forme que nous avons, est victime du même paradoxe. En effet, nous n'avons accès qu'à l'apparence des objets qui se déforment sous nos yeux à chaque mouvement et qui semblent n'avoir alors aucune réalité. Pourtant, cette déformation n'apparaît pas sous nos yeux, elle le serait si nos yeux seuls regardaient. Mais l'interprétation du cerveau, s'il affiche l'image déformée, la réinterprète instantanément pour qu'elle corresponde à la forme dont il a connaissance. Ainsi, je sais que la pièce est ronde, donc je la vois simultanément ronde et ovale. Mais je la vois aussi ni ronde, puisque je la vois ovale, ni ovale, parce que je la sais ronde. Contre toute intuition, le travail pour voir les choses telles qu'elles apparaissent est beaucoup moins naturel que celui qui nous permet de voir le monde à l'image de celui que nos savoirs établissent.

C'est ce qui est mis en évidence par l'anamorphose. En effet, elle montre une forme dont l'apparence dépend à chaque instant de la perception du spectateur. Ce que nous voyons habituellement sans le voir s'affiche dans sa radicale brutalité : un monde d'apparences factices et futiles. Pourtant, une fois résolue, l'anamorphose nous offre l'image d'une forme, image qui, en revenant à la définition de Jacques Lacan, ne peut être considérée comme inexistante, mais qui n'a pas de matérialité. Néanmoins, elle correspond au réel de notre

230 *Ibid.*, p. 51-52



Illustration 59 : Felice VARINI, *Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc*, 2017, Installation, Peinture acrylique sur feuille d'aluminium autocollante, Paris, Collection Privée, Photographie : © Felice Varini

savoir. Au regard de l'anamorphose de Felice Varini, *Carré bleu jaune noir et rouge au disque blanc* de 2017, le disque central est comparable à ce que dit Bertrand Russell de la pièce de monnaie. Sa circularité est à la fois réelle et rarement perceptible. Pourtant, une fois qu'on en connaît la forme, cette dernière reste à tous points de vue comme un fantôme sur l'apparence, déformant l'image perçue pour en afficher à la fois les différentes vues et le disque sans déformation. Cependant, si l'image ainsi interprétée est l'image voulue par l'artiste, celle centrale sur laquelle il a travaillé, pour son travail d'archive et de communication, elle n'est pas la seule conservée par la captation photographique de Felice Varini. En effet, contrairement à Georges Rousse, il affiche à la fois l'image où la forme est parfaite, mais aussi ce qu'il appelle les images hors points de vue. La déformation est au cœur de son travail, et il n'en nie pas l'omniprésence. Au contraire, ces différents points de vue, plus nombreux que l'unique où la forme s'affiche, prennent alors une importance capitale mais aussi une vraie réalité. Cette réalité de notre regard retravaillé par la conscience est celle critiquée par Bertrand Russell qui y voit une incapacité à voir le réel et de n'en voir que des apparences. Pourtant, c'est dans la pluralité des apparences que l'objet s'offre et se donne à voir en volume dans l'espace, alors que la considération du point de vue scientifique posé comme absolu, n'en reste pas moins un point de vue désincarné où la forme s'écarte du réel pour correspondre à un modèle pré-établi.

Le réel ne serait dès lors pas intouchable, puisqu'à chaque instant, j'en touche des morceaux. Il ne serait pas non plus invisible, puisqu'à chaque instant il se donne à voir, puisqu'à chaque instant il montre l'une de ses images captées par mon œil, puisqu'à chaque instant la lumière en imprime l'image sur mes rétines. Le réel est imperceptible sans les filtres de ma conscience. Ce que nous avons considéré jusqu'alors comme une ouverture au réel n'est que l'accès à son double, interprété et recréé par le cerveau. Le réel en soi étant alors inaccessible, le double que nous en propose notre conscience – double dont les images fondatrices ont certes été captées de la réalité mais non sans filtre, à travers celui de la lumière – se fait passer pour lui.

Ce double, à la manière de ce qu'écrivait Élie During devient alors notre réel. Étant le seul auquel nous avons accès, il devient de fait, à notre esprit, plus réel que l'original, plus naturel que la réalité, plus vrai que le monde inaccessible qui n'existe que comme le fantôme de ce que notre vue nous montre, de ce que notre vue nous cache. Une illusion exacerbée dans l'anamorphose, tel que le dit l'auteur des *Perspectives Dépravées* :

L'anamorphose n'est pas l'aberration où la réalité est subjuguée par une vision de l'esprit. Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel. Le système est savamment articulé. Les perspectives accélérées ou ralenties ébranlent un ordre naturel sans le détruire.²³¹

L'apparent à chaque seconde de notre vie éclipse le réel, puisque ce n'est jamais que la seule chose que nos yeux peuvent en capter. Alors, quel est, plus précisément, le rôle de

231 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 7

l'anamorphose dont nous parle Baltrušaitis dans cet extrait des *Perspectives dépravées* ? L'anamorphose nous dévoile non pas le voile des apparences, mais le voile de la croyance à l'accès au réel. Comme Parrhasios peignait un voile pour montrer que la peinture n'est qu'une surface plane, qui ne cache rien si ce n'est son statut d'image, l'anamorphose nous met face à une pluralité d'apparences d'un objet pourtant unique mais dissemblable de pas en pas, d'un instant à l'autre. La multiplicité des doubles qui nous font alors face met en valeur celui qui à chaque instant éclipse le réel, celui qui devient, tel que nous le fait prendre en conscience l'anamorphose, notre réel. Le monde des apparences double et se substitue au réel puisqu'il est notre seul possible perceptible. Comme le dit Michel Merlot dans *Une brève histoire de l'image* :

La réalité cernée devient image. Elle échappe au réel du fait qu'elle est sectionnée et sélectionnée. L'image est un morceau de vie arraché au réel.²³²

Cette pratique n'est pas seulement celle de l'image photographique, ou picturale, tout regard crée un cadre qui coupe l'image du réel, ce que je vois est déjà réduit au statut d'image, pourtant, cette image est mon réel, celle de la représentation que j'ai du monde, le seul auquel j'ai accès.

232 M. MELOT, *Une brève histoire de l'image*, Broché, Paris, L'œil, 9 éd., 2007, p. 17

Le Double

Si nous n'avons accès au réel que par son double que nous offrent ses apparences, des apparences non pas seulement visuelles mais élargies à tous les sens, l'anamorphose est un art privilégié pour nous en montrer les limites et les failles. Mais le double dans l'anamorphose n'est pas seulement analytique, il est aussi sémantique et thématique.

On retrouve ainsi plusieurs types de doubles qui seront observés dans cette partie, méta-image, diplopie, miroir, et même l'Autre, comme double humain qui nous fait face.

Méta-image et Diplopie

Ainsi l'anamorphose est une œuvre qui va amener le spectateur à réfléchir sur son propre statut d'image, on peut donc parler, à son égard, de méta-image. C'est ainsi qu'est, par exemple, décrit le travail de Markus Raetz par Dario Gamboni :

Produits d'un processus artisanal de *trial and error*, ses œuvres sont des méta-images, qui tirent avec malice le spectateur de sa routine perceptive pour lui faire voir double et mieux.²³³

Tirer le spectateur de ses habitudes qui lui font tout à coup, dans un même mouvement, à nouveau regarder le monde et prendre conscience de le voir à travers le filtre de l'image que créent nos yeux. L'image, paradoxalement créée par la sculpture, n'a pas d'existence propre, elle se crée par une multitude d'essais et d'erreurs du spectateur qui tente de la générer, un travail véritablement parallèle à celui de l'artiste qui tente, regarde le résultat, ajuste, regarde à nouveau, recommence, loin de la pratique méticuleuse et calculatoire que les praticiens avaient mis en place pendant des siècles. Ce travail plus artisanal génère une image moins parfaite et donc plus marquée par une matérialité propre à l'image manufacturée. Elle impose ainsi son statut d'image créée par l'homme. Mais c'est une image qui va se créer non pas directement par la main de l'artiste, mais dans l'œil du spectateur. C'est en ce sens que l'anamorphose contemporaine rompt complètement avec les autres images, elle est sans support, elle flotte dans le volume (ou dans le vide laissé entre les volumes), et attend qu'un œil vienne enfin lui donner un support.

Or cette représentation est une image qui, comme tout objet, lieu, décor, personne que l'on voit, ne se crée que sur ma rétine, contrairement à l'image sur un support qui, lorsqu'elle s'affiche à mon regard, devient l'image d'une image. Mais, cette image, sur un support, nous semble être image que parce qu'elle est bidimensionnelle, on oublie alors que tout ce qui l'entoure l'est aussi. Une image créée par mon regard, certes mouvante grâce à une perpétuelle réactualisation, certes donnant une impression de profondeur grâce à la vision binoculaire, mais elle est une image malgré tout. Dans l'anamorphose, et particulièrement dans les sculptures doubles de Markus Raetz, puisque l'image est tout à coup analysée comme

233 D. GAMBONI, *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 328

une forme reconnaissable à ces contours tracés dans une soudaine bidimension, l'évidence qu'elle ne se forme que dans le regard se révèle tout à coup et contamine tout le visible. L'image de l'anamorphose dépasse la réflexion intrinsèque pour révéler l'image comme seul double visible et accessible du réel. Le concept de méta-image s'y accorde alors pleinement, tant la coordination entre l'image de l'œuvre et celle du vu se révèle intrinsèque.

Dario Gamboni dit « voir double et mieux ». Voir double, c'est ce que proposent les œuvres de Markus Raetz puisqu'à deux points de vue différents, elles présentent deux images distinctes d'un même objet. Or ce *voir double* puisqu'il est associé à voir mieux, a été analysé, tout au long de ce texte, comme une prise de conscience de la vue et de l'image qui double le réel qui lui est imposé. En doublant le point de vue, en nous faisant prendre conscience des décalages successifs de l'image par le biais de l'anamorphose, les artistes nous ouvrent à la fois la vue aux déformations perpétuelles des objets qui sont si omniprésentes qu'elles se font oublier mais aussi sur les distinctions entre deux images de points de vue différents, une métaphore de nos deux yeux. Or notre regard lui, ne montre qu'une image et efface les distinctions entre les deux points de vue. Les variations entre les deux images sont telles dans l'anamorphose, qu'il devient presque indispensable de fermer un œil pour effacer la diplopie²³⁴, et voir simple. S'approcher ainsi du regard monofocal de l'appareil photographique. Pourtant, ce passage à une image unique est un leurre, puisque même si les yeux sont doubles, la vision, elle, est unique. Ainsi Merleau-Ponty analyse dans *Le visible et l'invisible* la place des deux images de la vision binoculaire dans la vue.

Les images monoculaires ne *sont* pas au même sens où est la chose perçue avec les deux yeux. Ce sont des fantômes et elle est le réel, ce sont des pré-choses et elle est la chose : elles s'évanouissent quand nous passons à la vision normale et rentrent dans la chose comme dans leur vérité en plein jour.²³⁵

Ainsi, pour l'auteur, chaque œil nous donnerait une image de ce qui est à voir, mais il n'y a que rassemblées, analysées ensembles puis assimilées, qu'elles offrent une vision du réel. Ainsi, pour lui, les images monoculaires sont des fantômes, des données virtuelles qui n'ont de vérité qu'actualisées dans notre regard. Il prolonge sa pensée en disant qu'elles sont des pré-choses, et que le regard, lui, est la chose. Or ce déplacement, ainsi que les mots sur le réel, ne sont, à mon sens, pas à prendre dans l'absolu. Ainsi, quand il dit que le regard est le réel, il est le réel de notre vue, lorsqu'il dit qu'il est la chose, il n'est pas la chose vue, il est l'image juste de la chose. Or de quelle justesse parle-t-on alors ? On parle de la justesse de l'image dans l'être de mon regard, et non de la justesse de l'image par rapport au réel, ou comme retranscription du réel.

L'auteur explique que les images sont comme des fantômes puisqu'elles s'évanouissent face à la réalité. Or les deux images ne s'évanouissent pas, puisqu'en soit, elles n'apparaissent jamais réellement. Elles sont un flux de données générées par la projection telle une camera obscura du visible à travers l'œil. Mais ces deux images monoculaires ne sont pas visibles,

234 De l'étymologie grec : *diploos* (double) et *ôps* (vue), vision double.

235 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1643

puisqu'elles ne sont jamais interprétées par le cerveau comme telles, en effet la fusion binoculaire compresse les informations pour ne donner place qu'à un regard unique. Les deux images de la vision binoculaire n'existent pas en soi, la seule image est donc, paradoxalement, celle générée par le cerveau, une image n'existant à aucun point de vue réel, ne reflétant aucunement le regard d'un œil ou de l'autre ou des deux, mais recréant artificiellement une image totalement réinterprétée. Ainsi le regard nous offre la seule vision à laquelle nous avons accès, une image, non pas du réel, mais une image réelle elle-même.

Pourtant, la diplopie existe et il est parfois saisissant d'observer deux fois le même objet dans son champ de vision. Dans la *Phénoménologie de la Perception*, Merleau-Ponty met en évidence son existence et explique les contours de ce phénomène.

Si un sujet accommode pour la vision à grande distance, il a de son propre doigt comme de tous les objets proches une image double. Si on le touche ou qu'on le pique il perçoit un contact ou une piqûre double. La diplopie se prolonge donc en dédoublement du corps.²³⁶

Tout d'abord notons que la vision binoculaire nous impose une mise à distance par le regard – là où au contraire le sens du toucher nous demande un rapprochement –, puisqu'au fur et à mesure de l'éloignement et de la profondeur, les deux points de vue se font plus ressemblants et l'unicité de leur réunion est moins problématique pour le cerveau. Plus le sujet est loin, plus la distance entre nos deux yeux est négligeable et leurs angles de vue sur la forme sont proches. Ainsi, plutôt que de fermer un œil, pour avoir un regard sur l'anamorphose proche de l'appareil photographique, observons-la de loin et laissons faire la fusion binoculaire. Cette mise à distance est travaillée par les artistes, comme la mise en déplacement, toutes deux sont absolument inhérentes à la mise en espace travaillée par les créateurs d'anamorphoses.

La binocularité visuelle, phénomène qui nous permet, en confrontant les deux données visuelles, d'établir la distance des objets de notre champ perceptif, apparaît de manière pleinement visible, tel que l'explique Merleau-Ponty, lorsque les éléments sont très proches et que notre mise au point est, elle, au loin. Nous faisons alors face à un dédoublement de l'image de l'objet le plus proche, un dédoublement nommé diplopie. Ce phénomène s'explique à la fois par la différence d'angles de vue des deux images de l'objet, ainsi que par la différence extrême de position de l'image au sein de l'image. Une même configuration produit une diplopie non pas de l'objet en premier plan mais de l'arrière-plan quand la mise au point est faite sur l'objet le plus proche. Ce décalage de l'image se dédoublant est dû cette fois-ci encore à la différence de positionnement du premier plan par rapport, non plus au cadre de l'image, mais à l'arrière-plan. Le cerveau ne peut ainsi décider quelle elle la juste place des objets de l'arrière-plan par rapport au premier plan unifié.

Le cerveau ne sachant quelle image privilégier, affiche les deux mais sans totalement les certifier, quand, habituellement, il en réalise une synthèse. Les deux images de l'objet prennent alors une étrange forme de transparence, disparaissant par endroit, s'affirmant à

236 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 894



Illustration 60 : Artiste anonyme, *La Présentation de Jésus au Temple*, Fin du XVe siècle, Icône, Veliki Novgorod, Russie

d'autres. Elles peuvent être totalement supprimées si les deux angles de vue le permettent et si la lisibilité recherchée de l'arrière-plan est accrue – quand la main est placée devant une partie de la page d'un livre ou lorsqu'un grillage fait obstacle entre nos yeux et l'objet regardé par exemple. Mais la majorité du temps, si la diplopie est bien visible, elle est rendue imperceptible par la focalisation, en effet, si l'image se dédouble, c'est que la mise au point est faite sur un autre objet, et c'est cet objet, qui a toute notre attention, contrairement à celui dont le dédoublement est finalement relégué au second plan et ainsi la majorité du temps, oublié.

Or l'anamorphose faisant *voir double et mieux*, se révèle être une métaphore de notre système perceptif binoculaire et de la diplopie. Le double point de vue qui est à chercher dans l'anamorphose, et notamment dans les sculptures de Markus Raetz peut être interprété au regard de la diplopie. S'il est physiquement impossible de regarder simultanément les deux points de vue qui font surgir les formes de l'œuvre puisqu'ils sont volontairement éloignés dans l'espace, ces points de vue sont tellement précis, qu'en regardant le volume qui nous fait face, en fermant un œil puis l'autre, on devrait voir surgir l'écart. Mais le regard est une moyenne entre deux points de vue si peu distincts que chaque œil semble voir cette même image. Pourtant, le mot moyenne n'est pas adapté, puisque le cerveau ne calcule pas une image médiane correspondant au point de vue équidistant de ces deux yeux, sinon il n'y aurait pas de diplopie. Il réalise une synthèse qu'on pourrait nommer additive. Ainsi, le cerveau compile les données des deux yeux pour afficher l'image la plus précise, ou la plus informative possible. En regardant un objet de très près, afin d'en voir le volume du côté avec un œil, et l'autre avec le deuxième, la fusion binoculaire crée une image physiquement impossible, où les deux côtés de l'objet sont visibles simultanément, un point de vue contredisant les lois de la perspective. Et même paradoxalement, il semble en inverser les lois. En affichant, même faiblement, les deux parties du côté l'objet, le cerveau recrée une perspective, il doit donc faire fuir les arêtes des côtés de l'objet. Pourtant alors qu'elles devraient fuir en son centre tel que le montrerait un appareil photographique, pour ne pas en cacher les deux côtés, il conserve les deux points de fuite que lui a montré chacune des deux observations visuelles – un point de fuite à droite vu par l'œil droit, permet d'afficher la partie droite de l'objet, et de la même manière, un point de fuite à gauche rend la partie gauche de l'objet visible. Les fuyantes s'éloignant de chaque côté de l'objet, ce dernier semble plus grand à l'arrière que devant, ainsi au lieu de montrer le rétrécissement des tailles en fonction de la distance, ponctuellement et localement, notre regard en montre son grossissement.

Ainsi, sans qu'on y prête attention, tout à coup, notre cerveau crée une véritable aberration de ce que devrait logiquement afficher une image unique suivant les lois de la perspective. C'est une forme de diplopie particulière, puisque le dédoublement se produit là où notre regard fait la mise au point. De plus, au lieu d'afficher l'objet deux fois, elle en affiche deux faces opposées et donc impossible à voir simultanément. Si on continue alors notre développement, si la taille de l'objet s'élargit au fur et à mesure de son éloignement, au lieu de s'affiner, en toute logique, le point de fuite n'est pas à chercher à l'arrière de l'objet, sur la ligne d'horizon, mais devant lui. Ainsi, il est possible de déterminer que le point de fuite de cet objet n'est pas



Illustration 61 : David HOCKNEY, *Une chaise, jardin du Luxembourg*, 10 août 1985, Édition. 4/13, Photo-collage, 110,5 x 80 cm, Paris, France, Collection de l'artiste.

à projeter au loin, mais dans le regard même. Ainsi, nous passons d'un point fictif, s'étendant à l'infini de notre perception à l'opposé de notre point de vue, à un point tout aussi fictif, celui de notre regard.

C'est une inversion complète du système de perspective linéaire établi à la Renaissance. On parle de perspective d'importance ou de signifiante pour expliquer un système de représentation en vogue à la période du Moyen Âge, où le sujet le plus important est placé au centre avec une taille primordiale, tandis que tout ce qui l'entoure diminue progressivement d'échelle et de considération au fur et à mesure de l'éloignement de l'élément central, souvent un personnage religieux. Pourtant, à cette époque on trouve aussi des perspectives dites inversées. Inversées par rapport au système de représentation de la perspective dite classique, qui sera formalisé quelques siècles plus tard. L'œuvre *La Présentation de Jésus au Temple*²³⁷ icône du XVe siècle conservée à Novgorod en Russie, dont l'auteur est inconnu, présente sur les escaliers et sur les bâtiments, la particularité de montrer des éléments architecturaux s'agrandir au fur et à mesure de l'éloignement fictif de la perspective du tableau. Ainsi, s'il était recherché un point de fuite, il se trouverait devant le tableau, en place du spectateur.

David Hockney est un artiste contemporain et théoricien de l'art du Royaume-Uni, il pratique à la fois le dessin, la peinture, la gravure, et la photographie.

Dès 1970, il travaille sur ce qu'il nomme les *Joiners*, des images créées à partir d'une multitude de photographies d'un même objet prises à des points de vue et instants distincts. Cette image singulière de son sujet reflète la mobilité du regard humain.

Il publie un essai en 2001 : *Savoirs secrets, les techniques perdues des Maîtres anciens*, qui tend à démontrer l'utilisation de camerae obscurae et autres outils optiques par les peintres dès la Renaissance.

L'exemple le plus significatif de perspective inversée nous est donné par l'art contemporain. L'artiste David Hockney, dont une partie de l'œuvre est travaillée par la photographie et la question du point de vue spatio-temporel du regard, crée des images de ses sujets en les rendant étranges et difformes, pourtant ils sont composés uniquement de photographies ayant réellement captées la réalité d'un visible à un instant et un angle de vue donné. Il retravaille parfois la composition photographique en peinture.

Dans les années 1980, l'artiste entreprend une vaste étude en peinture, dessin, maquette et photographie – voir page précédente – sur les chaises. Dans cette étude, il reprend notamment deux chaises célèbres dans l'histoire de la peinture, deux œuvres peintes par Vincent Van Gogh, en octobre 1888, à Arles : *La chaise à la Pipe*, conservée Londres, à la National Gallery of Art et *Le fauteuil de Gauguin*, actuellement visible au Van Gogh Museum d'Amsterdam. Pourtant, la particularité de toutes ces recherches, de toutes ses chaises pourrait-on dire, est de présenter une perspective inversée. Sur les peintures comme sur la jonction de photographie, pas de doute, si les lignes de fuites étaient tracées, elles pointeraient directement dans l'œil du spectateur. Il présente alors un paradoxe spatial fort en inversant les

237 Voir p. CLXIX



Illustration 62 : David HOCKNEY, *La Chaise et la pipe de Vincent*, 1988, Acrylique sur toile, 91,4 x 91,4 cm, © David Hockney

codes de la perspective classique, il crée un nouveau paradigme où ce qui est proche devient plus petit que ce qui est loin, l'espace pourtant rationnel de la photographie se dilate, le proche s'étire mollement pour devenir lointain, ou au contraire le lointain se propulse en avant, devenant proche. Une impression décrite par Merleau-Ponty, évoquant les distorsions spatiales vécues par les consommateurs de drogues, vivant étrangement une inversion identique de la perception :

Sous mescaline, il arrive que les objets qui se rapprochent paraissent rapetisser.²³⁸

Mais, dans cet espace paradoxal, déviant d'une perspective classique et d'une perception inaltérée, David Hockney nous présente aussi, de manière toute aussi étonnante, trois faces d'un même objet, alors qu'il est physiquement possible de n'en voir que deux. Or comme nous l'avons présenté avec la diplopie, l'impossible n'est pas irregardable puisqu'il s'affiche momentanément, si je regarde un objet suffisamment prêt. Il est donc impossible que ce soit visible avec un objet aussi volumineux qu'une chaise, pourtant, David Hockney nous présente une telle image. La partie gauche et la partie droite de la chaise, prises en photographie à des espaces-temps séparés se retrouvent associées à un seul et même point de vue absolument fictif, celui d'un regard voyant en diplopie. Or, pour être rassemblé dans un même point de vue, ce n'est pas l'espace qui prend un aspect étrange mais bien l'objet. Il semble faussement large à l'arrière et resserrer devant pour expliquer qu'on en voit les deux côtés, qui ne seraient ainsi pas parallèles mais convergents, et qui perdraient ainsi toute la potentialité d'improbabilité. Ce procédé n'est sans rappeler le système de trompe-l'œil précédemment décrit comme un ralentissement de la perspective, consistant à grossir fictivement les éléments de l'arrière-plan pour gommer l'effet de réduction de taille en fonction de la distance.

Pourtant, la multiplicité des photographies ont été réalisées à partir d'une chaise qui ne présente pas de difformité. La photographie ramène alors l'objet du côté du réel, quand le dessin en ouvre la possibilité fictive. Le photographe nous montre ainsi une multiplicité de points de vue réels mais distincts, qui ensemble semblent présenter une vision impossible mais qui pourtant existe. Elle existe sur la surface de l'œuvre, mais aussi sur la surface de mon regard qui, comme pris par une vaste impression rétinienne conserve dans le temps, les différentes images des différents points de vue des objets. Ainsi s'il m'est impossible de voir, à travers mes yeux, une telle image dans l'instantanéité d'un espace-temps unique, il l'est dans le travail cérébral réalisé autour de l'objet dont l'image est recomposée à partir des différents fragments spatiaux et temporeux que j'ai à la fois expérimentés et projetés. En effet, il n'y a pas seulement les images réellement expérimentées qui créent la vision de l'objet, mais aussi les images fictives que j'en tire de points de vue que je n'ai pourtant pas foulés.

Ainsi, la diplopie, le fait de voir double, rejoint directement la pratique de l'anamorphose puisque l'objet se dédouble en deux points de vue distincts, impossible à voir simultanément, mais recréées fictivement par le montage de notre mémoire. Les sculptures de Markus Raetz

238 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres, op. cit.*, p. 977



Illustration 63 : Markus RAETZ, Silhouetten (für Ernst Mach), 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm

sont ainsi, après les avoir découvertes et expérimentées, car il est impossible d'en prévoir la forme que cachent les autres points de vue, de véritables métaphores de la diplopie, de cette vision distincte de nos yeux qui se réunit dans notre regard, pour ne faire qu'un objet. Les deux points de vue distincts de toute anamorphose directe sont très éloignés, ainsi il faut synthétiser par la mémoire les différentes vues en une seule et même image, à la manière dont David Hockney synthétise la multiplicité des points de vue photographiques d'un même sujet, évoluant dans l'espace et le temps.

Outre le fait de nous faire *voir double*, les figures de Markus Raetz, comme celles de n'importe quel artiste d'anamorphose, fait appréhender le double. Ainsi, pour aller plus loin, c'est aussi la projection du regard de l'autre que j'imagine, lorsque je déambule devant une telle œuvre. Chaque point de vue me ramène paradoxalement à la fois à l'unicité de mon placement spatio-temporel, mais aussi la projection dans le regard de l'Autre fictif ou réel qui évolue dans le même espace que moi, mais forcément à un point de vue distinct du mien. Ainsi, par empathie, je crée un regard pluriel, nourri de la somme de mon regard actuel, de mes précédents points de vue, et des points de vue fictifs ou réels que je projette en l'autre qui foule le même sol et observe, avec ses yeux, avec son regard propre, ce que j'ai, moi aussi, sous les yeux. Ce regard pluriel est aussi celui que lui, mon double, crée en partageant réflexivement son regard avec le mien.

Mais ce regard de l'Autre, que je projette à travers ma propre vision du monde, est littéralement ce que je vois à travers la chaise en perspective inversée de David Hockney. Nous avons vu précédemment que le point de fuite est mon propre regard. Ainsi, en inversant la perspective géométrique, je deviens, en tant que spectateur, non plus celui qui regarde cette chaise, mais celui qui est regardé, puisque je suis moi-même le point de fuite. L'étrangeté et son impossibilité physique se résolvent alors, puisque métaphoriquement, cette image ne s'adresse pas à mon regard. Elle s'adresse à l'Autre, celui qui est de l'autre côté de la toile, celui qui est de l'autre côté de la chaise, celui qui la regarde fuir correctement. Ainsi, pour cet autre, les lignes s'étirent correctement vers un point central, au loin, derrière la chaise, celui fictif de mon regard. La chaise, bien que présentée de dos, se rapetisse tel qu'elle le fait dans la normalité de la vision, devenant de plus en plus petite au fur et à mesure que la distance grandit. La série de *Chaises* de l'artiste peuvent ainsi se lire comme la métaphore poétique du regard fictif de l'Autre sur l'œuvre, ou plus exactement, être comparable à la projection de l'image perçue par l'autre de l'image que je regarde moi-même. L'Autre, comme moi pour lui, devient ainsi le point de fuite de mon regard, celui dont l'image qu'il perçoit est l'inverse de la mienne. Cette projection de la perspective de l'Autre en moi, reflet d'un regard en miroir, faisant de chacun le point de fuite de l'autre, ouvre sur la perception de l'Autre comme un nouveau champ de possible, un nouveau monde aussi inaccessible qu'étrange et envoûtant.

Le miroir

Le reflet qui s'affiche dans le miroir et qui me fait face est la projection de mon image comme double. Regardant à travers ses yeux, je verrais sensiblement la même image que celle que je vois. Je verrais en ma personne le reflet de mon image, accompagnée de tous les objets qui



Illustration 64 : Markus RAETZ, Silhouetten (für Ernst Mach), 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm

m'entourent, projetée sur la surface brillante et lumineuse qui lui fait face. L'image qu'il observe et celle que je regarde sont sensiblement identiques, tout y est momentanément dédoublé. Sur la surface sensible et réfléchissante du miroir, ma vue démultiplie tout à coup son image. À l'image de mon regard, s'ajoute celui de la surface de miroir, mais aussi l'image de celui qui me regarde dans le miroir. Ou pour le dire autrement, de manière moins subjective ou sans projection fictionnelle, l'image du point de vue de mon regard dans le miroir. Merleau-Ponty propose une analyse de ce regard comme métaphorique de celui du peintre. En effet, dans *L'Œil et l'Esprit*, il écrit :

Ce regard pré-humain (celui du miroir) est l'emblème de celui du peintre. (...) Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau.²³⁹

Ce regard pré-humain est celui de l'image visuelle, sans projection cérébrale pour la déformer, la modifier, la compléter. Le miroir est donc, en effet, au plus proche du travail exercé par le regard qui capte l'image et l'affiche, non pas sur la surface de l'œil, mais la projette au-delà des propres limites de mon corps. Mais ce regard est déformé par l'interprétation cérébrale, comme l'est le reflet de l'eau par le mouvement ondulatoire. Le miroir reflète davantage le travail du peintre réaliste ou hyperréaliste que celui de l'œil puisque ce dernier tente de reproduire l'image au plus près possible de l'image, au plus près de sa superficielle apparence. Une apparence d'objectivité pourtant imperceptible, tant sur la toile, que sur le miroir, ou dans notre regard.

Mais ce que traduit l'expérience du miroir, en dehors de cette duplication de l'image, et qui est comparable avec le travail de l'artiste, c'est la mise en partage de la perception de l'autre. Ce qui m'était jusqu'alors absolument inconnu, m'est tout à coup visible, puisque dupliqué sur la surface miroitante ou sur celle picturale. Ce qui est dos à moi me fait tout à coup face, et, au milieu, ce dont je n'ai jamais fait l'expérience visuelle directe : moi. Ou du moins mon image.

On vit pleinement alors ce qui a été précédemment décrit en regard des textes de Merleau-Ponty : le paradoxe. Nous faisons l'expérience directe de ce qui n'est, la majorité du temps qu'une abstraction : notre visibilité. Et non pas seulement une visibilité absolue mais celle, particulière, du regard de l'autre. Il me voit, capte mon image, l'affiche pour lui, et la renvoie pour moi. Ce dialogue avec l'image de l'autre s'ouvre notamment lorsque, lors d'une séance de pose, le regard du peintre nous dissèque à distance avant de nous renvoyer son image de notre propre être, de notre propre apparence. Cette image, différente en tout point de celle du miroir, fixe, subjective, manufacturée, est à mi-chemin entre l'autre et moi. Mais celle de la photographie ou celle du miroir n'en sont pas plus des images réalistes de mon apparence, la première est interprétée à la fois par le regard de celui qui la prend et le point de vue technique et mécanique de l'appareil qui se glisse entre lui et moi, alors que la seconde

239 M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, dans : *Œuvre*, op. cit., p. 1601



Illustration 65 : Markus RAETZ, Silhouetten (für Ernst Mach), 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm

l'est, à la fois par la forme, le volume et la matière du miroir, mais surtout déformée par mon propre regard sur moi. Or ce regard n'existant pas, je ne peux dresser un regard visuel sur moi, autre que celui des images de moi, précédemment décrites ; la déformation se fait par le regard que je projette sur l'autre me regardant. Je déforme mentalement la seule image de moi qui a une importance, celle que les autres voient. Ainsi, observant mon propre reflet dans le miroir, je le vois à travers le prisme de l'autre me regardant, et projetant les déformations qui en découlent sur l'image qui m'apparaît.

Merleau-Ponty note notamment que « mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et fermé ». Le dehors qui se complète est alors double : à la fois mon extériorité, qui habituellement m'est donnée visuellement de manière partielle, prend tout à coup une autre dimension, je vois à la fois mon champ visuel habituel, et un deuxième offert par le miroir. Mais c'est aussi mon image qui se complète. L'image visuelle sur laquelle je projette toute mon intériorité pour l'assimiler, tout à coup à la partie la plus singulière et la plus visible de mon être. Mais c'est aussi mon intériorité et l'image mentale que j'ai de moi, qui s'agrémentent d'une apparence.

Pourtant, mon visage n'est pour moi visuellement qu'une image, captée par des intermédiaires plus ou moins déformants, plus ou moins subjectifs. Elle est ainsi plate et fermée, sans autre intériorité que celle que lui projette celui qui l'observe. Pourtant, c'est à travers ces traits, ce visage, cette image de moi que j'existe au monde. Mon image et notamment mon portrait, lie fictivement mon intériorité à l'extériorité de ce et ceux qui m'entourent. Mon visage est l'apparence qui fixe mon existence à la perception d'autrui et m'y donne une humanité, elle est aussi la zone qui me permet d'intérioriser l'extérieur, par mes perceptions (visuelles, sonores, olfactives, gustatives). Ce n'est ainsi peut-être pas sans lien que visage et mains sont vus comme particulièrement significatifs et signifiants. Ils sont tous deux à la fois des vecteurs d'expressivité forts, mais aussi des organes perceptifs, ils me permettent à la fois de m'ouvrir intimement à ce qui m'entoure, mais aussi, à témoigner de mon intériorité au-delà des frontières de mon corps, de l'afficher au monde.

Mais le miroir permet, plus généralement, de poser un autre regard, un deuxième, qui nous permet de sortir du point de vue unique qui nous enferme en nous, en notre regard, comme d'une prison de laquelle il semble impossible de s'échapper. Un point de vue ainsi doublé, voir démultiplié offre une véritable transformation de l'appréhension de l'anamorphose, puisque l'artiste, plaçant un miroir dans son œuvre place un deuxième point de vue, se déplaçant en même temps que le spectateur, mais toujours dans des directions opposées. Commentant l'œuvre de Markus Raetz, Dario Gamboni relate l'expérience du spectateur face à la perspective dépravée lorsqu'elle est accompagnée d'un miroir.

Chaque nouveau point de vue crée naturellement deux aspects différents, direct et spéculaire, dont l'artiste ne privilégie cependant aucun, même s'il reconnaît goûter leur infinie variété et les transformations qui, au gré des déplacements du spectateur, font passer de l'un à l'autre. À la manière des anamorphoses inventées au XVIIe siècle par Jean-François Nicéron et vues à travers des lentilles biseautées, l'image de la tête



Illustration 66: Markus RAETZ, Silhouetten (für Ernst Mach), 1992/2005, Fer rouillé, Patiné avec de l'huile de lin noire sur les moulages déjà existants, Miroir, 27,8 × 20,4 × 20 cm

de profil n'existe littéralement que dans la perception, dont elle met en évidence la dimension cognitive.²⁴⁰

Cette figure, qui n'est pas sans rappeler le travail de Piero della Francesca, dans son traité *De Prospectiva Pingendi*, rédigé entre 1460 et 1480, et notamment aux nombreux dessins qui l'illustrent. En effet, dans cet ouvrage, l'artiste théorise à l'aide d'exemples pratiques comment dessiner un objet ou un motif, comment le mettre dans l'espace et comment travailler sa couleur afin de montrer sa spatialité. Or dans la deuxième partie, il ne s'intéresse pas seulement à la mise en espace d'objets mais aussi à la perspective appliquée aux corps et aux visages humains. Ainsi, ces illustrations présentent plusieurs vues d'un même visage basculé en fonction du point de vue. La tête se déforme alors suivant si elle est vue de haut, de bas, de côté, etc.

C'est en ce point que le travail de Markus Raetz rejoint celui de l'artiste de la Renaissance : il questionne la perspective du visage, ses difformités apparentes en fonction du point de vue, ses retournements, l'étrangeté de ses vues à des angles improbables. Mais Markus Raetz n'expérimente pas de telles réflexions sur la perspective du portrait humain en exposant une sculpture représentant le volume de la tête dont les divers angles de vue pourraient révéler toute son étrangeté. Non, Markus Raetz joue sur l'ambivalence du double, présentant à des points de vue distincts, une même tête, à l'endroit, si on en croit le sens qu'elle a sur le corps humain, puis à l'envers, se retournant totalement.

Or, comme nous l'a précédemment décrit Dario Gamboni et tel que le montre la photographie de l'œuvre ci-contre, l'artiste utilise un miroir qui permet de dédoubler l'image de la sculpture, et de démultiplier les points de vue sur l'œuvre. Ainsi, à tout moment, à tout espace, le spectateur peut regarder l'œuvre directement, ou regarder dans le miroir, la projection d'un deuxième point de vue dans l'espace. Le spectateur actualise ainsi l'image qu'il a de la sculpture, mais vérifie aussi à chaque instant, son reflet. Ainsi, l'image bidimensionnelle compréhensible de l'œuvre, peut se faire dans la réalité ou dans son reflet. Pourtant, le spectateur ne peut jamais actualiser à la fois son regard direct sur l'œuvre, et celui de son reflet dans le miroir, contrairement à l'image présentée ci-contre. En effet, le placement spatial de l'œuvre empêche une focalisation simultanée sur l'œuvre et sur son reflet. Les deux points de vue *direct et spéculaire*, dont parle Dario Gamboni sont préexistants mais non prévisibles et visibles simultanément. Ainsi, si, contrairement aux anamorphoses catoptriques – telles celles de Nicéron dont nous avons précédemment décrit l'influence sur la pratique – l'anamorphose *Silhouetten* ne privilégie ni l'image directe ni celle spéculaire ; elles ne sont jamais visibles conjointement, elles ne sont jamais visibles ensemble, si ce n'est rassemblées par la photographie, telle que nous le voyons. La photographie propose une vue d'ensemble de l'œuvre et du miroir, rassemblant avec une même focale des plans différents, ce que le regard humain ne peut pas voir, son regard étant toujours focalisé sur l'objet de son attention. Dans cette photographie, nous voyons uniquement le point de vue choisi par le photographe, mais aussi travaillé par l'artiste pour que cette conjoncture, aussi rare qu'un alignement

240 D. GAMBONI, *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 328

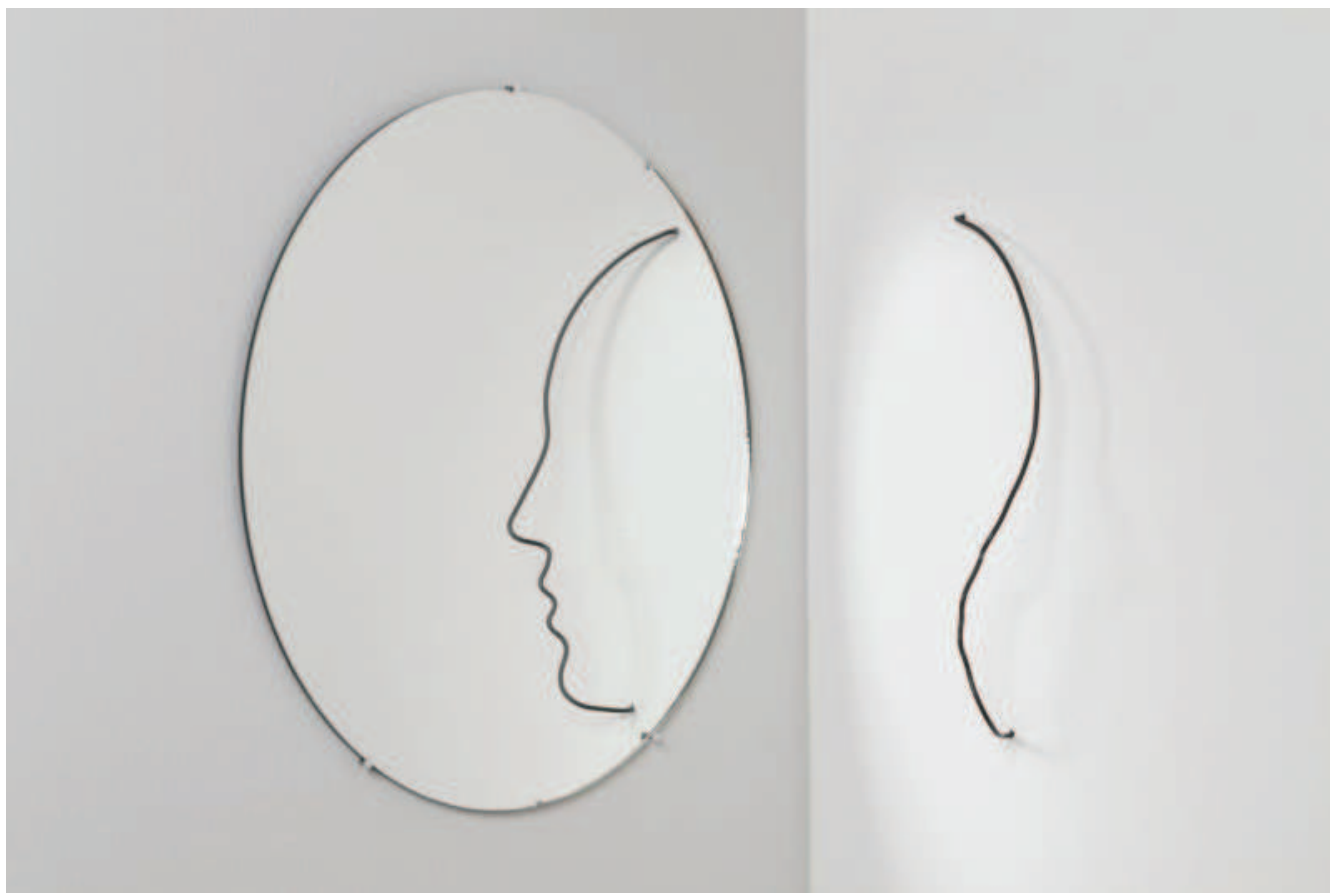


Illustration 67 : Markus RAETZ, Looking Glass, 1988, Fil de cuivre trempé, Mmiroir ø environ 32 cm, Collection privée Suisse, Photographie : © Peter Lauri, Bern

d'étoiles, permette de voir, d'un même regard, les deux mêmes têtes, inversées. Inversées d'abord par le reflet du miroir, mais renversée surtout parce qu'elles sont à l'endroit et à l'envers. Ces dernières cessent alors d'être une et se démultiplient en deux images distinctes.

C'est l'inverse de ce que propose une autre anamorphose au miroir de l'artiste suisse, Looking Glass, de 1988, où la courbure d'un fil de cuivre trempé, trace en fonction du lieu de notre regard, la forme de la silhouette du devant d'un profil (front, creux des yeux, nez, bouche et menton) et de l'autre, son arrière (ligne du crâne et début du cou) – à tout autre point de vue, le morceau de fer semble tordu arbitrairement, sans forme sinon abstraite.

Le dispositif semble alors proche des autres sculptures de Markus Raetz, proposant deux regards distincts sur un même objet pour en afficher des points de vue souvent radicalement opposés. Pourtant, ici, grâce à l'utilisation d'un miroir, les deux formes cessent de se confronter, pour au contraire se compléter. En effet, le fil de fer et le placement du miroir sont travaillés conjointement pour qu'à un point de vue particulier, les deux images s'affichent à la fois dans le regard direct et celui spéculaire du spectateur ; comme dans l'œuvre précédemment décrite, certes, mais pas selon les mêmes fins. En effet, les deux images ne s'affichent pas pour se faire face, mais pour se compléter. Les deux images n'en font ainsi plus qu'une et doivent être vues simultanément pour que s'affiche la silhouette d'une tête dans sa totalité. L'image *directe* ne fait ainsi plus concurrence avec l'image *spéculaire*, elles sont non seulement toutes les deux au même plan, mais de plus, complémentaires dans la formation de l'image. Ainsi, le reflet n'est plus relayé au statut de simulacre, offrant une pure apparence superficielle et dénuée de profondeur, seulement vouée à son caractère illusoire. L'image se compose grâce au miroir qui est parti prenand de l'œuvre. Le mouvement du spectateur fait ainsi évoluer constamment et conjointement les deux points de vue distincts de l'œuvre. Dario Gamboni dit alors, dans l'extrait d'*Une image peut en cacher une autre* précédemment cité : « l'image de la tête de profil n'existe littéralement que dans la perception, dont elle met en évidence la dimension cognitive²⁴¹ ». L'image a-t-elle une autre existence que celle de la perception ? Toute anamorphose donne à la forme et à l'image qu'elle met en scène une existence purement perceptive, sans autre support que celui de nos yeux, et nous permet, à l'orée de cette expérience, de réaliser la dimension superficielle à la fois de l'image et de notre vision complète. Que change alors une telle utilisation du miroir dans l'expérience de l'anamorphose ?

L'un des points que met en évidence une utilisation du miroir dans l'anamorphose est la distinction entre l'image directe et son reflet. Mais ces deux images, prises par cette différenciation cessent tout à coup d'être deux points de vue distincts, deux images d'un même objet, la réalité et son reflet, mais deviennent deux parties distinctes d'un même objet. Un objet n'ayant qu'une apparence, une apparence fragile, sensible et visible uniquement à un point de vue précis, mais qui impose un déplacement du regard sur l'utilisation du miroir. Le reflet fait intégralement partie de l'œuvre. L'image n'existe sans son reflet dans le miroir, elle serait sinon morcelée, amputée.

241 *Id.*



Illustration 68 : Jean-Max ALBERT, *Relet anamorphose*, 1985,
Sculpture en bronze, Parc de la Villette, Paris, France,
Photographie : Archives Jean-Max Albert

Jean-Max Albert est un peintre, sculpteur et musicien français né en 1942. Après des études d'arts (Beaux-Arts d'Angers, puis de Paris), il se fait connaître d'abord pour ses talents de trompettistes. Il travaille picturalement les liens entre musique, géométrie et espace, mais aussi sur la confrontation entre nature et architecture. Il réalise de grandes interventions dans l'espace public confrontant l'espace de l'œuvre et l'espace architectural. Il s'intéresse particulièrement à la notion de point de vue. Il réalise notamment une série de sculptures nommée *Sculptures de visées*, où il propose, par un trou dans une pièce de bronze, un cadrage particulier et remarquable de l'architecture, ainsi que deux œuvres en anamorphose. La première, *Un carré pour un square, depuis le point de vue "obligé"*, Place Fréhel à Paris, en 1988, trace les contours d'un carré blanc mis en perspective dans l'espace. La deuxième se nomme *Refllet anamorphose*, c'est une sculpture en bronze placée au Parc de la Villette à Paris en 1985, elle est de plus petite taille et présente à travers la sculpture et son reflet, un rond dans un carré dans un triangle, des lignes reprenant les principales lignes ainsi que la structure du parc et ses « folies » dessinées par l'architecte Bernard Tschumi.

Une telle réflexion sur la relation de l'image à son reflet se retrouve dans l'intervention sculpturale de Jean-Max Albert, *Refllet anamorphose*, de 1985. Dans cette sculpture minimale, des pièces de bronze construisent une forme abstraite qui ne prend sens que par le reflet de la sculpture non pas dans un miroir, mais dans une autre surface miroitante : l'eau. Les deux parties au premier plan de l'œuvre sont deux structures métalliques se rejoignant en angle droit, au sommet de l'œuvre. Cette partie se reflétant dans l'eau forme un losange parfait. Une pièce de forme ronde est suspendue dans la jointure des deux tiges de bronze, la pièce, par la perspective, devient ovale si nous ne lui faisons pas face – il faudrait le cas échéant être au-dessus de l'œuvre, ou dessous, au niveau donc de l'eau. Elle retrouve sa circularité uniquement dans le reflet de l'eau. La pièce en anamorphose principale est celle qui se place derrière cette première structure, c'est elle qui paraît être étirée, déformée, et qui ni se rétablit que dans le reflet comme un carré parfait. Un carré parfait qui de plus entoure parfaitement le reflet du cercle. En continuant la description et l'analyse de cette œuvre, nous nous retrouvons face à un dilemme. Ce carré ayant encadré, emprisonné ce cercle, est-il lui-même pris dans un triangle ou dans un losange ? La question est importante puisqu'il s'agit de révéler si le reflet est indépendant de la vision directe de la sculpture, ou si les deux forment une seule et même image, comme sur la sculpture *Silhouetten* de Markus Raetz.

Si on en croit la référence à la structure du Parc de la Villette architecturée par Bernard Tschumi, l'analyse penche vers l'utilisation d'un triangle, pour encercler un carré, tant cette forme est principale dans la mise en espace du lieu. Pourtant, le triangle est difficilement visible. En effet, pour le tracé dans son entièreté, il faut ajouter aux lignes dessinées sur l'eau, celle de la surface miroitante. Si l'image est mentalement très belle, elle peine à s'affirmer visuellement. De plus, il est à considérer que le triangle du Parc, n'est pas à proprement parlé un triangle, mais seulement un angle, sans troisième côté pour le fermer. La référence est ainsi présente, à la fois sur la sculpture et sur son reflet.

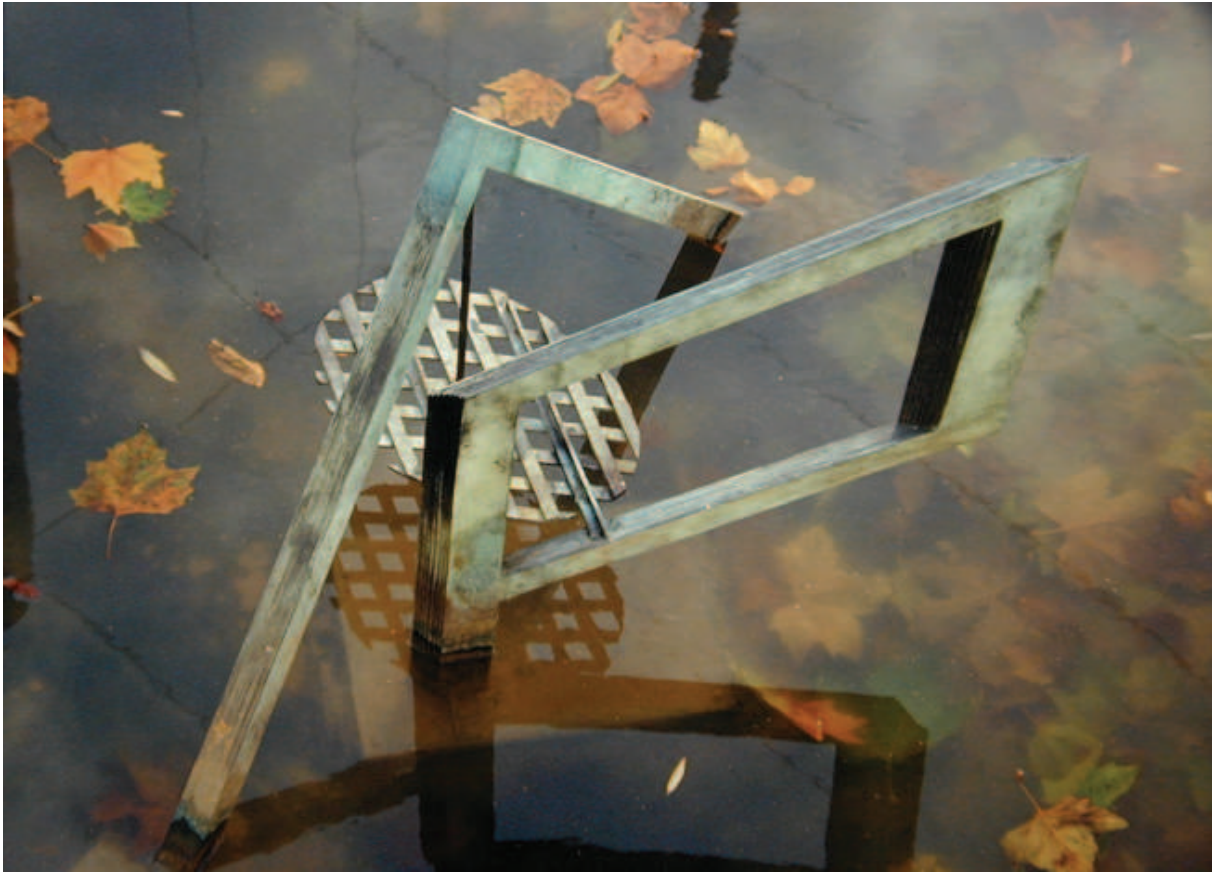


Illustration 69 : Jean-Max ALBERT, *Reffet anamorphose*, 1985, Sculpture en bronze, Parc de la Villette, Paris, France, Photographie : Archives Jean-Max Albert

Mais à bien regarder l'œuvre, la figure du losange est évidente, elle est la première forme visible, celle qui permet d'affirmer le point de vue décrit par le sculpteur comme « obligé », obligé par l'œuvre qui pour se dévoiler impose un placement à son spectateur²⁴². C'est aussi elle qui lie les deux parties de l'œuvre pour n'en faire qu'une seule image subtilement travaillée par la géométrie. Elle permet une unité entre le réel et son reflet, entre l'eau et l'acier et entre les différentes formes sinon éparées. Le losange n'encadre en effet pas seulement le carré et le cercle créés en anamorphose sur l'eau, mais aussi la réalité de la sculpture. Elle lie ainsi la forme et l'informe, les images reflétées anamorphosées et donc géométriquement formées, et celles réelles, qui flottent non pas sur l'eau, mais au-dessus, dans les airs, dans la réalité. La présence du losange, qui n'est finalement dans cette œuvre qu'un carré vu de côté, est première, par sa taille et la simplicité de sa forme, elle permet pourtant de révéler le reste de la subtilité de la composition géométrique qui sans elle, serait certainement passée inaperçue pour le spectateur tant le point de vue obligé est fragile.

En tout autre point de vue, les lignes s'entremêlent avec leurs reflets pour paraître abstraites. Mais même en celui où l'image se réalise, le losange se structurant autour du carré, le difforme s'associe à la forme, ne cachant pas l'étrangeté de son apparence avant de s'afficher. Baltrušaitis écrit joliment sur les anamorphoses catoptriques que :

Le centre de la composition se reportant sur la périphérie l'anamorphose s'ouvre comme une fleur en déchiétant l'image. Le monde éclate avant de se refaire.²⁴³

Cet éclatement de l'image avant sa recomposition n'est, grâce au miroir, non plus éclatée en plusieurs temps et plusieurs images comme sur une anamorphose directe, mais simultanée, et visible en une seule image grâce au miroir. L'image alors même qu'elle se déstructure, se restructure de manière absolument synchrone. Le spectateur n'a alors plus besoin de se déplacer, de perdre une image pour retrouver l'autre, elles sont toutes deux présentes simultanément, et plus encore, elle ne font tout à coup, plus qu'une. La surprise est d'autant plus grande que les deux réalités s'interpénètrent dans un même surgissement.

Cette sculpture semble poétiquement dévoiler la fragilité de l'instant tant elle dépend à la fois de notre point de vue, de notre attention et du temps, du temps métrologique permettant la luminosité capable de faire miroiter l'eau, de ne pas troubler le reflet par des ondes

242 La réflexion est particulièrement poussée, puisqu'il nomme la sculpture réalisée dans l'œil du spectateur à ce point de vue : *Reflet anamorphose*, contrairement à toutes autres vues, telle l'image ci-contre, qui sont nommées : *Reflet sans anamorphose*. Ainsi, l'anamorphose n'existe pour lui que lorsque le spectateur a découvert le point de vue imposé par l'œuvre, en tout autre, elle n'est qu'une figure abstraite, telle qu'elle l'est en effet pour le spectateur avant qu'il n'en découvre le prodige. Pourtant, une telle vision interroge particulièrement sur le caractère anamorphique intrinsèque à l'œuvre, puisqu'elle est imaginée, créée, travaillée en tant que telle par l'artiste, et que si la formation de la forme et de l'image voulue dépend certes du point de vue de celui qui l'observe, elle n'en est pas moins toujours présente en tout autre point. De plus, une telle réflexion peut tendre à figer l'anamorphose, lui priver le caractère mouvant qui lui est propre puisqu'elle n'est, que lorsque le point de vue est résolu. Or en tout autre point, se formant et se déformant, évoluant avec le déplacement du spectateur, cet informe mouvant est l'incarnation même de l'anamorphose.

243 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 196

provoquées par le vent ou la pluie, de ne pas le recouvrir d'une couche de feuilles d'automne qui la rendrait opaque, autant de paramètres qui rendent sublime la finesse de l'intervention de Jean-Max Albert.

On retrouve alors ce qu'écrivait Merleau-Ponty sur cette eau, qui nous faisait pré-supposer du reflet qui s'affirmera dans le miroir, un miroir alors décrit comme l'emblème du peintre. Pourtant, c'est dans la fragilité de la surface de l'eau, se pliant, ondulant, se déformant au moindre coup de vent ou impact que l'image se fait première puisqu'il dit « que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau. »²⁴⁴. Une surface réfléchissante qui dépasse alors le statut décerné par Merleau-Ponty pour devenir, sous la plume d'Alberti, le premier théoricien de la perspective, dans son texte *De Pictura*, son origine mythologique-même. Il écrit ainsi en 1435 :

C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur, car s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les Arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. Elle est autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface de l'eau.²⁴⁵

Le mythe de Narcisse, dont Ovide nous raconte les péripéties dans *Les Métamorphoses*, contient l'une des premières surfaces miroitantes importantes décrites dans la mythologie antique, qu'on pourrait mettre en parallèle avec le bouclier de Persée dans le mythe de Méduse, aussi décrit par Ovide, qui donne ainsi une nouvelle version de l'histoire de la Gorgone d'Homère et d'Hésiode, quelques siècles plus tard. Dans les deux mythes, cette surface illusoire reflétant le visage de celui qui lui fait face augure une fin mortifère. Méduse, qui par son regard, pétrifie les êtres qui croisent sa vue, se retrouve elle-même médusée quand Persée la confronte à son bouclier si poli que le monde s'y reflète. Elle fait alors face à son propre regard qui lui est – comme à nous tous – insoutenable. Entre effroi et fascination, elle se retrouve piégée dans le reflet de sa propre image.

Narcisse lui aussi va subir le même destin, mais dans des conditions toutes autres. Surpris puis fasciné par son reflet s'affichant dans la surface miroitante d'un lac, il se révélera incapable de quitter le regard de celui qui lui fait face, ce dernier ne se détournant pas non plus du sien. Cet homme face à lui-même, dédoublé par la surface de l'eau, se perdra dans le regard infini de cet autre qui n'est autre que lui-même, jusqu'à épuisement total.

Si la légende de Narcisse, par une réflexion sur l'amour de sa propre beauté, a donné nom à un défaut, le narcissisme, il est aussi devenu, dans son prolongement, un concept de psychanalyse. Mais, ne nous arrêtons pas sur le sujet, qui ne touche pas la réflexion du regard par le décuplement provoqué par le miroir ici mené, contrairement à un autre concept psychanalytique : le stade du miroir. Cette théorie émane de l'idée que l'enfant, face au miroir, à un stade particulier de son développement, cesse de voir son reflet comme autrui, pour le reconnaître comme sa propre image, et ainsi unifier les parties de son corps,

244 M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1601

245 L. B. ALBERTI, *De la peinture : 1435*, J.-L. Schefer (éd.), Paris, Macula Dédale, 1992, p. 134-135



Illustration 70 : Raetz MARKUS, *Contact*, 10,7 x 8,9 cm, 1981, Polaroid SX-70, Berlin, © Adagp, Paris 2009

jusqu'alors morcelé, pour reconnaître enfin la cohésion et l'unité de son être. Cette réflexion est alors proche de celle menée par les deux artistes d'anamorphoses dont les œuvres ont été précédemment citées : *Reflét Anamorphose* de Jean-Max Albert et davantage encore *Silhouetten*, de Markus Raetz. Le morcellement n'est plus alors celui du corps mais celui de la sculpture. Un tel stade du miroir serait à réfléchir aujourd'hui, dans une période prompte au narcissisme, où certains enfants ne découvrent pas leur image à travers leur reflet dans un miroir mais à travers leur image photographique sur la vitre d'un écran. Si le miroir offre lui aussi une image, elle se donne dans un jeu de regard unique grâce à la simultanéité entre le mouvement réel et celui du reflet. Et c'est dans ce double regard que se construit la reconnaissance, mais aussi le dialogue entre moi et l'image de moi, entre ma perception de l'autre et celle qu'il a de moi.

Narcisse est donc de manière mythologique l'inventeur de la Peinture, d'après Alberti. Il l'est, tout d'abord, parce que sa prise de conscience de l'image l'absorbe totalement, dans un geste esthétisé du regard. Il est absorbé par la beauté de l'image qui lui fait face, et se voyant en cet autre qu'il regarde, ou se regardant à travers les yeux de cet autre qui le regarde, il se reconnaît dans cette beauté. Le miroir est une métaphore de la peinture dans le sens où chaque toile reflète dans un double jeu, à la fois l'intériorité et le point de vue de celui qui l'a peinte, mais aussi celui qui la regarde, projetant sur l'image ses propres fantasmes. C'est d'autant plus flagrant dans l'art de l'anamorphose où chacun voit uniquement sa propre expérience, uniquement les sensations qui le touchent personnellement, uniquement ses propres images de l'œuvre, des images impartageables car toujours uniques dans l'espace-temps. Le mythe de Narcisse est pleinement rejoué dans l'anamorphose au miroir, puisque le regard est happé par l'abstraction jusqu'à trouver le lieu où s'affiche l'image dans la perfection de sa forme. Pourtant, à trop s'approcher, ce n'est plus l'œuvre qui sera à voir, mais par une nouvelle déformation du reflet, tout à coup apparaît son propre reflet narcissique, annihilant alors la distance de la sublimation artistique.

La fin du mythe telle qu'elle est racontée par Ovide, elle aussi, peut métaphoriquement évoquer la peinture, qu'Alberti surnomme la fleur de l'art. En effet, à s'être trop pris de passion pour son propre reflet dans le lac, Narcisse resta longuement médusé par le miroitement redoublant son regard, jusqu'à épuiser toutes ses forces à tenter en vain de toucher cette image faite seulement d'eau et de lumière. Il ne peut bouger sans faire se mouvoir et disparaître le fruit de son amour. Le jeune chasseur resta alors ainsi, jusqu'à ce que la mort le fige. Or en ce lieu, on vit pousser des fleurs éponymes – le nom de la fleur précédant celle du mythe. Par cette transformation, il est à noter que le mythe part de l'image de l'objet réel pour créer par l'image autre chose, une fleur, métaphorisant à la fois la beauté et la vacuité.

Mais c'est une toute autre fin qui nous est donnée par Oscar Wilde dans sa réécriture du mythe. Paolo Coelho, dans le prologue de *l'Alchimiste* – notons que l'alchimiste est celui qui transforme les éléments en d'autres éléments, à la manière dont les artistes d'anamorphoses transforment des images en d'autres images – fait lire à son protagoniste un texte, qui se révèle être tiré d'un poème en prose du dramaturge anglais : *Le disciple*. Dans ce poème,



LA MAISON ÉTAIT VIDE, À L'ABANDON DEPUIS TRENTE ANS.
IL NE RESTAIT QUE LE GRAND MIROIR DU SALON.
OTTO EUT UN HAUT-LE-CŒUR...

Illustration 71 : Marc-Antoine MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, 2016, Bande-Dessinée, Paris, Delcourt, p. 24

Oscar Wilde révèle que les Oréades retournant au lac où Narcisse avait succombé, l'avaient trouvé, lui habituellement composé d'eau douce, changé en urne de larmes amères. Lui demandant la raison de sa peine, le dialogue se noua.

- Je pleure pour Narcisse, répondit le lac,
 - Voilà qui ne nous étonne guère, dirent-elles alors. Nous avons beau être toutes constamment à sa poursuite dans les bois, tu étais le seul à pouvoir contempler de près sa beauté.
 - Narcisse était donc beau ? demanda le lac.
 - Qui, mieux que toi, pouvait le savoir ? répliquèrent les Oréades, surprises. C'était bien sur tes rives, tout de même, qu'il se penchait chaque jour !"
- Le lac resta un moment sans rien dire. Puis "Je pleure pour Narcisse, mais je ne m'étais jamais aperçu que Narcisse était beau. Je pleure pour Narcisse parce que, chaque fois qu'il se penchait sur mes rives, je pouvais voir, au fond de ses yeux, le reflet de ma propre beauté."²⁴⁶

Ainsi, dans le face à face avec le lac, Narcisse plongeait son regard dans la profondeur du lac, bien au-delà de la planéité de l'image et de la surface miroitante. Poétiquement, le lac devient un personnage de l'histoire, celui qui semblait invisible se cachant sous le reflet, prend tout à coup une place primordiale, puisqu'il redouble le destin de Narcisse. Face à celui qui venait chaque jour lui faire face sans jamais le voir, ne regardant à travers la surface lisse de ses rives que sa propre image, il s'adonnait lui-même à une telle contemplation. C'est ainsi non plus le miroitement de la surface de l'eau qui est réfléchissante, mais celle de l'œil de Narcisse, sa pupille foncée et humide, qui voit tout autant qu'elle affiche. Qui n'a jamais été pris dans cet étrange jeu de regarder dans le regard de l'autre son propre reflet ? La mise en abyme y est éclatante. Narcisse se regarde dans l'eau du lac, le lac se regarde dans l'œil de Narcisse. Mais si on va plus loin, le reflet de Narcisse reflète à son tour la profondeur de la beauté et du regard du lac, et le lac lui-même reflète et se reflète dans les yeux de Narcisse et affiche les yeux de Narcisse sans lequel il se reflète reflétant lui-même à nouveau les yeux du chasseur. L'image devient méta-image, se reflétant à l'infini à l'intérieur d'elle-même. La mise en abyme suggère ainsi l'ouverture sur une profondeur qui n'en finit jamais, loin de la superficialité généralement associée à l'image.

Mais dans cette double image, se reflétant l'une dans l'autre, apportant une profondeur nouvelle au mythe, la réécriture d'Oscar Wilde réintègre pleinement la figure de l'autre oublié par le narcissisme. Tout à coup, l'autre : le lac pour Narcisse, Narcisse pour le lac, deviennent indispensable l'un à l'autre.

La maison était vide, à l'abandon depuis trente ans.
Il ne restait que le grand miroir du salon.
Otto eu un haut-le-cœur.

Il était toujours là, cet autre, qui l'observait une fois de plus, de loin.²⁴⁷

246 O. WILDE, *Oeuvres*, P. Aquien (éd.), Paris, Librairie générale française, 2003 Poème : Le Disciple.

247 M.-A. MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, op. cit., p. 24, 25

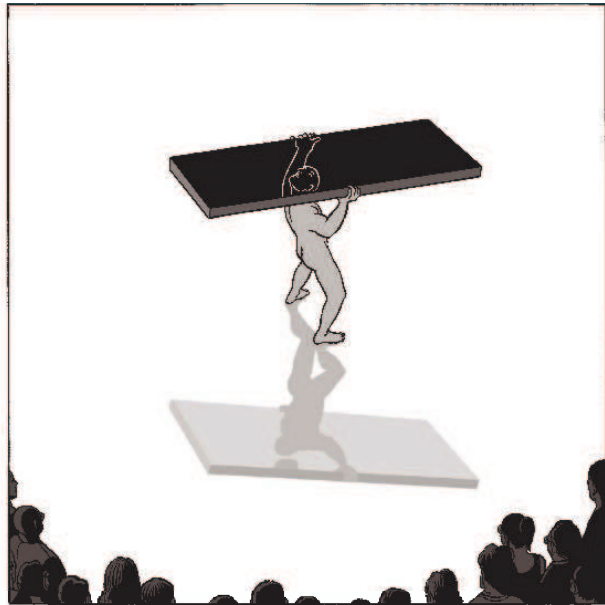
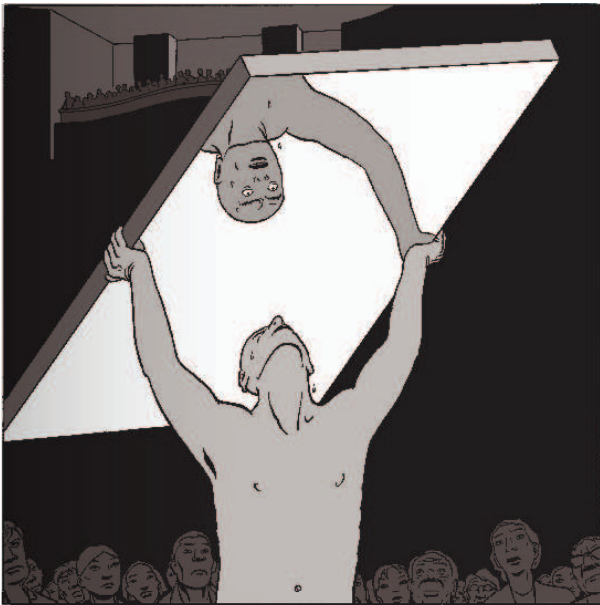


Illustration 72 : Marc-Antoine MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, 2016, Bande-Dessinée, Paris, Delcourt, p. 14-15

Dans cet extrait de la bande-dessinée *Otto, l'homme réécrit* de Marc-Antoine Mathieu, le personnage central de la fiction, Otto²⁴⁸, artiste réalisant des performances avec des miroirs, retourne dans la maison où il a grandi. C'est dans ce lieu qu'il découvrira l'étrange expérience qui a été réalisée sur lui enfant, mais aussi toutes les traces que le lieu a laissées dans sa mémoire, lui qui pourtant n'a aucun souvenir, notamment cristallisées autour de la figure du miroir.

Tout d'abord, c'est son nom lui-même qui est en miroir, Otto est en effet un palindrome ; mais il est plus que cela, puisque les lettres O et T restent identiques après qu'elles aient subi une transformation par la symétrie axiale verticale. Ainsi, dans le miroir, le mot OTTO reste absolument identique. Ainsi, dans l'une de ses premières performances, l'artiste fictif faisait face à un miroir géant tenant un panneau sur lequel on pouvait lire :

MON NOM
OTTO ²⁴⁹

Les mots étaient alors inversés de haut en bas, la lettre N étant ainsi doublement renversée conservait son orientation, alors que le M devenait un W ; l'effet créant un jeu sur les mots NOW et WON, le mot présent et le passé prétérit du verbe gagner en anglais. Mais en retournant la page de la bande dessinée, on peut lire parfaitement dans le dessin du miroir le texte d'origine, puisqu'il est totalement en palindrome.

Le double de son nom est accompagné sur la surface du miroir de son propre double, celui qui l'a suivi depuis toujours, dans toutes ses performances, mais aussi à chaque face à face avec une matière réfléchissante. Et ce double, c'est notamment celui qu'il retrouve en revenant dans la maison de ses parents plusieurs dizaines d'années après l'avoir quitté ! Il l'avait presque oublié, non pas seulement le miroir, mais ce reflet qui le suit partout. L'a-t-il oublié parce que tant habitué à sa présence, il cesse de le voir, ou oublié car dans un moment de perte absolue lors de sa dernière performance, la seule action possible pour lui fut la rupture ? La rupture du miroir, celle de l'illusion de l'apparence et celle de la connaissance de soi. Car ce double qui me fait face et m'accompagne dans chaque moment de ma vie, se mouvant avec moi, grandissant avec moi puis vieillissant avec moi, est-il vraiment totalement mon double ?

Le double du miroir est à la frontière entre moi et l'autre.

C'est à ce double que va se confronter Otto dans l'histoire de Marc-Antoine Mathieu. En effet, il va se retrouver face à lui-même, mais face à un double à la fois inconnu, nouveau, et ancien. La raison de son retour dans la maison de famille est un testament suite au décès de ses parents. Un document étrange portant sur la maison et une malle. En retournant sur les traces de son enfance, il retrouve la maison et découvre cette fameuse malle, ainsi qu'une lettre lui expliquant que pour des raisons scientifiques (afin d'analyser le développement de

248 Bande-dessinée précédemment décrite p. 70

249 M.-A. MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, op. cit., p. 38

l'enfant) les sept premières années de sa vie ont été consignées par textes, photographies, vidéos, documents que ses parents lui léguaient, faute finalement d'avoir eu une quelconque utilité scientifique.

Otto comprit qu'il venait d'hériter de lui-même ; d'un lui-même inconnu, car il n'avait gardé aucun souvenir de ses sept premières années.
De nouveau, il sentit le vide intérieur l'envahir.
Il remit tout en place et referma la malle.²⁵⁰

Il ferme la boîte, avant de comprendre qu'il a ouvert la boîte de Pandore, qu'il ne pourra pas faire face plus longtemps à ce double inconnu, ce double qui l'a pourtant tant marqué. Il se résout donc à l'évidence de faire ce travail : aller à la découverte de soi comme un autre, ou de cet autre comme une part de soi.

L'évidence jaillit dans son esprit : il lui fallait une ultime fois regarder le miroir... Il devait comprendre cet autre, ce fantôme qui le précédait partout, depuis toujours.
Il n'était pas encore trop tard.²⁵¹

Le miroir dont parle Marc-Antoine Mathieu, ce n'est plus celui qui trône dans la maison, affichant le reflet de celui qui lui fait face, lui offrant ainsi une image de lui-même, mais c'est cette malle, contenant en détails les sept premières années de sa vie. En ouvrant la boîte, n'ayant aucun souvenir de ce qu'elle pouvait contenir, il se découvre des origines, comme un être qui découvrirait dans sa généalogie les marques d'une histoire qui le poursuit, qu'il poursuit sans la connaître. Il va à la découverte de cet autre qui n'est autre que celui qu'il a été par le passé, comme un miroir de ce qu'il a été.

Il y découvre alors l'origine de sa réflexion et de son travail sur le miroir, une origine qui va bien au-delà du miroir qu'il a retrouvé dans la maison. Si son image se dédouble, ce n'est plus par l'effet d'un simple miroir qui projette son reflet, mais par celui du kaléidoscope de facettes lui offrant une multitude d'images d'un être qu'il n'est plus. Le miroir, c'est d'abord cet œil qui l'effrayait petit. Cet œil réfléchissant comme celui de Narcisse. Cet œil qui du coin de la pièce filmait tous ses faits et gestes. La caméra qui l'a toujours observé, comme l'œil, absorbait et reflétait l'image d'Otto. Sa construction s'est ainsi faite dans le regard de l'autre. Cet autre qui le précédait toujours est ainsi à la fois celui du miroir²⁵², puisqu'à chaque regard dans le miroir, le reflet n'apparaît pas mais est là, lattant – comme s'il nous devançait toujours, comme si l'image était toujours en avance –, mais c'est aussi cet autre qui dans son enfance a construit cette mémoire qui rend par l'oubli les actes et les pensées actuels, alors que leurs sources montrent qu'ils ont toujours été virtuellement présents. C'est toujours aussi le regard de l'autre qui nous construit. Le stade du miroir ne peut d'ailleurs jamais se faire

250 *Ibid.*, p. 27

251 *Ibid.*, p. 29

252 Voir la description du travail de Dan Graham p. 414

seul, il faut le regard de l'autre à la fois pour unifier les images dupliquées mais aussi pour associer par le geste et la voix l'image à la conscience de soi.

C'est donc pour le personnage une étrange autonomie à reconquérir que de partir à la découverte de cette enfance dont on lui a pillé l'image. Mais reconquérir cet autre ne peut se faire qu'avec ses yeux d'adulte, à moins, comme dans la fiction, de s'oublier totalement, de passer les sept années de sa vie à retrouver ces sept années documentées. Il devient son double, s'isole, perd sa propre existence pour devenir cet autre, cet enfant qu'il regarde rajeunir jusqu'à sa naissance, devenir une image, aussi absolue qu'inconsistante.

Le regard du double – Le regard de l'autre

Or, si le miroir me permet de voir ma propre image, il me permet aussi de me projeter dans l'image de l'autre, de sortir de l'étroitesse de ma vue pour être en mesure d'adopter celui de l'autre. Face au miroir je suis l'image que les autres voient de moi, je suis aussi celui qui me regarde comme un autre. Le face à face est alors le même que lorsque je fais face à l'autre, puisque dans ses yeux je le vois et je me vois, et que dans mes yeux, il me regarde et se voit. Cet empathie naît dans ce miroitement d'après Merleau-Ponty, qui dans *L'Œil et l'Esprit*, décrit ce double qui fait dialoguer de manière presque magique le corps de l'autre et le mien, son image et la mienne, l'image et son reflet.

Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. Désormais mon corps peut comporter des segments prélevés de celui des autres, comme ma substance passe en eux, l'homme est miroir pour l'homme. Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacle, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi.²⁵³

Ainsi, tel que le décrit Merleau-Ponty, l'homme est miroir pour l'homme, au-delà de l'aspect miroitant de l'œil qui me permet de me refléter dans l'autre, et l'autre de se refléter en moi, comme nous l'avons notamment développé autour du mythe de Narcisse, c'est d'un point de vue métaphorique, voire symbolique, qui est développé dans l'extrait de *L'Œil et l'Esprit*. Pourtant, le point d'accroche est bel est bien le reflet du miroir, en effet, d'après l'auteur, c'est lui qui entraîne une extériorisation de ma chair par l'image que j'en ai, une image unifiée, loin de la perception trouée et morcelée par l'orientation de mes yeux qui me rend incapable de voir mon visage, si ce n'est l'ombre de mon nez et de mes joues. Mains, ventre, cheveux ne s'accrochent que grâce à la perception externalisée de mon corps par l'image qui me fait paraître, tout à coup, semblable à tout autre, et qui fait paraître l'autre, semblable à moi. Le mouvement est toujours double, « moi en autrui et autrui en moi », comme le dit Merleau-Ponty, mais aussi d'image en réel et de réel en image dans un mouvement lui aussi symétrique.

253 M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1601

Pourtant, cette image de moi, ce fantôme, tel que le décrit l'auteur, c'est un moi sans moi. Cette image est en tout point semblable au réel, mais seulement semblable puisqu'elle n'est qu'image. Elle est ainsi dénuée de toute profondeur, volume, matérialité mais aussi intériorité. Elle n'est que surface sensible.

Elle est alors comme l'image que j'ai de l'autre. Pourtant, puisque le miroir reflète ma propre image, et qu'ainsi elle cache autant qu'elle projette mon intériorité dans l'extériorité de l'apparence, je peux réaliser une telle projection de l'intériorité d'autrui sur la superficialité de son image. En réalisant un tel déplacement, l'autre cesse d'être totalement autre pour devenir mon double, notre double à tous. Et d'un tel dédoublement découle aussi celui du point de vue et celui de l'image qu'offre la vue. Je cesse de voir l'image comme une réalité intrinsèque puisque m'imaginant en l'autre, je suis capable de projeter l'image qu'il a du monde, une image absolument distincte de celle que j'ai moi-même. Merleau-Ponty note alors dans *Le Visible et l'Invisible*, ce dédoublement de l'image.

Plus précisément, la chose perçue par autrui se dédouble : il y a *celle qu'il perçoit* Dieu sait où, et il y a celle que je vois, moi, hors de son corps, et que j'appelle la chose vraie – comme il appelle chose vraie la table qu'*il voit* et renvoie aux apparences celle que je vois.²⁵⁴

La chose se dédouble par l'image qu'elle offre à chacun. Tous la voient de manières différentes et tous y perçoivent la *chose vraie*. Pourtant, chacun n'en perçoit qu'une apparence et la chose vraie reste à jamais imperceptible. Le miroir nous fait percevoir cet écart entre la perception de l'autre et la mienne mais jamais entre ma perception et la chose vraie. Ainsi, à chaque instant, je peux imaginer la conception visuelle de l'autre, tenter de comprendre comment il voit le monde et ce qui l'entoure, mais cette perception se fera toujours au regard de ma propre vision, considérée jusqu'à une confrontation à la désillusion comme la chose même, comme le souligne l'auteur :

[C]'est la chose même qui m'ouvre au monde privé d'autrui. Or, la chose même, nous l'avons vu, c'est toujours pour moi la chose que *je* vois. L'intervention d'autrui ne résout pas le paradoxe interne de ma perception : elle y ajoute une autre énigme de la propagation en autrui de ma vie la plus secrète – autre et la même, puisque, de toute évidence, ce n'est que par le monde que je puis sortir de moi.²⁵⁵

Ce paradoxe est celui qui fait que, malgré ma connaissance de la précarité de mon regard, notamment grâce à la faculté de projeter celui de l'autre, rendant ma vue une parmi d'autres possibles, je ne doute ni de saisir l'image de l'objet, ni de la présence d'un monde commun. Ces deux perceptions sont inébranlables, l'autre voit ainsi une autre version d'un monde commun dont je suis incapable de douter, mais sa vision me paraît moins légitime que la

254 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1645

255 Ibid., p. 1646-1647

mienne. Éprouvée par l'expérience, ma vue est la seule qui puisse me paraître totalement vraie.

Or c'est par l'extériorité uniquement que je peux capter l'intériorité de l'autre, comme le miroir (élément extérieur à mon être) me permettait de projeter son regard. C'est par la chose, nous dit Merleau-Ponty, que je m'ouvre à l'autre puisque le monde commun est la seule chose que nous avons en partage. Pourtant, ce partage ne se fait toujours qu'à travers mon propre prisme, ainsi je peux évaluer comment je verrais l'objet si j'étais à sa place, comment je ressentirais une peinture si je la voyais à travers ses yeux, comment une musique me toucherait si je l'entendais à travers sa perception et sa sensibilité. Mais ces données restent à la fois abstraites, puisqu'elles ne sont que le fruit d'un travail mental – un travail mental décisif puisqu'il me permet de connaître l'empathie, propre à notre humanité –, et totalement égocentrées puisqu'elles sont toujours mon chemin vers l'autre sans possibilité de dégagement du spectre de la subjectivité qui m'emprisonne même dans le désir d'altérité. Et même quand l'autre m'offre lui-même son point de vue, changeant la focale et déplaçant ainsi ma faculté de perception au plus proche de la sienne, lorsque par les mots, le regard, les émotions, il m'apporte un regard différent du mien, c'est toujours par l'extérieur que je capte cette vision, par les signes, les sons, les images que je n'intériorise que grâce à mes sens.

Pourtant, Merleau-Ponty déplace le propos en analysant qu'une telle projection extériorise l'intériorité de l'autre, et donc, pas contagion, la mienne. Un paradoxe se crée puisque l'accès à l'autre ne se fait que par la *chose vraie*, qui n'est autre que ma perception personnelle de la chose. Or en exerçant une telle projection, je dédouble cette intériorité qui m'est propre pour la projeter en l'autre. Dès lors, elle ne m'est plus intime mais en partage, comme ce monde. Pourtant Merleau-Ponty analyse que ce monde ne peut jamais être partagé mais est toujours privé.

Tout au plus on dira si on veut faire droit à la perspective de la perception sur elle-même, que chacun de nous a un monde privé : ces mondes privés ne sont « mondes » que pour leur titulaire, ils ne sont pas le monde. Le seul monde, c'est-à-dire le monde unique, serait *κοινὸν κόσμον*²⁵⁶, et ce n'est pas sur lui que nos perceptions ouvrent.²⁵⁷

Ainsi, cette projection de la vision de l'autre, projection notamment permise par le fantôme du miroir qui m'offre un nouveau champ perceptif, est purement fictive, puisque cette image est imaginaire, et qu'elle ne peut jamais s'imposer comme concurrente de celle de ma propre vision. Une vision tout aussi illusoire mais qui se révèle si unique pour appréhender mon monde privé qu'elle dépasse sa seule conception pour faire monde total voire réalité. Le monde que nous avons en partage est ainsi comme le réel, ou plus exactement, il est le réel, dont nous ne percevons que le double offert par nos expériences sensorielles. Nos perceptions nous ouvrent non pas sur le monde mais sur les sensations que nous en captions individuellement. Et puisque l'autre semble en déceler la même image sensorielle, que face à

256 Koinos Kosmos : "monde commun" opposé aux mondes privés de chaque dormeur par Héraclite.

257 Ibid., p. 1645

une table, même si nous n'en percevons pas la même perspective, nous constatons la même présence, nous concluons que le monde commun est là, sous nos yeux comme sous les siens. Pourtant, ce n'est jamais que mon regard qui semble réel, celui de l'autre n'est qu'un succédané, la pâle copie de l'image du réel dont je suis seul à tenir l'authenticité, une fiction.

Mais si le monde de l'autre est fictif pour moi, qu'en est-il de sa vie et de son être ? Quel est cet autre, celui à qui j'ai su m'identifier, grâce au miroir et à l'image, mais avec qui je ne partage rien d'autre que des illusions, son intériorité, mon intériorité et notre extériorité ? Quel statut accordé-je à cette extériorité qui nous permet à la fois un rapprochement et une impossibilité de vision commune ? Si nous n'avons pas de monde en partage, puisqu'il nous est impossible de sortir de la perception de notre monde privé, l'autre est-il pour moi, comme la projection de ses perceptions, parfaitement fictif ?

L'autre

Le constat fait autour de la vision impartageable d'autrui se prolonge dans ses expériences. En effet, comme il m'est impossible de voir à travers les yeux d'autrui, il m'est aussi impossible de sentir ce qu'il ressent, de vivre ce qu'il vit. Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* décrit cette expérience *interdite*, celle que l'autre fait, celle que l'autre vit, celle que l'autre voit et dont je resterai à jamais exclu.

La vie d'autrui, telle qu'il la vit, n'est pas pour moi qui parle une expérience éventuelle ou un possible : c'est une expérience interdite, c'est un impossible et il doit en être ainsi si vraiment autrui est autrui.²⁵⁸

Je ne ferai jamais l'expérience d'un autre corps, d'un autre être que le mien, et c'est dans cette prison de verre que se jouent à la fois mon unicité à être, mais aussi ma singularité. Quoi qu'il arrive, le je, dans un égocentrisme imposé par ma condition, reste à jamais ma seule possibilité d'exister.

Pourtant, si ma position est unique, et que par-là, elle rend l'autre à sa plus radicale altérité, un paradoxe se cristallise. En effet, l'altérité que je ressens face à ce qui ne pourra jamais être moi, pour un corps et un être que je ne pourrai jamais non plus incarner, est troublée par le fantôme de moi, ce reflet dans le miroir qui a fait de mon propre corps celui d'un autre. Ainsi, l'autre n'est pas pleinement détaché de mon identité, en effet, il n'est jamais totalement singulier, par son humanité il devient un double distinct, mais proche de moi. L'altérité n'est envisageable que si je me projette personnellement en elle, que si je suis en mesure de regarder en l'autre ce que je pourrais moi-même être ou vivre. Naviguant entre ces deux positions de la figure de l'autre, envisagé à la fois dans une radicale et inébranlable altérité due à mon incapacité à exercer une décorporation, et comme un double de moi-même imposé par l'impossibilité de sortir de ma propre perception, Merleau-Ponty décrit cette aporie.

258 Ibid., p. 1709

[L]es autres pensées, ne seront jamais que les doubles ou les sœurs cadettes de la mienne. Je ne vivrai jamais que ma vie et les autres ne seront jamais que d'autres moi-même.²⁵⁹

Ainsi, les autres sont des doubles de moi-même toujours à la fois dépendants de mon regard et parfaitement indépendants de par leur point de vue que je ne pourrai jamais épouser. Mon point de vue, celui est mis en exergue dans l'anamorphose, dont il est le sujet principal, m'offre à la fois la possibilité de me rapprocher de l'autre, d'en faire un frère, un autre de mon être, mais me rend impossible et interdite sa place. À chaque mouvement, la forme de l'anamorphose se dilate, se métamorphose se transforme, et chaque spectateur en a à la fois une expérience et un point de vue toujours unique. Personne ne pourra jamais voir la même image de l'œuvre simultanément. Pourtant, chacun voit en l'autre un miroir par lequel il peut fantasmatiquement projeter le point de vue, un point de vue rendu toujours fictif par la distinction entre mon regard direct et celui imaginaire mis alors en place. Or ce jeu de regard n'est rendu possible que par ce paradoxe du voyant visible précédemment décrit, qui ne s'applique pas seulement à moi, mais aussi à l'autre. Ainsi, je le vois comme il me voit. Il est à la fois celui que je vois, et celui par qui je peux projeter la vision de ce monde que je ne connaîtrais jamais : le monde vu par ses yeux.

L'autre devient alors une enveloppe dans laquelle il me semble possible de me glisser pour imaginer les idées, les images, les ressentis. Cette enveloppe fictive est non pas son être, qui me reste impénétrable, mais son apparence. Une apparence mise en jeu, théâtralisée par la représentation que nous offre le visible. L'autre se donne à voir en même temps qu'il observe. L'affirmation de l'intériorité peut se réaliser uniquement par l'apparence, qui permet d'être en représentation. Je ne peux capter que cette image de l'autre, une image dont l'intériorité est seulement démonstrative. Mais c'est aussi ce jeu qui me permet d'investir imaginativement sa peau comme je passerais le costume pour entrer dans un rôle.

Cette apparence est décrite par Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, notamment dans les effets de vie ou de mort. Il l'observe particulièrement chez les animaux.

L'être s'y décompose, d'une façon sensationnelle, entre son être et son semblant, entre lui-même et ce tigre de papier qu'il offre à voir. Qu'il s'agisse de la parade, chez le mâle animal le plus souvent, ou qu'il s'agisse du gonflage grimaçant par où il procède dans le jeu de la lutte sous la forme de l'intimidation, l'être donne de lui, où il reçoit de l'autre, quelque chose qui est masque, double, enveloppe, peau détachée, détachée pour couvrir le bâti d'un bouclier.²⁶⁰

Ce double de l'être, ce masque que j'offre comme chacun l'offre aussi, ce tigre de papier est une illusion. Le vocabulaire utilisé par Lacan est celui de la fiction et il ne s'agit alors que d'un personnage. Une fiction à mi-chemin entre l'autre et moi, puisqu'il s'agit d'une

259 Ibid, p. 1702

260 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 122

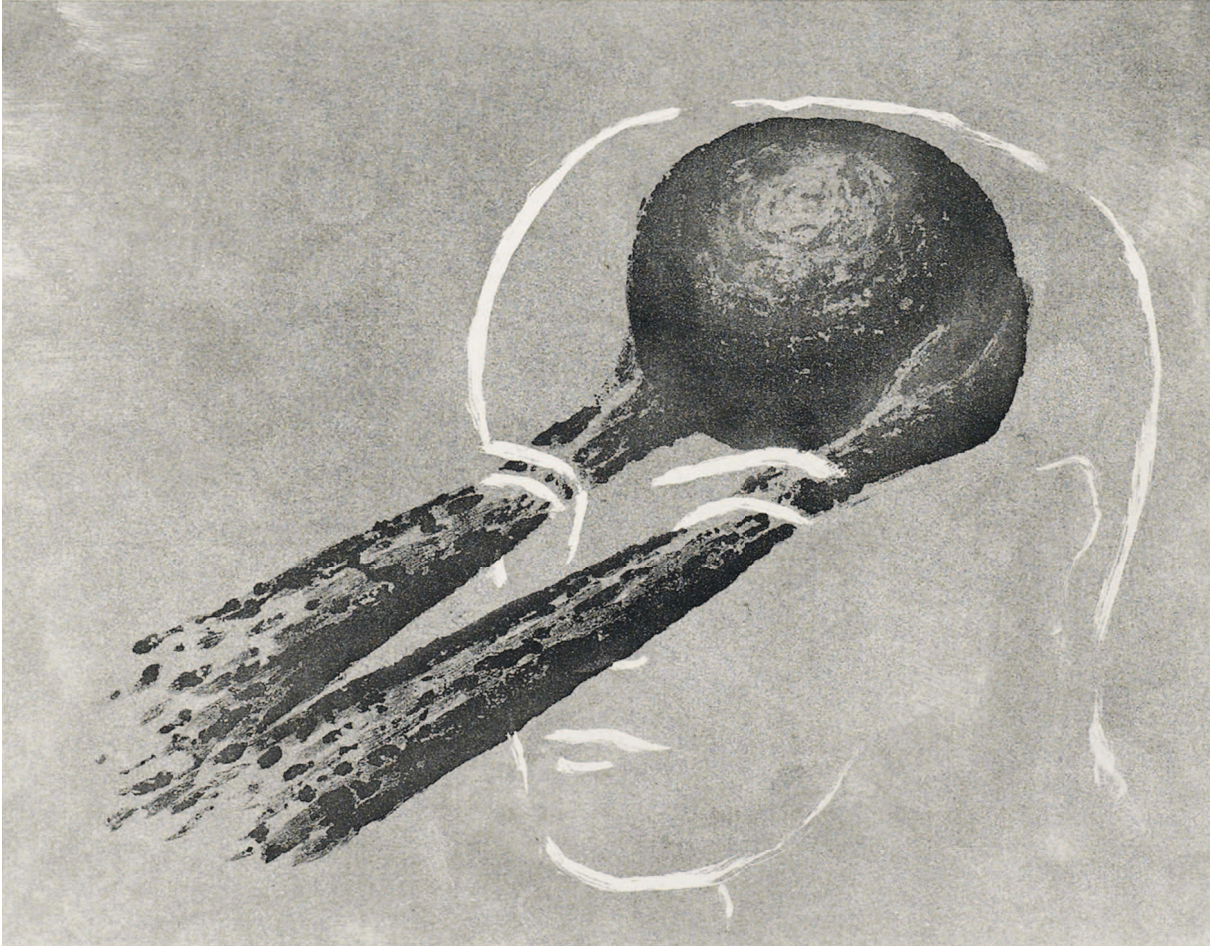


Illustration 73 : Markus RAETZ, Untitled (Parkett 8), 1986, Aquatinte au sucre,
Imprimé par Peter Kneubühler, Zurich, Image et Papier : 20,4 x 25 cm, Épreuve 53/100

co-création. Une création de celui qui la joue, tout autant que de celui qui en capte l'image de l'interprétation plutôt que de l'être. Ainsi l'homme doit paraître pour apparaître. Ce double de chacun est donc à la fois individuel, puisqu'il est celui que j'incarne aux yeux du monde, comme le double du miroir me le montre, mais il est aussi impersonnel par la dimension publique qu'il prend. L'autre est aussi responsable que moi de l'image qu'il se fait de ma personne.

Or sommes-nous autre chose que des protagonistes les uns face aux autres, les uns pour les autres ?

Tout d'abord considérons la place du sujet, pour qui le masque de l'image est une nécessité pour afficher sa présence, sa pensée, ses idées et ses émotions. Il paraît à chacun que ce masque est la majorité du temps transparent, que mon image est le juste reflet de mon intériorité et que je ne joue pas. L'expressivité est tellement naturelle, comme le langage, que ce double visuel, comme le double sonore de mes pensées, semble s'afficher sans artifice, la superficialité de mon masque traduisant la profondeur de mon intériorité. Mais l'image est construite et travaillée, elle est le reflet de notre être, certes, mais un reflet malgré tout.

Et c'est uniquement ce reflet que perçoit l'autre et uniquement ce reflet que je perçois de lui. L'être est ainsi comme une anamorphose, une expressivité donnée, mais que chacun interprétera à l'orée de son propre point de vue, sans qu'il soit possible d'unifier ou de s'accorder sur une réalité de cette image. Mais l'autre n'est pas seulement la fiction que je crée de lui. Il est tel que moi, un être masqué par son apparence, mais un masque d'une transparence limpide. Oscar Wilde, dans *La critique est un art*²⁶¹, écrit :

C'est lorsqu'il parle en son nom que l'homme est le moins lui-même. Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité.²⁶²

Il prend totalement à rebours l'idée de la distinction entre vérité et fiction, il pose le masque, l'apparence mise en scène et en jeu comme l'unique accès à la vérité. Le masque dévoile l'émotion qui est caché par l'intériorité. Mais toute fiction, dès le moment où elle touche le public, offre une vérité aussi forte voire plus forte que la réalité. La fiction, nous y reviendrons, ne peut être considérée comme mensongère, pas plus que le double qui m'accompagne à chaque instant : le masque de mon apparence. Or dans toute fiction, notamment celle de l'apparence, la vérité ne se donne pas par l'idée ou par la raison, elle utilise un levier bien différent, celui de l'empathie. Alors que Merleau-Ponty était pris dans le paradoxe de ce double, dont le partage de l'expérience m'est à la fois impartageable et impossible à imaginer sans le filtre de ma subjectivité, par la sensibilité, il conclut à la vérité de l'autre, mais aussi à un partage réel de l'expérience, jusqu'alors considérée comme purement imaginative. L'autre se détache alors de ce caractère fictif, le monde, qui considéré jusqu'alors comme privé et dont l'unicité du regard interdisait la mise en commun, par la possibilité d'un partage sensible, devient mutuel.

261 O. WILDE, *Intentions*, C. Bonafous-Murat (éd.), P. Néel (trad.), Paris, Librairie générale française, 2000

262 J. GATTÉGNO et M. HOLLAND (éd.), *Album Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1996, p. 881

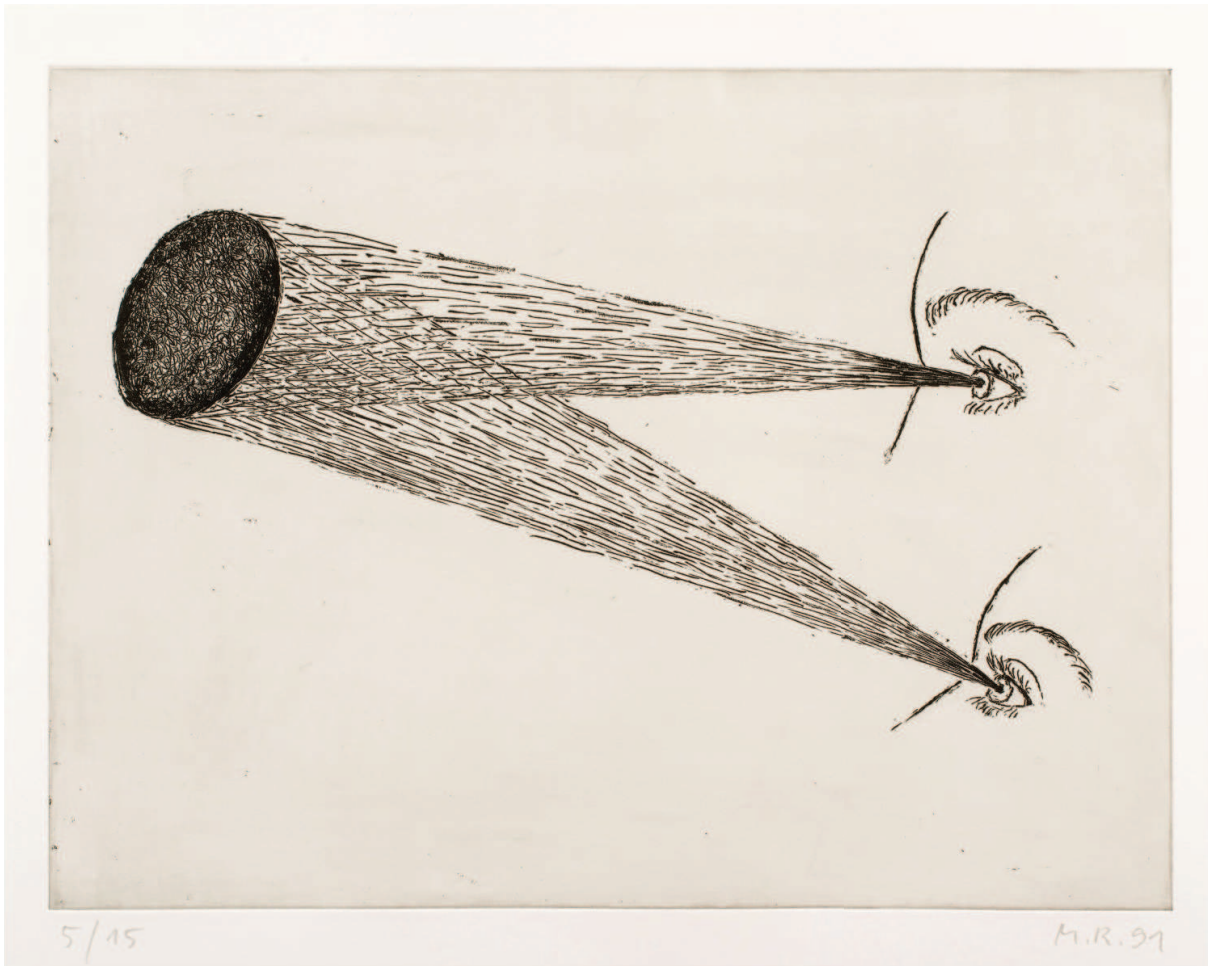


Illustration 74 : Markus RAETZ, Views, 1991, Gravure à l'eau forte, Image : 25,4 x 33cm ,
Papier : 60,6 x 56 cm, Épreuve : 5/15

Car ils [les autres] ne sont pas des fictions dont je peuplerais mon désert, des fils de mon esprit, des possibilités, des possibles à jamais inactuels, mais ils sont mes jumeaux, ou la chair de ma chair. Certes je ne vis pas leur vie, ils sont définitivement absents de moi et moi d'eux. Mais cette distance est une étrange proximité dès qu'on retrouve l'être du sensible, puisque le sensible est précisément ce qui, sans bouger de sa place, peut hanter plus d'un corps. Cette table que touche mon regard, personne ne la verra : il faudrait être moi. Et pourtant, je sais qu'elle pèse au même moment exactement de même façon sur tout regard. Car les autres regards, je les vois, eux aussi, c'est dans le même champ où sont les choses qu'ils dessinent une conduite de la table, qu'ils lient pour une nouvelle compréence les parties de la table l'une à l'autre.²⁶³

Dans *Le Visible et l'Invisible*, Merleau-Ponty expliquait, à travers l'exemple de la table, la mise en évidence des mondes privés, différenciant la table vue par autrui décrite comme une apparence et celle vue par le sujet, elle décrite comme la chose vraie. Il avait ainsi conclu à l'impossibilité de percevoir le monde commun, chacun étant isolé à la fois dans son propre point de vue et dans sa conception unique de la réalité. Il reprend dans *Signes* l'exemple, mais la conclusion diffère. L'autre n'est plus seulement pour moi l'enveloppe d'apparences que je saisis de lui, il gagne de la profondeur. Les constats sont les mêmes, la vie de l'autre m'est à jamais interdite, je le projette comme le double de moi-même, ayant la capacité de m'imaginer regarder avec ces yeux, et expérimenter à travers son corps, sans jamais pouvoir me détacher du mien.

Pourtant, la conclusion diffère. Certes je ne peux pas vivre la vie de l'autre et je ne peux me l'imaginer qu'à travers ma propre identité, mon point de vue toujours unique et personnel. Mais le sensible, lui, n'est pas projeté fictivement. L'autre est mon double, *mon jumeau*, « *la chair de ma chair* », décrit Merleau-Ponty, et ainsi, il cesse d'être l'enveloppe d'apparences que j'en vois, mais il devient un autre moi-même, qui vit, à travers son corps, les mêmes expériences, sensations et sentiments que moi. Or le sensible qu'il perçoit et qui le touche me contamine, que ce sensible me touche moi aussi ou que je le ressente à travers lui. Par empathie, je souffre avec lui juste à le voir souffrir. La captation du sensible dépasse ma propre perception, je peux être touché identiquement si je vis l'émotion directement ou si je ressens emphatiquement celle de mon double, mon frère de chair. La cohésion d'un monde commun passe alors par cette perception plurielle du sensible, une perception qui dépasse les limites de mon propre corps. Il poursuit :

Toute l'énigme est dans le sensible, dans cette télévision qui nous fait au plus privé de notre vie simultanée avec les autres et avec le monde.²⁶⁴

Cette télévision est ce qui me permet de regarder la table vue par autrui et de sentir qu'elle pèse de manière identique au regard de l'autre qu'elle ne le fait à mon regard. Elle permet de construire un monde commun mis en partage avec l'autre, un monde où il ne s'agit pas seulement de ma propre perception, mais d'un mutuel créé à partir du ressentir de l'autre me

263 M. MERLEAU-PONTY, *Préface à Signes*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1562

264 Ibid., p. 1563

touchant à travers lui. La conviction en est que nous regardons tous deux d'un point de vue différent le même objet, le même monde, son expérience sensible ne pouvant être éprouvée physiquement le sera par un partage de la sensibilité plutôt que du sensible, dans une simultanéité de nos expériences. Découvrant la sensibilité de celui qui me fait face, je ne regarde ou ne comprends pas seulement son émotion, je la vis avec lui à travers mes propres sensations.

Mais c'est aussi, si on déplace la télévision à l'objet, ou plus généralement à la vidéo et au cinéma, elle qui nous permet de voir le point de vue d'un autre, le point de vue de beaucoup d'autres. Indépendamment du caractère réel ou fictif, les images de l'autre retransmises sur l'écran nous touchent comme s'il s'agissait d'un autre, me faisant réellement face. Ce partage du ressentir peut donc se faire indépendamment de notre connaissance du paradigme des images qu'elles soient réelles ou fictionnelles, et indépendamment du support de réception, une expérience directe de partage avec l'autre, ou la lecture, rendant l'autre *tigre de papier*, la photographie, la peinture, le cinéma. On retrouve ainsi l'idée d'Oscar Wilde lorsqu'il critique le réalisme, la fiction dans toutes les extravagances qu'elle peut prendre nous livre des vérités par les sensations qu'elles me font partager et vivre. Cette vérité n'est peut-être pas celle des faits historiques ou de la vraisemblance, mais qu'importe puisque la réalité s'écrit dans mon corps au moment où l'empathie me prend dans toute sa sincérité. Cette empathie est celle qui me permet de faire monde commun avec l'autre, de dépasser les frontières empoisonnantes de mon corps pour ressentir une palette d'expériences et de sensations élargies de celles de mes doubles. Des doubles qui peuvent étrangement s'ouvrir à des êtres non-humains, élargissant alors plus encore notre palette de ressentir, élargissant notre perception à la fois au vivant, au fictif, et à l'imaginaire.

Mais de manière plus inquiétante, l'autre peut surgir comme le plus parfait dédoublement de ma propre apparence. Alors qu'habituellement, l'autre est tellement distinct de moi que je dois travailler à mon rapprochement pour pouvoir y voir un double possible, tout à coup, c'est l'inverse qui se produit. Je vois en l'autre un double complet trait pour trait de moi-même.

Cette expérience est celle que l'on fait notamment lorsqu'on se retrouve, sans l'avoir anticipé, face à son propre reflet, le voyant d'abord comme un autre avant d'y reconnaître tout à coup sa propre image. C'est ce qui fait avoir à Otto, le personnage de Marc-Antoine Mathieu, un haut-le-cœur, découvrant un habitant dans le miroir dans une maison censée être vide. Une impression décrite dans *l'Inquiétante étrangeté* de Sigmund Freud, comme particulièrement perturbante. Dans cet essai, le psychanalyste décrit et analyse les phénomènes d'*Unheimlich*, traduit par le sentiment d'étrangement inquiétant, l'instant où ce qui est familier prend un caractère effrayant, un sentiment notamment produit par le flou laissé entre le vivant et l'automate – réflexion, qui rappelons-le, avait suscité le Doute cartésien –, du motif de la répétition, qui amène à une pensée du double. C'est dans une note que Freud décrit à la fois le surgissement de l'image et l'effroi qui l'accompagne.

J'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un cahot un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes

s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction [...] et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur ; je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais que cette apparition m'avait fortement déplu (*missfallen*). Au lieu de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions, Mach²⁶⁵ et moi, tout simplement pas reconnu (*agnosziert*). Mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout de même un reste de cette réaction archaïque, qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante ?²⁶⁶

On trouve dans cet extrait à la fois le haut-le-cœur vécu par Otto, mais aussi, la défiance du regard de son reflet. L'idée que le reflet du miroir puisse avoir une autonomie, qu'il ne soit pas uniquement mon image, mais puisse se révéler être tel un autre, est en effet vecteur d'inquiétante étrangeté. Quoi de plus familier que ma propre image de moi ? Quoi de plus étrange que de la voir tout à coup avec l'objectivité que j'offre à un inconnu ? Quoi de plus étrange que de la voir surgir dans le corps de ce que j'avais tout d'abord cru être un inconnu ? Quelle étrangeté aussi de finalement se reconnaître après s'être regarder comme un inconnu, sans la tendresse habituellement accordée !

Cette impression peut être exacerbée au point de ne plus se voir uniquement dans le miroir, mais de voir son double, littéralement dédoublé de soi. Si on trouve ce phénomène notamment dans la littérature, *Le Double* de Dostoevsky en étant l'exemple le plus marquant, on la retrouve aussi dans le film de Christopher Nolan sur la magie : *Le prestige*. Dans ce film, la thématique du double est omniprésente. Elle est mise en parallèle avec l'illusion offerte par la magie. Peut-on passer sa vie dans l'illusion ?, semble demander le film. Ou plutôt la moitié de sa vie. Au XIXe siècle, deux magiciens d'abord amis, s'affrontent pour dépasser les possibles de la magie et proposer des tours toujours plus inédits, toujours plus périlleux. Mais à quel prix ? Le film s'ouvre sur un procès où le deuxième illusionniste est accusé de la mort du premier. L'idée du film est de proposer, grâce à la fiction et l'illusion que le déploiement cinématographique permet, un prestige de dédoublements quand l'illusion scénique est, elle, cloisonnée au possible imposé par le réel. En effet, les différents tours de magie portés à l'écran créent l'illusion que la magie peut s'affranchir des règles en montrant des aberrations notamment spatio-temporelles. Il serait possible, par exemple, d'attraper une balle de revolver tirée en s'affranchissant de sa vitesse, ou de faire disparaître pendant quelques secondes un oiseau, avant de le faire réapparaître. Mais si c'est cinématographiquement possible, il n'en est rien dans la réalité dans laquelle s'inscrit la magie. On a ainsi affaire à l'illusion. La balle de revolver est dédoublée afin que la première puisse rester dans le pistolet et la deuxième semble être attrapée par le magicien. L'autre illusion fait aussi intervenir des doubles puisqu'il s'agit non pas d'un oiseau disparaissant et réapparaissant, mais d'un premier oiseau tué et de son double identique lui succédant, lui bien en vie. Le film fait se questionner ses personnages sur le déplacement de telles mises en scène de dédoublement, non plus à des objets facilement falsifiables, mais à des êtres humains. Les deux magiciens font chacun à leur manière face à cette impossibilité redoublée dans le film : l'ubiquité. C'est dans cette course acharnée pour le

265 E. MACH, *Analyse des sensations*, 1900

266 S. FREUD, *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*, B. Féron (trad.), Paris, Gallimard, 1988, p. 257

dédoublément qu'ils vont alors, coûte que coûte, tenter de percer les secrets de l'autre. Le deuxième magicien, accusé du meurtre de l'autre, parvient très vite dans le film à un tel dédoublément. Dans un tour, il passe simultanément d'un côté à l'autre de deux portes, pourtant très éloignées. Le premier magicien cherche alors la clef du prodige dans les nouvelles technologies développées par l'ère industrielle. Le réalisateur fictionnalise alors le personnage de Tesla, faisant de lui l'inventeur d'une machine à cloner. Le magicien s'en empare et se dédouble chaque soir pour apparaître de l'autre côté de la pièce. Mais que faire de tous ses doubles ? Pragmatique, le personnage décide de les tuer quelques secondes après le clonage. Le personnage se dédouble, l'un apparaît à l'autre bout de la pièce, l'autre sombre dans une trappe et se noie horriblement, chaque soir. Mais les sacrifices imposés par le fantastique et l'horreur macabre de ce tour ne sont rien par rapport à ceux faits par l'autre magicien. On apprend ainsi à la fin du film éclairant magiquement tout ce fabuleux long métrage, que l'illusionniste en question n'est pas un, mais deux. En effet, à leurs naissances, les enfants sont nés jumeaux. Mais leurs parents voyant le potentiel artistique et illusionniste d'un tel dédoublément, décidèrent de cacher cette gémellité. À tour de rôle, l'un sortait, pendant que l'autre restait caché. Ils durent ainsi apprendre à partager une vie commune quand, sensiblement, tout les éloignaient. On comprend alors la complexité de la personnalité du personnage qui nous avait paru aberrante depuis le début. Il ne s'agit pas d'un seul être mais bien de deux, dans un dédoublément prenant une tournure incroyablement dramatique à l'écran.

Ce dédoublément insupportable décrit par Freud dans l'inquiétante étrangeté est à mettre en relation avec le sentiment d'héautoscopie qu'il décèle chez ses patients et que Merleau-Ponty analyse.

Dans l'héautoscopie, le double que le sujet voit devant lui n'est pas toujours reconnu à certains détails visibles, le sujet a le sentiment absolu qu'il s'agit de lui-même et, par suite, déclare qu'il voit son double.²⁶⁷

Ce cas pathologique, distinct voire opposé à un phénomène de décorporation, où le sujet se voit distinct de son corps pouvant ainsi s'observer d'un autre point de vue, est un dédoublément de l'image de soi. Or Merleau-Ponty explique qu'un tel dédoublément n'est pas analysé par le sujet atteint d'héautoscopie par l'impression de voir l'autre avant de réaliser qu'il s'agit de lui, mais au contraire, par la prévalence du sentiment de se voir soi-même. La reconnaissance est alors de l'ordre d'un pré-sentiment. Ainsi, c'est sans reconnaître son image qu'il se reconnaît. Le non passage par la représentation est alors logique puisqu'il ne s'agit pas de voir son image, ou son reflet, mais de se voir soi, avant de conclure, nous dit l'auteur, de voir son double.

Il s'agit ainsi, comme dans le cas de l'anamorphose et de l'image double, de montrer l'identique (la même personne dans le cas de l'héautoscopie) mais avec des images distinctes ; chaque point de vue étant différent, l'hallucination de se voir à l'extérieur de soi

267 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., pp. 833-834

n'est pas établie sur une ressemblance ou des caractères physiques distincts mais sur la connaissance ou la croyance de se reconnaître davantage dans la présence que dans l'image. Une impression qui diffère totalement avec l'image du miroir, qui offre un reflet qui ressemble en tout point à ce que je suis, et qui pourtant diffère totalement de mon être, puisque je ne suis ni une image ni son reflet. Dans le cas de l'héautoscopie il s'agit de voir en l'altérité sa propre image, alors que dans le miroir il s'agit de reconnaître dans l'image sa propre existence.

Anti-monde

Mais la physique quantique, qui offre des paradoxes tels qu'un chapitre lui sera consacré, utilise quant à elle ce dédoublement pour faire un pas de plus et nous créer, à chacun, un double paradoxal. En effet, afin d'expliquer la théorie des particules et des anti-particules de manière littéraire davantage que scientifique, on retrouve l'idée d'héautoscopie – de manière analogue à ce que la science-fiction ou la littérature fantastique l'ont traitée dans un caractère des plus effrayants, faisant ainsi basculer les théories de base de mécanique quantique du côté de l'inquiétante étrangeté. Il s'agira de s'intéresser davantage à la fiction à laquelle nous ouvre de telles théories que de se permettre une quelconque analyse qui serait de fait hors de propos et très loin de mes capacités et connaissances.

Les anti-particules ont été découvertes théoriquement et mathématiquement par Paul Dirac en 1931, avant d'avoir été réellement observées l'année suivante par Carl David Anderson. Ce dédoublement des particules est vulgarisé par Stephen Hawking, dans *Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs*, ainsi :

Nous savons aujourd'hui que toute particule a son anti-particule avec laquelle elle peut s'annihiler²⁶⁸.

Ainsi, chaque particule a un double, identique si ce n'est qu'il lui est symétriquement opposé. Symétriquement opposé d'abord en termes de charge, en effet, deux anti-particules ont la même masse, mais des charges opposées. Ainsi, l'anti-matière d'un électron, le positron, a la même masse, la même charge en terme de quantité, mais avec un signe opposé. Ainsi le positron sera l'exact équivalent de l'électron, mais avec une charge positive quand l'électron ne peut qu'être chargé négativement. Les deux particules sont donc de véritables doubles, des jumeaux l'un à l'autre, identiques mais aussi opposés. Ainsi, la structure de la matière et de l'anti-matière reste sensiblement la même en beaucoup d'aspects, notamment dans la structure des particules qui les composent. Si un électron peut s'associer à un proton pour devenir un atome, de façon identique, un anti-électron peut se lier à un anti-proton pour devenir un anti-atome. L'existence d'anti-matière a été avérée puisqu'elle a été à la fois observée dans l'atmosphère mais qu'elle a aussi été créée en laboratoire au CERN. C'est aussi dans ce

268 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps : du big bang aux trous noirs*, I. Souriau (trad.), Paris, Flammarion, 1991, p. 80

laboratoire de Genève qu'il a été possible de créer dès 1995 des anti-atomes, association d'un anti-proton à un positron, pour former un anti-hydrogène.

Fait étonnant, l'anti-particule du photon semble lui en être identique en tout point, il est donc sa propre anti-matière puisque l'opposition se fait par la charge, notamment électrique, et que le photon, lui, n'a pas de charge. L'un des faits intéressants est l'une des applications possibles : les deux particules sont incompatibles. En effet, si en l'état des recherches et jusqu'à preuve du contraire les anti-atomes sont parfaitement identiques à des atomes classiques, comme semble le montrer la création d'anti-hydrogènes, la réaction entre matière et anti-matière, entre une particule et son double, entre cette paire de jumeaux en beaucoup de point identiques et pourtant, en d'autres, parfaitement opposées, est, nous pouvons le dire, destructrice. En effet, lorsque deux particules de matière et d'anti-matière entrent en collision, elles s'annihilent mutuellement pour créer de l'énergie. Ainsi, une particule ne peut jamais entrer en contact avec son double. Stephen Hawking propose alors une métaphore pour rendre l'existence de cette anti-matière plus visuelle.

Il pourrait exister des anti-mondes et des anti-gens faits d'anti-particules. Cependant si vous rencontrez votre anti-vous, ne lui serrez pas la main ! Vous disparaîtriez tous les deux dans un grand éclair de lumière.²⁶⁹

Dans cette comparaison, le scientifique reprend une théorie scientifique, aujourd'hui plutôt discréditée mais toujours discutée, qui expliquerait l'une des questions qui jusqu'alors reste sans réponse dans la physique actuelle : pourquoi y a-t-il plus de matière que d'anti-matière dans l'univers local, celui qui nous entoure et qui est perceptible, au point de rendre quasiment imperceptible l'anti-matière ? Ce mystère reste l'une des grandes préoccupations de la physique contemporaine.

Dans une analyse fine, Hawking relativise la question de la dénomination « anti », qui pousse à penser l'anti-matière en opposition avec la matière classique, elle normale, et ainsi dénuée de l'aspect négatif de son homologue. Il explique :

En cas d'excès d'anti-quarks, nous aurions simplement dénommé anti-quarks les quarks et quarks les anti-quarks²⁷⁰.

Ainsi, l'anti-quarks, l'anti-matière, l'anti-nous, l'anti-monde, voire l'anti-univers dont parle Hawking, et plus généralement la communauté scientifique, doit son préfixe seulement au fait qu'elle ait été minoritaire et qu'elle ait été, de fait, découverte après. Cette matière a, en soi, rien d'anti, elle ne possède pas les qualités maléfiques ou ténébreuses que son nom semble lui prêter. Elle est juste tellement minoritaire dans notre univers local qu'elle n'est vue que par le spectre de son double préalablement connu. Le terme permet à la fois d'avoir une résonance

269 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs*, I. Naddeo-Souriau (trad.), Paris, Flammarion, 2008 p. 97

270 *Id.* p. 109

forte auprès du grand public, notamment par la proximité qu'il entretient avec la science-fiction, mais aussi de montrer son caractère destructeur lorsqu'elle rencontre son double. Pourtant, elle n'est pas responsable de cette destruction de la matière, en effet, cette dernière reste généralement stable parce qu'elle est dans un environnement qui lui convient, alors que l'anti-matière est, sur Terre, dans un univers totalement hostile puisque quasiment exclusivement composé de matière destructrice.

Mais revenons donc à la parabole de Stephen Hawking, l'anti-monde dont il parle est l'une, ou la combinaison de deux théories, tentant d'expliquer pourquoi il y a davantage de matière que d'anti-matière, ou en tout cas, pourquoi il y a un déséquilibre apparent de ces doubles opposés. La première théorie est que dans notre partie de l'univers, il y a quasiment exclusivement de la matière, mais que dans d'autres, l'anti-matière est dominante, et donc, qu'il n'y a pas de déséquilibre entre matière et anti-matière mais seulement des écarts de répartition, une logique sans laquelle il n'y aurait plus, ni matière ni anti-matière, puisqu'à leur rencontre, elles se détruisent mutuellement. Une théorie va même plus loin en expliquant que notre monde est composé de matière, alors que dans un univers parallèle, tout est constitué d'anti-matière.

Que Stephen Hawking se réfère à cette théorie ou qu'il propose seulement une vue de l'esprit afin de vulgariser l'existence des anti-particules, son exposition reste quoi qu'il en soit purement spéculative.

Mais l'idée de cette mise en parallèle est passionnante, puisqu'elle introduit le double, non pas seulement dans la similarité mais dans l'opposition, sans qu'il ne s'agisse malgré tout d'un autre. Il utilise le terme « *anti-vous* » qui nous interpelle directement. Le style direct induit une projection non pas de n'importe quel double, ou celui de chacun, mais bien du notre, personnel. Il poursuit dans cette veine dramatique et fictionnelle en nous interpellant, même en nous avertissant : « ne lui serrez pas la main ! Vous disparaîtriez tous les deux dans un grand éclair de lumière²⁷¹ ». Cet anti-moi ainsi que le monde dans lequel il vit prend alors une dimension à la fois maléfique et interdite. En effet, le rencontrer annihilerait ma personne comme la sienne, et nous voir serait incompatible pour l'un comme l'autre. Le côté science-fictionnel prend alors le dessus, par un changement d'échelle, comparable à la vue d'esprit du chat de Schrödinger, l'échelle particulière, ou même quantique, grandit de l'infiniment petit pour s'afficher à l'échelle humaine, afin d'être plus compréhensible, même si elle en perd sa justesse, car les lois qui corèlent ce qui se passe à l'échelle quantique comme atomique ne peuvent être agrandies à une telle dimension. Cette annihilation que Stephen Hawking décrit comme simultanée à un éclair de lumière est celle qui transforme deux particules opposées qui se rencontreraient pour devenir énergie certes, mais une énergie particulière : une émanation de photons. Cette transformation, dans un voyage interstellaire fictif nous invite à penser ce contact avec soi-même, un contact toujours impossible ou interdit. Cette proximité avec son propre dédoublement est à la fois interdit par le contact direct avec l'autre, mais aussi avec son univers qui serait tout aussi destructeur pour moi. L'autre qui est absolument identique à moi vit cette expérience qui m'est interdite, puisqu'il

271 *Ibid.*, p. 97

m'est impossible de m'y subsister. Mais quelle serait la différence entre lui et moi, si nous sommes des jumeaux, comme les particules et anti-particules, dont seules la charge change ? Quelle serait cette énergie qui me chargerait de manière opposée à mon anti-moi ? Et cet anti-moi, a-t-il connaissance de cet autre que je suis, identique quasiment en tout point à ce qu'il est ?

Cet anti-moi est comme celui du miroir, il est absolument intouchable, son monde m'est interdit, je ne le vois qu'à travers la paroi vitrée sans pouvoir le toucher ou accéder à son monde. Et en effet, dans le miroir aussi, passer de l'autre côté reviendrait à annihiler la matière qui me compose pour disparaître dans un éclair de lumière, me transformant alors en photons, seul matérialité du reflet qui me fait face. Mais cet anti-moi est aussi comparable à mon double du miroir car il est à la fois absolument identique à moi, mais aussi opposé, comme le sens du reflet qui me fait face. Mais pour la figure du miroir, il ne s'agit plus alors d'une opposition de charge, mais de symétrie, une idée qui se rapproche alors d'une autre caractéristique des particules assez étonnante, le Spin.

L'autre paramètre qui permet donc de caractériser une particule est le Spin, c'est un état que prend la particule. Le nom vient de l'anglais pour signifier l'idée de rotation, de toupie. Et c'est en effet comme cela que l'idée est vulgarisée, une particule qui, tournant sur elle-même, perd son « *apparence* » originelle ou de manière plus scientifique, sa polarisation. Par exemple, de manière totalement imagée puisque la rotation est purement fictive, si un électron tourne sur lui-même une fois, il perd son aspect de départ, alors qu'en tournant encore dans le même sens, il reprendra son *apparence* initiale. On dira alors que la particule, l'électron en l'occurrence à un spin de 1/2, puisqu'elle peut prendre la valeur 1/2 et -1/2. Le Spin est un chiffre entre 0 et 2, celui du photon est 1, puisqu'il peut prendre les valeurs (mathématiques) 1 et -1, ce qui explique la polarisation de la lumière.

La théorie de Dirac était la première du genre combinant la mécanique quantique et la Relativité Restreinte. Elle explique mathématiquement pourquoi l'électron a un spin demi-entier, c'est-à-dire pourquoi il ne se ressemble pas si vous ne le tournez que d'un tour complet sur lui-même, alors qu'il reprend son apparence au bout de deux révolutions.²⁷²

Ainsi, la particule est comme polarisée, et en fonction de son état rotatif, elle peut prendre une valeur ou une autre. À la manière des œuvres rotatives de Picasso ou celle de William Kentridge²⁷³, en fonction de leur rotation, les particules perdent progressivement leur apparence, avant de la reprendre. Mais le Spin est plus étonnant, car la sculpture de Picasso ou de Kentridge reprend sa forme initiale après avoir fait un tour complet sur elle-même. C'est entre les deux qu'elle se déforme, prend de nouvelles apparences, cesse d'être identique à elle-même. Alors que le Spin du proton, électron ou du neutron ne reprend son apparence initiale qu'à partir de deux révolutions. Il cesse ainsi d'être identique à lui-même dans les mêmes conditions de « point de vue » lors du premier tour, avant de reprendre son apparence

272 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 79

273 Voir chapitre sur L'ombre et la Lumière, p. 292

au deuxième. Le Spin est une des valeurs dites quantiques fondamentales, ajoutée à l'équation de Schrödinger qui décrivait déjà le mouvement des particules à l'état quantique en 1925, par Dirac lorsqu'il introduit trois ans plus tard dans l'équation, la prise en compte des anti-particules et le Spin. Ainsi, ce dernier, comme toutes les autres données quantiques (la position, l'énergie, la vitesse...) est conditionné par le principe d'incertitude. Nous avons déjà vu ce principe évoqué humoristiquement par Marc-Antoine Mathieu dans une planche de bande-dessinée.

- Connaissez-vous le principe d'incertitude ?
- Je n'en suis pas certain.
- Eh bien, quand vous savez où vous allez, vous ignorez où vous êtes ; et quand vous savez où vous êtes, vous ignorez où vous allez.²⁷⁴

Ce principe est dans la bande-dessinée traité de manière à la fois humoristique et existentialiste, grâce à un changement d'échelle analogue à celui que Stephen Hawking appliquait aux *anti-gens*, et que Schrödinger appliquait à son célèbre chat. Le principe d'incertitude humain énoncé par Marc-Antoine Mathieu est à la fois poétique, philosophique et d'une certaine justesse illustrative sur le sujet scientifique qu'il métaphorise : le principe d'incertitude d'Heisenberg. Un principe que Stephen Hawking explique ainsi : lorsqu'on cherche à prédire la position et la vitesse d'une particule il faut :

[P]ouvoir mesurer sa situation actuelle et sa vitesse avec exactitude. Pour ce faire, il faut l'éclairer. Quelques ondes de cette lumière incidente seraient éparpillées par la particule en question, indiquant ainsi sa situation. Cependant, on ne sera pas capable de déterminer cette situation plus exactement que la distance entre les crêtes d'ondes de la lumière, aussi aura-t-on besoin d'utiliser une lumière de courte longueur d'onde pour obtenir une mesure précise. Selon l'hypothèse quantique de Planck, [...] on doit faire appel au moins à un quantum. Celui-ci dérangera la particule et modifiera sa vitesse de façon imprévisible. Mais, plus on voudra mesurer la position précisément, plus la longueur d'onde de la lumière dont on aura besoin sera courte et, partant, plus l'énergie du quantum requis sera élevée. Aussi la vitesse de la particule sera-t-elle fortement perturbée.²⁷⁵

Stephen Hawking conclut en énonçant le principe d'incertitude d'Heisenberg, une propriété considérée comme inéluctable dans notre monde :

[P]lus vous essaieriez de mesurer la position de la particule avec précision, moins vous disposerez d'une valeur précise pour sa vitesse et vice versa.²⁷⁶

Un principe qu'Étienne Klein, physicien et philosophe des sciences préfère déterminer en ces mots :

274 M.-A. MATHIEU, *Julius Coresin Acquefacques*, Tome 6 : *Le décalage*, op. cit., p. 23 de la pagination décalée de l'auteur

275 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 66

276 *Id.*

La bonne façon d'interpréter le principe d'Heisenberg consiste non pas à dire qu'il est impossible de déterminer simultanément la position et l'impulsion des particules, mais bien plutôt d'affirmer que ces dernières ne *possèdent* jamais ces deux attributs simultanément.²⁷⁷

L'incertitude humaine est telle qu'on ne peut jamais établir à la fois un ancrage à l'être et projeter un état de penser. On ne peut donc jamais pleinement se concentrer sur la conscience d'être dans un lieu, et celui d'aller dans un ailleurs à imaginer, comme il est impossible d'être à la fois conscient que l'on pense et penser, comme il est impossible d'écrire en projetant sur la feuille ses pensées et fantasmes tout en établissant le « je » de celui qui écrit. Je ne peux jamais penser simultanément à ce que je suis au présent, et songer à celui que j'étais ou celui que je deviendrai. Cet ancrage à l'être au présent, rend impossible la conscience à la fois de son état d'être et de celui de l'activité traversée. Pourtant, si l'incertitude est palpable, même incoercible, je suis à la fois dans un lieu, et allant vers un autre. Ainsi, comme en physique quantique, une certaine superposition des états invérifiables par l'expérience existe.

Mais revenons donc au principe d'incertitude du Spin. Le Spin d'une particule n'est jamais prédictible, comme la localisation d'un électron, défini par Schrödinger comme appartenant à un champ, sans avoir de position pré-définie. Et, plus encore, elle n'est pas déterminée ou déterminable, puisque l'état d'une particule participe au principe de superposition. Ainsi une particule peut avoir simultanément des positions différentes, des vitesses différentes et un Spin différent. Si on revient à l'idée de la rotation de la toupie et de l'apparence, cela revient à penser que la particule peut avoir simultanément deux apparences différentes, des apparences dépendant de leurs rotations. La particule aurait ainsi simultanément tourné à la fois d'un tour et de deux tours. La particule serait alors à la fois polarisée positivement et négativement, sans qu'il ne soit pourtant possible d'être les deux à la fois.

Laissons ici le paradoxe quantique posé, puisqu'il s'agira de le discuter ultérieurement, et revenons à ces deux apparences. Le Spin nous est décrit comme une rotation, uniquement à des fins de vulgarisation, mais l'image fictive même sans s'appuyer sur des fondements réels est intéressante. Elle nous permet de visualiser une particule qui tournant sur elle-même va changer d'apparence, se renverser, s'inverser symétriquement, et se révéler identique à elle-même mais pourtant avec une image opposée. Cette apparence symétrique, ce double que la particule peut prendre en fonction du nombre de rotation, rappelle à la fois l'anamorphose – et notamment celle au miroir de Markus Raetz, *Silhouetten (für Ernst Mach)*²⁷⁸, de 1992/2005, qui en translatant symétriquement l'image et par un jeu de rotation propose simultanément deux figures à la fois identiques et opposés –, mais une telle image rappelle aussi ce que décrit le philosophe travaillant notamment sur les déformations temporelles, et ses illustrations dans l'art plastique et cinématographique. Elie During évoque en effet un autre paradoxe de physique : la bande de Möbius.

277 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, Paris, Flammarion, 2016, 1 vol., p. 56
278 Illustration 66



Illustration 75 : William KENTRIDGE, *Invisible Mending from 7 Fragments* for Georges Méliès, 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35-mm et 16-mm



Illustration 76 : William KENTRIDGE, *Invisible Mending from 7 Fragments* for Georges Méliès, 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35mm et 16mm

Découpez une figure localement orientée (un L par exemple) et faites la glisser le long de cet objet monoface réalisé à partir d'une simple bande de papier : elle reviendra à son point de départ, mais inversée (la pointe verticale du L pointant dans l'autre sens), et ce à chaque tour de boucle, de sorte que deux états successifs d'une même figure seront (pour nous) identiques à l'orientation près, c'est-à-dire en tout point semblables mais non superposables.²⁷⁹

Ainsi, pour l'illustration rotationnelle du Spin comme pour l'anamorphose de Markus Raetz, tout se passe comme si la transformation se faisait par rotation autour d'une bande de Möbius, l'identité reste intacte, seule l'orientation comme par symétrie prend une valeur opposée. Dans le travail de Markus Raetz, l'idée de symétrie est induite par le miroir. Pourtant, jamais le miroir ne transforme par symétrie le haut et le bas, c'est toujours les côtés latéraux qui sont victimes de sa déformation. Tout à coup, le miroir de Markus Raetz agit comme si le miroir ne déformait pas son sujet en le projetant en symétrie verticale, comme nous en avons l'habitude, mais en symétrie axiale, puisqu'en tout point l'image est inversée. Mais c'est plus compliqué, puisque le miroir ne reflète jamais que l'image qui lui fait face, pourtant, c'est toujours vu à travers mon regard que je l'affiche et la perçois. Ainsi deux personnes ne pourront jamais voir le même reflet dans le miroir, puisque mon point de vue ricoche sur la surface miroitante pour y voir ce qu'à un tel angle, j'y verrais si je m'y trouvais. Plus exactement, ce que nous voyons par intromission, c'est la lumière qui a d'abord frappé l'objet, avant d'aller se percuter sur la surface du miroir qui la reflète avant qu'elle ne traverse mon œil²⁸⁰. Markus Raetz nous donne l'illusion que le miroir inverse de haut en bas l'image, ainsi que de gauche à droite – le profil regardant sur la sculpture à gauche et dans le reflet à droite, alors que par miroitement, la direction du regard devrait être la même –, mais il n'en est rien, l'image perçue par le point d'impact entre mon œil et la surface réfléchissante est distincte de celle que je perçois réellement. L'image reflétée par le miroir est une image différente de celle que je vois. Jean-Pierre Luminet donne une définition, non pas exactement de la symétrie mais de l'objet symétrique, une définition déplaçant nos propos, mais sans manquer d'intérêt.

En géométrie un objet possède une certaine symétrie si des angles de vue différents en donnent des images indiscernables.²⁸¹

Ainsi, l'anamorphose propose l'inverse exact de cette conception symétrique, puisque jamais, en deux points de vue distincts, les images sont semblables ou indiscernables. Pourtant, après une certaine révolution, les formes, notamment celles des sculptures de Markus Raetz retrouvent une forme de similarité, elles sont semblables mais distinctes dans leurs tailles, leurs sens ou leurs orientations.

279 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 68

280 Notons que dans le livre de M.-A. MATHIEU, 3", Paris, Delcourt, 2011, 1 vol. l'auteur raconte une histoire à travers les images recueillies par un photon durant trois secondes de son trajet de 900 000 kilomètres, rebondissant sur les éléments réfléchissants, zoomant progressivement sur les objets dont il se rapproche. Marc-Antoine Mathieu retrace visuellement la course folle d'un photon pendant un temps pourtant à l'échelle humaine presque imperceptible.

281 J.-P. LUMINET, *L'univers chiffonné*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2005 p. 376



Illustration 77 : William KENTRIDGE, Invisible Mending from 7 Fragments for Georges Méliès, 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35mm et 16mm

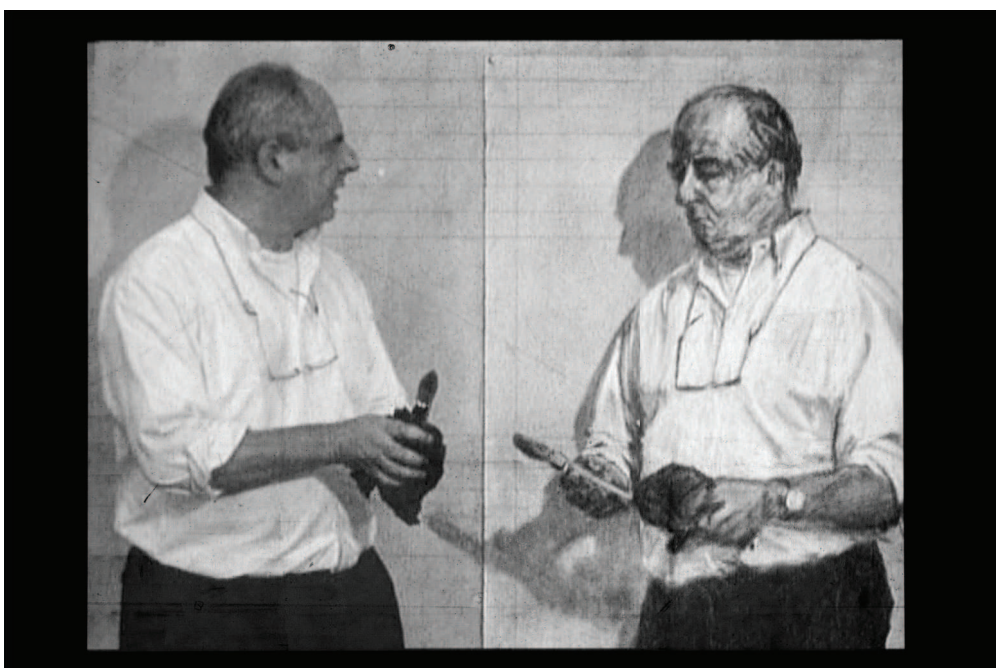


Illustration 78 : William KENTRIDGE, Invisible Mending from 7 Fragments for Georges Méliès, 2003, Vidéogramme d'une vidéo d'animation tournée en 35mm et 16mm

Markus Raetz fictionnalise le miroir pour nous le donner comme la porte d'un anti-monde, où les images sont identiques et opposées à la fois, comme si nous nous baladions sur une bande de Möbius, et qu'après avoir fait un tour complet de la bande, nous étions identiques, mais vus en miroir, symétriquement, polarisés de matière opposée, inversée, comme les anti-nous exposés par Stephen Hawking. Comme, aussi, la lettre T vue dans le miroir déformé d'Otto, le protagoniste de la bande-dessinée de Marc-Antoine Mathieu, et sa lettre N, qui tel un Spin, doit attendre deux révolutions, doit subir deux transformations par symétrie pour reprendre son apparence initiale. Cet anti-monde est à la fois celui du miroir, celui d'espaces physiques impossibles ou imaginaires tels les anti-univers ou le voyage sur un ruban de Möbius, mais c'est aussi l'espace onirique. Comme eux, le rêve est peuplé de doubles, d'autres, de symétries, de points de vue déformants, et surtout de paradoxes.

Espaces paradoxaux

Rêve

L'instabilité des images ambiguës, entraînées dans une morphogenèse continue, souligne leur lien d'échanges et de parentés avec les images mentales, entre autres oniriques.²⁸²

Comme le souligne Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, réunissant un extraordinaire nombre d'œuvres en image double dont quelques anamorphoses, soulignent le lien entre les images doubles et les images mentales notamment oniriques. En effet, les images du rêve sont souvent caractérisées comme des images plurielles, évoluant au cours du sommeil de manière étrange et extravagante.

L'anamorphose entretient un lien d'autant plus fort avec l'image onirique que l'hybridité qu'elle contient ne peut s'envisager sans l'idée de mouvement. C'est, comme nous l'avons vu à différentes reprises dans le déplacement du spectateur que l'anamorphose prend son sens, avant de le perdre, et le trouver à nouveau, puisque l'image est directement liée au point de vue. L'anamorphose implique ainsi le déplacement de l'artiste puis du spectateur pour faire surgir et disparaître des éléments. Portant, comme nous l'avons établi notamment grâce à l'étymologie du terme, c'est toujours dans un retour, dans un retrait qu'elle se donne. Elle est alors comparable au rêve puisque lorsqu'on tente de l'attraper au réveil, ce dernier s'est déjà retiré dans l'ombre, ne nous laissant que quelques images, quelques bribes de formes et d'idées, comme signe à la fois de lui-même et de son oubli.

Sans le réveil, les rêves ne seraient que des modulations et n'existeraient pas, même pour nous.²⁸³

Cette phrase paradoxale de Merleau-Ponty nous invite à penser le rêve, non pas de manière intrinsèque mais comme une construction a posteriori, dans le réveil. Sans réveil, nous dit-il, les rêves n'existeraient pas. Mais sans réveil, c'est le réveil lui-même qui n'existerait pas. Alors de deux choses l'une, soit il n'y aurait pas de réveil car le sommeil n'existerait pas, et dans ce cas, en effet le rêve n'existerait plus ; soit il n'y a plus de réveil, et le sommeil serait donc éternel. Les rêves persisteraient-ils le cas échéant ? D'après Merleau-Ponty en tout cas, pas en l'état, étant donné que les rêves prennent la forme que nous leur connaissons pendant la phase de réveil. En effet, si je dors lorsque je rêve, je ne prends conscience de leur contenu que lorsque je suis éveillé. Lorsque je me remémore mon rêve, lorsque je le raconte ou tente de l'analyser, ce n'est jamais plus dans le spectre du sommeil, mais toujours en état de conscience. Ce qui pourrait expliquer les similitudes entre le monde que nous percevons éveillé, et celui, véritable double étrange et paradoxal, dans lequel nous évoluons lorsque nous

282 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. XXII

283 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 989

rêvons. En effet, comme l'explique le psychanalyste Sigmund Freud dans *L'interprétation des rêves*, notre esprit recrée la structure qui lui est connue et dans laquelle il évolue puisque c'est celle qui lui est la plus naturelle. Il explique :

Mais l'esprit ne pourrait-il réagir à ces stimuli autrement qu'il en a coutume ? Il leur donne donc la forme de l'espace et du temps, il leur fait suivre la loi de causalité : ainsi naît le rêve.²⁸⁴

Ainsi, notre esprit recrée un espace et une temporalité, moins soucieux des aberrations qui s'y produisent que dans le monde réel, l'espace comme le temps y sont plus libres, plus mouvants. Dans le film *Inception*, Christopher Nolan science-fictionne la profession d'architecte de rêves.

Inception est un film de 2010, scénarisé, réalisé et produit par Christopher Nolan. Il est interprété par les acteurs Leonardo DiCaprio, Ellen Page, Ken Watanabe, Joseph Gordon-Levitt, et Marion Cotillard.

Le film présente un univers science-fictionnel dans lequel une technologie permet de pénétrer dans les rêves des autres, ou plus exactement de les faire pénétrer dans un rêve préalablement créé comme s'il s'agissait du leur et ainsi réaliser des « extractions ». En effet, dans ces « rêves partagés », il est possible d'aller au plus intime de l'autre, entrer dans son inconscient pour y dérober ses secrets les plus précieux, enfouis dans les confins de ses rêves, bien cachés dans des coffres dont il faut trouver la clef. Cette technologie est surtout utilisée, il ne faut pas le cacher, non pas pour révéler la vie privée des autres mais pour de l'espionnage industriel. Pourtant le véritable enjeu de cette technologie n'est pas tant de voler les données mentales d'autrui, mais au contraire, de lui en implanter de nouvelles, réaliser ce qui est appelé une « Inception ». Pour réaliser ce procédé décrit comme impraticable, il faut plonger suffisamment profond dans l'inconscient de l'autre, dans le rêve donc, et lui souffler une idée de manière suffisamment subtile qu'elle paraisse sienne et authentique.

Afin de retrouver sa vie familiale, Cobb accepte de relever le défi, monter une équipe d'architectes du rêve, d'extracteurs, et de faussaires pour faire surgir en lui une idée nouvelle.

Le film a reçu quatre oscars, notamment celui de la meilleure photographie, grâce à des images subtilement conçues qui montrent le rêve et ses incohérences de manière jubilatoire. Christopher Nolan y reprend notamment les architectures impossibles de Penrose mises en image par Escher, et les paradoxes que nous font vivre les songes mis en lumière par Freud.

Par la fiction, le réalisateur nous fait découvrir le rêve de l'autre. En effet, dans ce film il explore ce qui était décrit par Héraclite comme les *mondes privés* de chacun dans lesquels, à la nuit tombée, les êtres s'éclipsent. Les rêves sont doublement partagés puisqu'ils le sont fictivement entre les personnages qui peuvent être ensemble dans un même espace rêvé et en partager l'intrigue, mais aussi puisque les rêves certes fictifs, certes cinématographiques, certes très loin de moments réellement rêvés sont malgré tout exposés et mis en image et donc

284 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, s. l., Presses universitaires de France, 1976, p. 41

en partage avec le spectateur. Les sensations éparses et partiellement oubliées au réveil sont retransmises avec justesse, malgré la distance de la narration, le rêve prend davantage de consistance visuelle que celle qu'il laisse à nos mémoires. Il recrée un monde à la fois proche des sensations que nous laisse le réveil et totalement imaginaire. Christopher Nolan a su davantage mener nos sensations de rêveur, ou comme le pose Merleau-Ponty, nos sensations de rêves réinterprétés par notre être éveillé, à l'univers visuel de son film, que nous imposer des images de songe à accepter et à forger comme telles. Et l'une des forces du film est l'idée que les rêves eux-mêmes dans la narration sont des créations. Ainsi, s'il retrouve des sensations, une topologie et une architecture onirique, il ne traite jamais le rêve dans sa dimension réelle ou mémorielle, il ne tombe ainsi pas dans l'écueil d'autres films d'illustrer de manière grotesque le décalage entre le rêve et la réalité. Cet écart est, de plus, pleinement réfléchi et mis à distance étant donné que le rêve est traité avec un certain réalisme la majorité du temps, puisque comme il l'est expliqué dans le film, lorsque nous rêvons, nous ne savons pas que ce que nous vivons n'appartient pas à la réalité. La question de la distinction entre rêve et réalité n'a pas même de sens car pris dans le flux d'événements, rien ne me pousse à les remettre en question. C'est ainsi que sont traités les rêves dans le rêve, tant qu'il n'est pas avéré que le rêveur rêve, tant qu'il n'en a pas conscience et une telle prise de conscience arrive la majorité du temps, seulement au réveil. Ainsi, les rêves ne prennent leur étrangeté que quand on les quitte et les traiter avec les filtres déformants de la bizarrerie pour les séparer de la réalité à certainement un sens davantage narratif que réaliste. Les traiter ainsi, c'est oublier aussi la place du travail onirique et de la conscience dans leur création. Dans le film, au contraire, malgré le caractère paradoxal du rêve, le traitement de ce dernier nous fait oublier les frontières entre le rêve et le réel et il est difficile de savoir à chaque instant du film, si les scènes se passent dans le monde commun, ou dans le monde privé des rêveurs. Cette ambiguïté reste d'ailleurs en suspens par une fin magistralement énigmatique.

Mais l'autre force réelle du film est l'idée d'architecture onirique. L'espace et le temps sont travaillés comme de véritables structures de l'état de songe, sans jamais que cela n'interfère directement sur le contenu avant une prise de conscience du rêveur. On retrouve ainsi ce que dit Merleau-Ponty sur l'étrangeté du rêve et le caractère spatio-temporel de ce dernier.

Mais la nuit n'est pas encore notre expérience la plus frappante de l'irréel [...]. Dans le sommeil, au contraire, je ne garde présent le monde que pour le tenir à distance, je me retourne vers les sources subjectives de mon existence et les fantasmes du rêve révèlent encore mieux la spatialité générale où l'espace clair et les objets observables sont incrustés.²⁸⁵

Dans le film comme dans le rêve, si les lieux sont fondamentaux à la structure et à la narration, ils sont dans une distance que réveillé nous n'entretiens pas avec le monde. Le monde dans sa dimension spatiale est à la fois absolument nécessaire à notre existence et toujours auto-défini. Je ne peux jamais être dans un autre lieu que celui où j'ai mis les pieds. Ou comme l'auteur de théâtre Wajdi Mouawad le fait si bien dire à l'un de ses personnages :

285 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 979

« J'ai cherché partout un ailleurs, mais j'ai rien trouvé. Partout c'était toujours ici, et c'était crevant.²⁸⁶ ». Dans le monde, l'ailleurs est toujours un inaccessible, un espace dont on peut seulement s'imaginer, se souvenir, projeter, ainsi à chaque instant, on est bloqué là, dans notre espace et tenter d'y échapper, d'en sortir, sera toujours revivre la même expérience d'un ici se déplaçant en même temps que le présent, laissant l'ailleurs dans ce même espace aussi impossible que le passé ou le futur.

Mais l'espace n'est pas seulement le décor de nos vies, il les constitue aussi. Comme il constitue une architecture du rêve. Pourtant, comme le dit Merleau-Ponty, cet espace est tenu à distance, tout d'abord par le dormeur lui-même, qui évolue à l'intérieur sans le voir, comme nous évoluons à l'intérieur de l'espace sans la majorité du temps le considérer, pris par l'action. Mais dans le rêve, le décor, comme chaque objet, a une portée symbolique qui dépasse le simple décor et le simple espace. Le lieu, comme toute chose dans le rêve, a toujours une charge symbolique à délivrer, il n'est jamais hasardeux ou anodin. Pourtant, il le paraît. Il faut donc attendre le réveil pour réaliser à la fois sa symbolique, son importance et potentiellement son incohérence. Une incohérence offerte par l'aspect paradoxal qui nous laisse l'impression que l'espace des rêves, comme les songes eux-mêmes, sont plus libres que le réel, qui n'admet comme nous l'avons vu, aucune dérogation de l'ici et maintenant, aucun détour dans l'espace-temps.

Alors que le rêve lui semble pouvoir nous faire passer d'un espace à l'autre en un instant. Il hybride l'espace. La chronologie paraît perdre sa rigueur. Freud revient sur cette impression.

Les anciens auteurs ont souvent loué, parmi les supériorités du rêve, le fait qu'il jouait librement dans le temps et l'espace ; on voit aisément que c'est une illusion. Ce n'est là, ainsi que le remarque Hildenbrandt, qu'un avantage illusoire : le rêve dispose du temps et de l'espace comme la pensée de la veille et seulement parce qu'il est une forme de la pensée. Il semble que le rêve ait sur le temps un autre avantage et qu'il en soit indépendant en un autre sens.²⁸⁷

Ainsi, le rêve, comme nous l'avons déjà amorcé avec Descartes est un monde de l'illusion, comme l'anamorphose, et si une vérité est à lui trouver, elle est loin de celle de la liberté. En effet, si le rêve nous donne une impression d'une plus grande liberté que la réalité, c'est parce qu'il est composé d'idées et non pas de matière, ainsi, comme le dit Cobb dans *Inception*, sur la construction onirique : « Nous créons et percevons un monde simultanément²⁸⁸ ». Ainsi, dans le rêve, chaque idée en implique une autre, puis une autre, comme dans la réalité, sauf que dans le rêve, les idées sont synonymes de faits quand, éveillé, seules les actions sont palpables. Le rêve est donc en effet l'espace où penser revient à ressentir, ou du moins, à avoir l'illusion de la sensation.

Mais le film présente un état particulier du rêve, puisqu'il est créé et joué par ceux qui l'ont conçu. Or dans un rêve classique, le rêveur ne joue pas. Il est pris dans le maillage onirique

286 W. MOUAWAD, *Littoral*, 1999, Babel littérature n°1017, Montréal, Août 2010, p. 15.

287 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 64

288 C. NOLAN, *Inception*, Science-fiction, 2010, 2h 28min

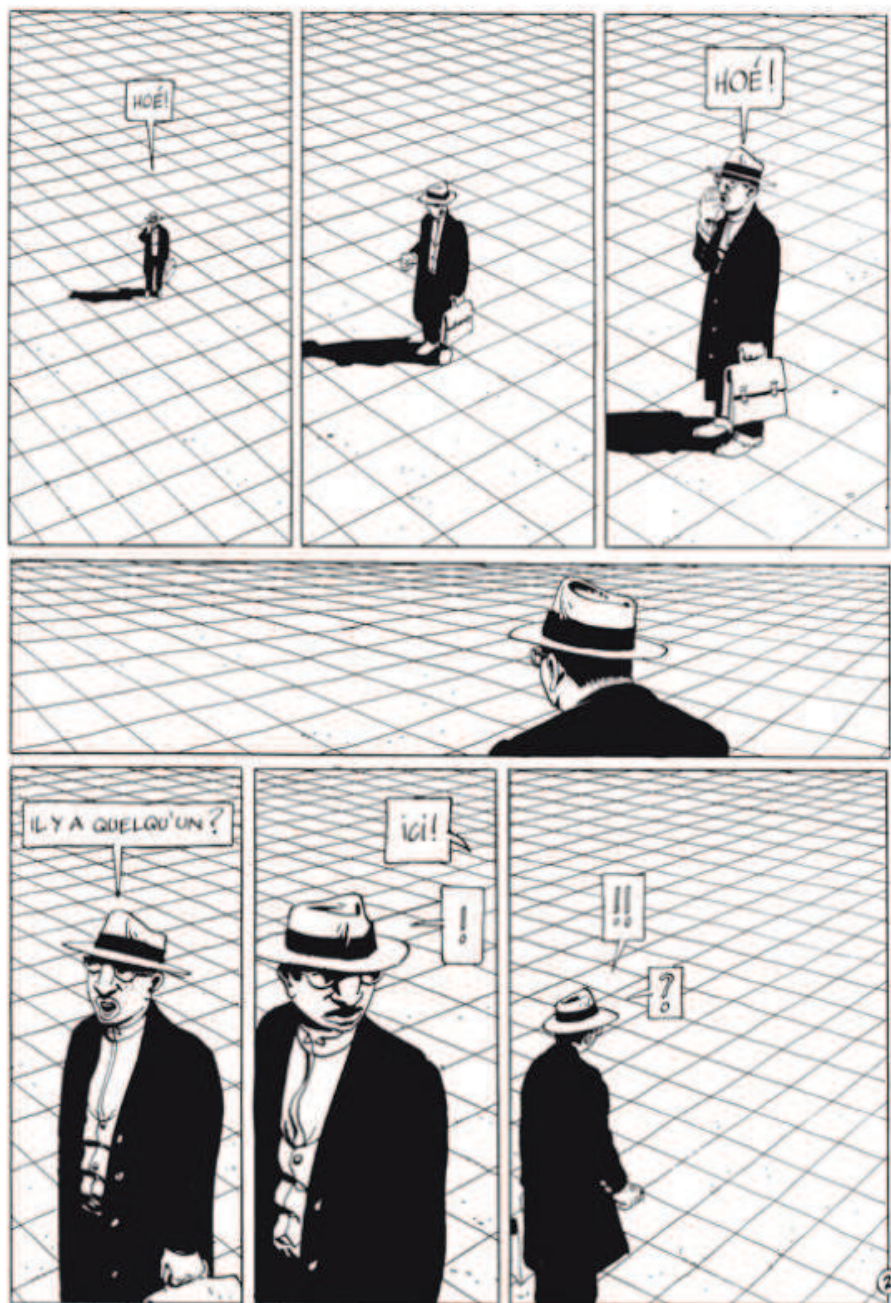


Illustration 79 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'Origine*, 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 2

comme dans la réalité, l'intrigue qui le traverse le fait comme si elle existait vraiment, et même le corps réagit à l'illusion comme si nous vivions véritablement ce qui est juste imaginé. Dans le film, au contraire, les personnages, ou pour qu'il y ait un intérêt, une partie des personnages sont lucides dans les *rêves partagés*. Autrement dit, ils savent qu'ils rêvent et peuvent prendre un degré de liberté avec ce qu'il s'y passe, puisqu'ils sont conscients de l'illusion qu'ils traversent. Ils sont donc dans l'état paradoxal du spectateur de l'anamorphose qui, grâce aux conditions de l'installation sait pertinemment qu'il a affaire à une illusion, mais s'y laisse malgré tout prendre quand la forme apparaît. Le réalisateur dit s'être inspiré des rêves lucides qu'il faisait lorsqu'il était adolescent. Des rêves donc où le rêveur prend conscience de son rêve et décide, choisit, comment le continuer, comment le poursuivre. Une telle prise de conscience permettrait au rêveur de jouir de la liberté dont il ne bénéficie pas dans la réalité, il pourrait par exemple voler.

Le paradoxe induit est très bien analysé et mis en scène par Marc-Antoine Mathieu dans la planche du Tome 6 de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : Le décalage*, parue en 2013 : « En clair : à nous la liberté de faire, d'agir, libres, et tant pis si c'est une illusion !²⁸⁹ », une planche précédemment étudiée. Dans cette série, l'auteur raconte l'histoire de Julius Corentin Acquefacques, un personnage qui devient lucide à la fois de son statut de rêveur, mais aussi, et surtout, de son statut de personnage. Ainsi, en effet, il devient, à la manière des personnages de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, livré à ses propres choix. Pourtant, que ce soit dans cette autonomisation du personnage ou dans la lucidité qu'offre la conscience des rêves, l'illusion est paradoxale. En effet, l'autonomie se fait toujours dans un monde fictionnel. Ainsi, la liberté gagnée dans le rêve par le rêveur est toujours une vaine illusion puisque les actions songées ne se réalisent que par idée, et celle gagnée dans la fiction est toujours illusoire, puisque les personnages restent prisonniers de leurs auteurs²⁹⁰.

Mais, fait étonnant, dans le premier tome de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : L'origine*, le personnage fictif, évoluant donc dans le monde bidimensionnel d'une bande-dessinée, rêve dans l'incipit de l'intrigue d'un monde en trois dimensions, ou plus exactement de la projection d'un monde en trois dimensions dans un plan bidimensionnel – à la manière dont, nous y reviendrons, les chercheurs projettent un univers à quatre dimensions dans notre monde qui semble n'en contenir que trois. Le monde à deux dimensions est celui de la fiction, celui dessiné par l'auteur, mais on peut alors penser que le rêve en trois dimensions du début est notre monde tridimensionnel, projeté par l'auteur dans le rêve de son personnage. Ainsi, le personnage qui y apparaît dans une sphère qui fait sol au personnage, et qui tente d'entrer en communication avec lui avant d'éclater de rire et de plonger Julius Corentin Acquefacques dans le vide, pourrait être analysé comme l'auteur lui-même, ou sa projection fictionnelle. Ainsi, le rêve serait une porte, un passage entre le monde fictif et le monde réel, mais qui cloisonne chaque partie de l'univers dans des dimensions impartageables. Le monde onirique est alors, comme celui du miroir, comme celui de la

289 M.-A. MATHIEU, *Julius Corentin Acquefacques*, Tome 6 : *Le décalage*, op. cit., p. 23 de la pagination décalée de l'auteur

290 Voir chapitre sur la Méta-crétion p. 236.



Illustration 80 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 3

fiction, un monde absolument étanche au nôtre. Il est possible de les confondre, de se laisser prendre dans leurs illusions, d'y croire comme on croirait au réel, mais il n'en est rien, les espaces sont hermétiquement séparés. Mais sous l'apparente irréalité de ces mondes, du rêve, du miroir, de la fiction, ils révèlent une certaine vérité, notamment en imprégnant l'esprit du spectateur, l'ouvrant à des idées nouvelles, des interrogations et des sensations. En d'autres termes, le rêve, comme la fiction réalise sur nous une *Inception*.

Ainsi, dans l'espace onirique, comme celui de la fiction et du miroir, le spectateur semble absolument actif, créant et recréant par sa perception, nourrissant des sensations de cet autre monde ses propres idées. Mais il est absolument passif du résultat, les événements se passent sous ses yeux comme déjà écrits, déjà décidés. Merleau-Ponty revient sur cette liberté dans le rêve qu'il décrit comme purement illusoire :

Comme J.-P, Sartre le fait observer lui-même, le rêve exclut la liberté parce que, dans l'imaginaire, à peine avons-nous visé une signification que déjà nous croyons en tenir la résiliation intuitive et enfin parce qu'il n'y a pas d'obstacles et rien à faire.²⁹¹

Dans le rêve, nous avons ainsi le même degré de liberté que face à un film qui se déroule sous nos yeux, ou qu'à une histoire dont nous lisons les péripéties. Il s'organise d'ailleurs de la même manière, en scène, comme le note Freud reprenant dans *L'interprétation des rêves* l'expression de d'Heinrich Spitta.

Le rêve organise ces images en scène, il représente les choses comme actuelles, il dramatise une idée, selon l'expression de Spitta.²⁹²

Ainsi, même en cas de rêve lucide, le songe continue à s'organiser dans l'illusion d'un espace fictif qui se représente comme actuel. Mais l'espace n'est jamais actuel puisque le rêve ne nous est livré qu'en le quittant. C'est notre sortie qui nous en dévoile l'espace et l'intrigue pour mieux les cacher, pour que les clefs du songe restent à déchiffrer comme Freud le montre dans son ouvrage.

Mais le monde onirique se présente comme actuel car il se déroule sous mes yeux comme si les événements y avaient vraiment lieu. Ils le font dans une temporalité chronologique où le temps du rêve et le temps du rêveur sont équivalents, contrairement à la pensée du réveil qui nous donne l'impression d'accélération du temps, car il n'y a pas de temps morts, d'ennui, d'attente interminable, il se passe toujours quelque chose, et souvent les événements sans relation temporelle et spatiale logique les uns avec les autres. D'où cette impression qu'il s'y passe tellement de choses que c'est impossible que tout se soit déroulé en une seule et même nuit, durant quelques heures de sommeil²⁹³. Ainsi, si dans le film *Inception* le temps des rêves

291 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1143

292 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 52

293 M. SCORSESE, *After Hours*, Comédie, 1985, 1h 37min, le protagoniste va vivre une nuit complètement folle entre le moment où il sort de son travail et celui où il doit y retourner, alors qu'il ne veut qu'une chose, rentrer chez lui et dormir. On retrouve alors une chronologie et une temporalité proche de celle des rêves, les

est beaucoup plus rapide que celui du rêveur, vitesse temporelle qu'on peut encore augmenter dans la narration à l'aide de sédatifs, cette idée n'est pas conforme aux dernières expérimentations menées sur le rêve, pourtant elles révèlent une vérité non pas scientifique, mais perceptive, celle de l'impression que nous laissent les rêves. Des impressions qui sont essentiellement visuelles comme le note Freud dans son traité sur le rêve.

Le rêve pense donc surtout par image visuelle, mais il n'exclut pas les autres images. Il emploie aussi des images auditives, et, dans une mesure plus restreinte, des impressions provenant des autres sens. Bien des choses sont seulement pensées ou représentées par des restes d'images verbales, comme dans la veille. Toutefois, seuls les éléments qui se comportent comme des images, c'est-à-dire qui ressemblent plus à des perceptions qu'à des figures mnésiques sont caractéristiques du rêve.²⁹⁴

L'image est ainsi, d'après Freud, la perception la plus importante qu'offre le rêve, si elle s'associe aux autres sensations, notamment sonores, c'est avant tout par le visuel que l'inconscient communique à travers les songes. Pourtant, si nous avons dit précédemment que le rêve, comme le miroir ou la fiction sont parfaitement étanches du monde réel, c'est aussi et plus généralement l'image entière de laquelle je suis toujours exclu. En effet, comme nous l'avions déjà vu grâce au paradoxe du voyant visible de Merleau-Ponty, si je vois, je ne me vois jamais moi-même. Je peux regarder dans le miroir mon reflet, je peux voir ma représentation à travers une photographie ou une peinture, je peux voir des bouts de mon corps, mais je ne me vois jamais à travers mes propres yeux. Et l'image de moi, même celle que je projette mentalement, n'est jamais moi. La frontière entre le monde que je vois et mon être a la même étanchéité que n'importe quelle image que j'observe. Cette image est notamment celle de l'anamorphose, sur laquelle je peux avoir un semblant d'influence, que je peux, à ma guise, morceler, assembler, détruire, recréer, mais jamais totalement créer, puisqu'elle l'a déjà été par l'artiste et que mes sensations face à l'œuvre sont tout à la fois authentiques, singulières mais aussi en partie générées et anticipées par son propre travail. Mais l'image est-elle impénétrable ? On peut parcourir l'espace de l'œuvre, spatialiser la forme, cependant l'image que l'artiste a conçue ou celle que je vois à chaque instant reste un point toujours dont l'accès est impossible. On ne peut jamais pénétrer au sein d'une image, que ce soit celle retranscrite sur une surface quelconque ou que ce soit celle qui se projette directement dans mes yeux, ou plutôt qui est captée par mes yeux et qui se crée mentalement, puisque nous avons déjà stipulé que les yeux reçoivent l'image sans jamais l'interpréter.

événements s'enchaînent sans que le personnage ne puisse rien y faire, il se retrouve ballotté dans des espaces de plus en plus étranges et ne peut maîtriser la chronologie des faits qui lui arrivent. La comédie prend un rythme de plus en plus soutenue, les événements s'enchaînent prenant une tournure toujours plus saugrenue sans que le protagoniste n'y puisse rien maîtriser. Et si, finalement, tout ce déferlement d'événements n'était pas réel, mais celui d'un rêve se déroulant cette fameuse nuit ? Le protagoniste aurait paradoxalement déjà ce qu'il passe le film à chercher, une vraie nuit de sommeil avant de repartir au travail. Pourtant, de toutes évidences, ce sommeil dont les rêves virent au cauchemar, n'est pas plus reposant que le songe que le personnage traverse.

Qu'il s'agisse d'un rêve ou de la réalité, l'enchaînement des événements du film illustrent bien la course effrénée des événements qui défilent dans notre sommeil et comment nous y sommes enfermés. Des impressions qui expliquent le sentiment illusoire au réveil d'une accélération temporelle onirique.

294 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 52

Mais dans le rêve, le rapport à l'image est très différent, plus libre, non conditionné à un point de vue unique. On peut alors y vivre des expériences de décorporation, où on se voit, on se vit à l'extérieur de son propre corps, s'observant comme si une caméra nous filmait mais se ressentant intérieurement. Il est aussi étrangement possible, et sans que cela ne semble exceptionnel pendant le rêve, alors que cela paraîtrait pour le moins inquiétant en veille, d'être un autre personnage de l'histoire, perdant ainsi totalement l'unicité du corps qui nous contraint à être soi dans le réel, un fait très souvent mis en scène dans la fiction fantastique, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, faisant ainsi l'expérience du corps de l'autre ainsi que de son expérience comme s'ils étaient notre. Mais notons que parfois, au réveil, des souvenirs des rêves semblent sans ancrage défini, le point de vue y est flottant, désincarné, comme si nous étions le narrateur omniscient d'une histoire. L'étrangeté de ces points de vue atypiques et originaux pour le rêveur sont-ils créés au moment du réveil ? Que le point de vue soit créé seulement au moment du réveil ou qu'il soit établi durant le rêve, la pensée qui fait alors image lui autorise un point de vue inédit, désincarné et mental. Le rêve est ainsi proche de l'hallucination comme le déclare Freud, en s'appuyant plus généralement sur ces prédécesseurs et sur chaque personne intéressée par un tel sujet. Il écrit :

(N)ous pourrions déclarer, avec tous les auteurs informés, que le rêve « hallucine », qu'il remplace les pensées par des hallucinations. (...) Il faut ajouter, pour caractériser pleinement cet aspect de la vie du rêve, qu'en rêve – le plus souvent : les exceptions exigent des explications spéciales – nous ne croyons pas penser, mais vivre des événements : nous avons donc une foi entière dans nos hallucinations.²⁹⁵

Ainsi Christopher Nolan reprend cette notion d'hallucination lorsque dans son film *Inception*, comme nous l'avions précédemment décrit, il fait dire à son personnage que dans le rêve : « Nous créons et percevons un monde simultanément ²⁹⁶ », le monde créé fait image au fur et à mesure de nos pensées, alors qu'elles sont habituellement invisibles pour nous. Elles se placent généralement sur un plan formel totalement distinct de ce que je vois, comme Merleau-Ponty l'exposait dans *Le visible et l'invisible* expliquant que lorsque je pense à quelque chose, l'image de la chose ne vient jamais s'ajouter à la première. Les pensées mêmes visuelles sont habituellement sur un autre plan que ce qui est vu, elles sont plus conceptuelles, plus absolues, moins réalistes et surtout elles n'apparaissent jamais dans le champ visuel. Pourtant, dans le cas de l'hallucination comme du rêve, elles prennent la même place que les informations visuelles habituelles. En tout cas, une place qui semble être la même, tant qu'on n'analyse pas la distinction entre les deux. Ainsi, dans le rêve, le dormeur pense vivre réellement la scène, sans douter de sa réalité. Une idée centrale dans le film précédemment cité puisqu'il s'agit pour les protagonistes comme pour les acteurs, à plusieurs reprises, d'identifier s'ils sont dans le rêve ou dans la réalité, puisqu'avant de réaliser les incohérences, comme le dit Freud, notre foi est entière devant ce qu'il se passe sous nos yeux. Ariane, la future architecte de rêves du film est d'ailleurs dubitative et se demande comment

295 *Id.*

296 C. NOLAN, *Inception*, Science-fiction, 2010, 2h 28min

elle pourrait créer des espaces suffisamment réalistes pour qu'on y croie. Cobb lui répond alors :

*Et bien les rêves, ils ont l'air tant qu'on est dedans, pas vrai ? C'est seulement quand on se réveille qu'on se rend compte que tout ça n'avait rien de vrai.*²⁹⁷

La première technique mise en avant dans le film pour différencier le rêve de la réalité consiste à se demander comment on est arrivé dans ce lieu, puisque le rêve est la visualisation des idées, des pensées, sans justification, sans explication spéciale. Mais une telle pensée revient à devenir lucide dans le rêve, comme la deuxième technique qui revient à créer un paradoxe, si ce paradoxe se révèle possible, c'est que l'instant que je vis est loin de la réalité.

Nous expliciterons le lien entre paradoxe et rêve dans le chapitre suivant, revenons à l'hallucination. Freud et Merleau-Ponty s'accordent sur la faculté du patient à distinguer le réel de l'hallucination, mais paradoxalement, ils voient mais ne croient pas voir. Merleau-Ponty explique le paradoxe auquel fait face le patient mais aussi celui qui essaye de l'interroger.

Quand l'halluciné dit qu'il voit et qu'il entend, il ne faut pas le croire, puisqu'il dit aussi le contraire mais il faut le comprendre.²⁹⁸

Mais justement les fous ne croient pas voir, ou pour peu qu'on les interroge, ils rectifient sur ce point leurs déclarations.²⁹⁹

La personne victime d'hallucinations fait ainsi face à d'étranges paradoxes, comme le révèle l'auteur, elle dit à la fois voir ou entendre, mais aussi le contraire, ainsi, ne pas voir ou entendre. Comment peut-on à la fois voir et ne pas voir, entendre et ne pas entendre, croire et ne pas croire ? Ce qui nous paraît impossible et insensé n'est pas à prendre comme tel, mais à analyser. Il ne faut donc pas juger, mais tenter de comprendre. Tenter de comprendre ce qu'il se passe lorsque le patient a une hallucination, c'est tenter d'accepter qu'on peut voir sans voir, croire sans croire. Or, c'est exactement ce qui est posé dans l'expérimentation de l'anamorphose, une forme qui nous est donnée à voir, et qui en même temps, par sa structure, sa spatialité, son étrangeté n'appartient pas complètement à la réalité. On la voit, certes, mais on ne la voit pas comme le reste de notre champ de vision. Et la croyance en est de même étrangement ballottée puisque par son installation, l'artiste désillusionne avant même d'illusionner. Ainsi, le spectateur ne peut croire à ce qu'il voit, puisque ses convictions sont anéanties dès sa découverte de l'œuvre et pourtant quand la forme apparaît, sans pouvoir y croire, il y croit. Ainsi, pourrait-on dire, il y a dans l'hallucination, dans le rêve et dans l'anamorphose, des niveaux de croyances, des niveaux de vue aussi.

297 C. NOLAN, *Inception*, op. cit.

298 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1036

299 *Ibid.*, p. 1034

Ainsi, de tels paradoxes du voir et du croire ne devraient pas nous étonner et le vocabulaire qu'utilise Merleau-Ponty pour décrire une telle vision est très proche de celui que nous avons utilisé plus tôt pour décrire l'anamorphose.

Les hallucinations se jouent sur une autre scène que celle du monde perçu, elles sont comme une surimpression.³⁰⁰

L'auteur de la *phénoménologie de la Perception* utilise en effet les termes de scène, de monde perçu et de surimpression. C'est exactement la perception qu'a le spectateur face à l'anamorphose. En effet, il y voit un monde comme s'il se jouait sur une scène en superposition de celle habituellement perçue. La forme qui apparaît est, en effet, superposée à la réalité du lieu, par-dessus, mais pas dans le lieu. Elle est dans un non-espace ou dans un autre espace, certainement comparable à celui de l'hallucination et celui du rêve, ce qui offre à ces différents spectateurs les étranges sensations paradoxales de voir sans voir. Cette superposition des images est décrite par Sigmund Freud, qui voit dans le flottement étrange que prend le rêve et l'association de lieux, de formes, d'objets ou même de personnes fondues en un, une étrange manifestation du travail du rêve.

Si les objets qui doivent être condensés en une unité nouvelle sont trop disparates, le travail du rêve se contente souvent de créer une image complexe dont le noyau est assez net, mais dont les attributions le sont peu. On peut dire que l'unification, en pareil cas, n'est pas réussie : les deux représentations se recouvrent et il y a une sorte de concurrence entre les images visuelles. Ceci ressemble à un dessin que l'on pourrait obtenir si l'on représentait un concept d'après des images de perception individuelle.³⁰¹

Ainsi l'imagerie du rêve superpose des images sans qu'elles ne se recouvrent complètement. Elles se font concurrence dans mon champ visuel telles que le font les différentes images de l'anamorphose. Cette superposition n'offre pas une unité suffisante pour se fondre en un seul objet, et l'étrangeté en jaillit de la même manière que la victime d'hallucination réalise dans l'étrangeté l'impossibilité de ce qu'elle voit, mais ne peut s'empêcher ni de le voir, ni de le croire. Chacune de ces expériences révèlent le voir par la pensée plutôt qu'à travers les yeux.

Ces paradoxes sont omniprésents dans les rêves, comme dans l'anamorphose, les images que ces deux formes de visions offrent sont aussi comparables puisqu'ils permettent un vaste champ d'illusions où le réel est tout à coup mis en doute. Mettons donc en parallèle ces deux formes visuelles et voyons comment elles peuvent se répondre. Comment le rêve peut être considéré comme une anamorphose, et comment l'anamorphose s'apparente à l'exploration d'un rêve les yeux ouverts ?

300 *Ibid.*, p. 1039

301 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 279

De rêver, je suis ? Ou le doute dans le rêve.

Nous avons précédemment exploré les liens entre l'anamorphose et la méthode que propose Descartes face au doute qui, à cause de nombreuses désillusions, s'empare de tout, et même de lui-même. Mais le rêve nous replonge dans cet état de doute. Rappelons-nous que Descartes, pour méthodiquement explorer le doute et tenter de l'écarter autour des seules structures qui sont indubitables d'après son raisonnement, parle d'un monde fait d'illusions et se demande si les hommes qu'il voit, ne sont pas de simples ressorts avec un chapeau, mais tente aussi de percer ce qui fait que nous sommes dans le réel et non dans un rêve.

Pourtant Freud renverse le problème de l'illusion qu'offre le rêve. Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan explique la relation que Freud entretient non plus avec l'illusion et le doute, mais avec la certitude. Il écrit :

Descartes nous dit – *Je suis assuré, de ce que je doute, de penser, et* – dirai-je, pour m'en tenir à une formule non pas plus prudente que la sienne, mais qui nous évite de débattre du *je pense – De penser, je suis.* (...) D'une façon exactement analogique, Freud, là où il doute – car enfin ce sont ses rêves, et c'est lui qui au départ, doute – est assuré qu'une pensée est là, qui est inconsciente, ce qui veut dire qu'elle se révèle comme absente. C'est à cette place qu'il appelle, dès qu'il a affaire à d'autres, le *je pense* par où va se révéler le sujet.³⁰²

Lacan déplace tout d'abord le *cogito*, « *Je pense, donc de suis* », à une forme plus impersonnelle « *De penser, je suis.* ». Ainsi, c'est par la pensée que s'inscrit le « Je » qui est induit par l'action, et non pas premier, dans une forme presque magique de l'exercice de la réflexion mentale et de l'auto-réflexion. Il supprime l'automatisme de la réflexivité de la pensée, pour au contraire induire véritablement cette subjectivation par l'élaboration mentale.

L'autre distinction avec la méthode et les conclusions de Descartes, Lacan s'appuie sur Freud pour nous la donner. Il explique que puisqu'on doute de nos rêves, non pas de leur réalité, mais de la pensée de leurs contenus, du doute naît la pensée, et de la pensée naît la certitude. Je peux douter de l'expérience d'avoir rêvé, et en effet, le rêve tel qu'il a été vécu se révèle n'être qu'une simple illusion lorsque le dormeur se réveille, mais je ne peux douter d'avoir rêvé, et par là, d'avoir établi une pensée.

La source d'une pensée dans le rêve a été, dès l'Antiquité, soupçonnée. On y a vu la possibilité de lire l'avenir, de découvrir en lui un oracle, tel que tente de le faire par exemple Joseph, fils de Jacob, en analysant, justement, le rêve du Pharaon dans *La Genèse*, prévoyant les sept années fructueuses suivies des sept années de famine. Mais Freud offre une alternative paradoxale à l'idée en expliquant dans *L'interprétation des Rêves* :

Le rêve, enfin, peut-il révéler l'avenir ? Il n'en peut être question. Il faudrait dire bien plutôt : le rêve révèle le passé. Car c'est dans le passé qu'il a toutes ses racines.³⁰³

302 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 44

303 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 527

Ainsi, Freud sort le rêve du côté surnaturel que lui confère l'idée qu'il pourrait être prémonitoire, mais ne révèle pas le paradoxe que ses propos soulèvent. En effet, d'après lui le rêve permet non pas de voir l'avenir mais de révéler le passé. Or révéler le passé tient presque du contre-sens, puisque ce n'est pas le passé d'un autre ou un passé non vécu qui va se révéler, mais son propre passé. Or ce passé, s'il a été vécu, pourquoi le révéler ?

Ce que révèle le rêve, si on confronte les deux citations précédentes, ce n'est pas le passé conscient tel que le dormeur l'a vécu durant la veille, mais une autre forme de mémoire et de pensée que celle habituellement expérimentée. Ce que révèle ce qu'on pourrait noter, après Descartes lu par Freud et réinterprété par Lacan : « *De rêver, je suis* », c'est une vérité sous-jacente.

Or – c'est là que Freud met l'accent de toute sa force – le doute, c'est l'appui de sa certitude.³⁰⁴

Qu'est-ce qui diffère alors la pensée de l'éveil et la pensée du songe ? Quelle est cette certitude si importante que Lacan décèle dans le doute tel qu'il est exprimé par Freud ? Le doute lui offre la certitude que la pensée consciente n'est pas la seule à déterminer les choix de l'homme et que cette pensée s'exprime notamment dans les rêves. Cette pensée qui se révèle à Freud, dans l'étrangeté du rêve est, nous dit Lacan, inconsciente. Pourtant, si le rêve révèle cette pensée, elle ne peut s'y contraindre.

L'inconscient, nous dit-il [Freud], *n'est pas le rêve*. Ça veut dire, dans sa bouche, que l'inconscient peut s'exercer dans le sens de la tromperie, et que cela n'a pour lui aucune valeur d'objection. En effet, comment n'y aurait-il pas de vérité du mensonge ? - cette vérité qui rend parfaitement possible, contrairement au prétendu paradoxe, qu'on affirme : *Je mens*.³⁰⁵

Si tout d'abord l'inconscient n'est pas seulement la pensée du rêve, il n'est pas pleinement lisible dans le rêve. Ainsi si on peut établir, d'après les deux psychanalystes, la pensée inconsciente à travers le rêve, on ne peut pas simplifier cette idée à celle exprimée dans le songe. Ainsi, Lacan utilise le paradoxe, tout en en réfutant l'idée de contradiction et donc de paradoxe, de Pinocchio. Ce paradoxe est mis en image à travers la figure du petit garçon, ou de sa marionnette, dont le nez s'allonge lorsqu'il ment. Or, que se passe-t-il s'il dit « Je mens » ? S'il nous trompe en effet en disant qu'il ment, c'est qu'il dit la vérité. Il est donc logiquement impossible de dire je mens, en mentant réellement. Pourtant, Lacan déplace le problème de langage qu'implique un tel paradoxe, problème sur lequel nous reviendrons plus tard en analysant les propos de Wittgenstein, au problème tout autre qui est celui de la vérité. Ainsi, dit-il, il y a une vérité dans le mensonge. Comme nous l'avons vu dans la fiction ou dans l'illusion, malgré l'apparence trompeuse, ou la volonté de falsifier, une vérité se dit derrière chaque mensonge. Il serait ainsi paradoxalement possible de mentir et de dire la

304 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 42

305 *Ibid.*, p. 46

vérité en même temps. Ou plutôt une vérité. Et cette vérité est celle qui, malgré l'apparence illusoire et trompeuse du rêve, est dans le non-dit, ou le non-montré de l'inconscient. Ainsi, lorsque Lacan commente les mots de Freud « *L'inconscient n'est pas le rêve* », il distingue le rêve comme illusion et l'inconscient comme vérité sous-jacente. Et au-delà, il exprime que l'inconscient utilise le mensonge dans le rêve, pour dire une vérité. Mais cette vérité est-elle audible ?

Si elle n'est pas audible directement, ou disons plutôt lisible, puisque nous avons établi précédemment l'importance du visuel dans le rêve, elle est visible. En effet, Lacan explique que contrairement à la vision éveillée, la vision diurne, ou du moins onirique, n'existe que pour se donner à voir. Lacan va détailler dans un passage *Des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* l'imagerie du rêve et sa fonction. Il décrit :

[D]ans l'état dit de veille, il y a élision du regard, élision de ceci que, non seulement ça regarde mais ça *montre*. Dans le champ du rêve, au contraire, ce qui caractérise les images, c'est que ça *montre*. (...) Il vient tellement en avant, avec les caractéristiques en quoi il se coordonne – à savoir l'absence d'horizon, la fermeture, de ce qui est contemplé dans l'état de veille, et, aussi bien, le caractère d'émergence, de contraste, de tache, de ses images, l'intensification de leurs couleurs – que notre position dans le rêve est, d'être en fin de compte, foncièrement, celui qui ne voit pas. Le sujet ne voit pas où sa mène, il suit, il peut même à l'occasion se détacher, se dire que c'est un rêve, mais il ne saurait en aucun cas se saisir dans le rêve à la façon dont, dans le cogito cartésien, il se saisit comme pensée.³⁰⁶

Dans ce passage fort de son discours, il explique à la fois que le rêve n'affiche que pour montrer, mais aussi que le dormeur est littéralement pris par une telle vision et ne peut donc voir, n'ayant pas le détachement, le recul nécessaire pour analyser ce qui se passe devant ses yeux et s'y projeter. C'est précisément ce fait qui crée une impossibilité de cogito dans le rêve, et donc l'impossibilité d'un rêve lucide. En effet, puisque l'image est pensée, elle occupe tout l'espace mental, l'esprit ne peut alors se détacher de cette unité globalisante qui lui fait face et l'enveloppe totalement. Il est captif de cette monstration qui ne lui laisse ni la place du regard ni celle d'être. On revient alors à l'illusion qu'offrait la pensée d'un rêve lucide tel qu'il est présenté dans *Inception* – or dans le film, l'univers présenté est purement fictif et donc l'analyser au regard de la réalité témoignerait d'une certaine hystérie, mais en plus, les rêves ne sont, dans la narration, pas de vrais rêves, ils sont la construction extérieure d'un architecte dans laquelle on envoie à la fois les extracteurs et la victime : il est ainsi logique que les règles d'un tel rêve diffèrent de celui que nous connaissons, mais aussi que les personnages ayant fabriqué l'univers puissent être lucides sur l'aspect artificiel de leur création.

Mais si Lacan exprime l'impossibilité d'un tel fait dans le rêve, la manière dont il décrit ses caractéristiques n'est sans rappeler l'imagerie déployée dans le film. Le rêve y est architecturé afin de créer un univers clos, notamment à travers l'utilisation du paradoxal escalier de Penrose. L'univers du rêve s'y fait alors comme une boucle, un objet clos qui contient le

306 *Ibid.*, p. 88

rêveur dans une actualité si totalisante qu'il ne peut réaliser l'improbabilité de ce qu'il voit. Une clôture qui explique aussi l'absence d'horizon. L'horizon est le point limite de notre regard, celui où tout bascule entre ce que je vois et ce que je ne vois pas, celui au-delà duquel je ne pourrais jamais voir. Si on connaît généralement son utilisation spatiale, l'horizon peut être aussi temporel, dans le passé ou le futur. Mais dans les deux cas, dans le rêve, il n'existe pas, puisque l'espace comme le temps, sont comme les autres objets rencontrés, uniquement signifiants. Comme le dit Lacan : « ça montre ». En d'autres termes, tout est placé dans le rêve simplement pour se montrer, et c'est de cette monstration qu'il signifie, au-delà de l'illusion, une vérité. Mais cette vérité ne peut jamais être simplement lue, comme nous le mettrons en avant par la lecture de *L'interprétation des rêves* de Freud, écrit en 1899. À moins que, tel qu'il le suggère, le rêve dans le rêve révèle lui-même le réel. Il écrit :

Le rêve dans le rêve n'est pas un rêve : en d'autres termes, si certains faits apparaissent dans le rêve comme rêvés, c'est qu'ils sont tout à fait réels et cela équivaut à une affirmation très énergique.³⁰⁷

Ainsi, comme par des règles arithmétiques élémentaires, le négatif multiplié par le négatif devient positif, et le rêve immergé dans un autre rêve est « *tout à fait réel* ». Si nous ne prenons pas les propos de l'auteur de manière littérale, nous pouvons lire cette phrase dans un sens presque métaphorique. En effet, le rêve dans le rêve touche le réel puisqu'il se joue au sein même du rêve comme un songe. Mais, plus encore, puisque comme Lacan l'a précédemment décrit, si le rêve n'offre que des images closes, le rêve, en tant que rêve, l'est lui aussi. Ainsi le rêve se révèle non plus par le cortège d'images et d'illusions qu'il met en œuvre, mais s'affiche dans son onirisme. Et pourtant, par cette monstration, Freud conclut qu'il n'est plus un rêve. Ainsi, à la manière du paradoxe de Pinocchio, le rêve ne peut se révéler comme rêve sans perdre son identité trompeuse, pourtant, à travers cette facticité, il dit une vérité, il perd son statut illusoire pour devenir l'image du rêve, dans la réalité qu'offre alors un tel objet.

Si le réalisateur Christopher Nolan crée dans son film *Inception* différents niveaux de rêves imbriqués, des rêves dans des rêves où la temporalité et la conscience se dissolvent chaque fois un peu plus, c'est surtout son aspect paradoxal, tel que le révèle l'idée d'un rêve dans un rêve comme réel, que met en images le cinéaste. Cet aspect aberrant qui se dévoile à la fois dans les caractéristiques impossibles des objets, dans la spatialité et la temporalité, est omniprésent dans le rêve et dans l'anamorphose. À partir de l'analyse du rêve et de l'idée d'un travail de déformation de l'inconscient pour dissimuler dans l'onirisme sa vérité afin de ne pas être censuré par la conscience, Freud élabore, afin de décrire la structure du rêve, une véritable théorie de résolution des contraires que nous tenterons d'élargir aux aberrations de l'art contemporain et notamment, si le rapprochement s'y prête et se justifie, à l'anamorphose.

307 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 191

Le travail du rêve, la résolution des contraires comme paradoxe

Le paradoxe est omniprésent à la fois dans le rêve et dans l'image double, notamment anamorphique. Ces paradoxes se révèlent au moment du réveil, quand, sortant de la pénombre, les images et les souvenirs de ce monde mental tentent de nous échapper, pour mieux être oubliés. Les formes doivent être poursuivies, traquées, convoquées, dans une urgence extrême après le réveil pour ne pas sombrer dans l'amnésie qui les guette. Mais, malgré ce, les images qui me restent sont celles que ma conscience a retranscrites.

Freud se demande alors comment conserver le rêve, comment déjouer ce retrait en tentant d'en comprendre les déformations pour qu'il s'affiche enfin comme une image unifiée et formée. Il ouvre son traité sur l'analyse du rêve par une succession de questions qui révèlent les interrogations auxquelles il tentera de répondre dans son ouvrage : *Le rêve et son interprétation*, un écrit de 1925, qui reprend et synthétise ses précédents textes sur le rêve.

D'où vient l'instabilité du rêve ? Pourquoi dès le réveil est-il rejeté par la pensée comme un élément étranger et s'efface-t-il en tout ou en partie dans la mémoire ? On veut savoir en outre si le rêve est susceptible d'interprétation et si le contenu du rêve, comme tout autre produit psychique auquel nous serions tentés de l'assimiler représente un « sens »³⁰⁸.

Le rêve est absolument instable, puisqu'il est impossible de le conserver sous la forme imaginaire ou eidétique à la manière dont il nous semble l'avoir vécu lors du sommeil. Ce même phénomène se produit avec l'anamorphose qui, par sa nature instable ne peut se révéler, ou du moins révéler une partie de son image, qu'à un point de vue très particulier, un point de vue unique mais jamais définitif.

L'anamorphose par son unicité de point de vue est absolument opposée à la vision classique de l'art et la perception habituelle de l'homme, elle ne peut donc qu'être aberrante, étrange. Ce qui est alors vrai pour toute image l'est encore plus pour l'anamorphose puisqu'elle offre une apparence intangible, comme celle du rêve, qui, dès son apparition, est rejetée par la conscience. L'anamorphose comme le rêve est alors refoulée, puisqu'elle semble, à nos yeux éveillés, insensée. Freud, nous décrivant la forme des rêves ou les souvenirs qui nous restent de ces élucubrations nocturnes, prolonge son intuition que l'inconscient est la vérité sous-jacente du rêve et utilise pour l'expliquer la comparaison avec notre système perceptif, nous invitant à poursuivre l'analyse de l'anamorphose conjointement à celle du rêve.

L'inconscient est le psychique lui-même et son essentielle réalité. Sa nature intime nous est aussi inconnue que la réalité du monde extérieur, et la conscience nous renseigne sur lui d'une manière aussi incomplète que nos organes des sens sur le monde extérieur.³⁰⁹

308 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, H. Legros (trad.), Paris, Gallimard, 1969, 1 vol., p. 8

309 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 520

À la manière dont le réel ne s'affiche à nos yeux qu'à travers le double factice des images perçues, l'inconscient ne se dévoile qu'en creux, notamment à travers les rêves. Être face aux souvenirs d'un rêve revient alors à prendre la même distance avec l'inconscient, que le fait mon regard lorsqu'il affiche le monde tel qu'il me paraît, plus que tel qu'il est.

Si, comme nous l'avons suggéré à plusieurs reprises, sous l'apparence désordonnée de nos souvenirs oniriques se cache, d'après Freud, une vérité d'abord indécélable, comment cette vérité peut se dissimuler au point de prendre une apparence absurde et illogique ? Le psychanalyste nous décrit alors la logique cachée sous l'incohérence.

On peut se demander ce que deviennent ces liens logiques, qui avaient d'abord formé toute la charpente, quand cette masse de pensées du rêve subit la pression du travail du rêve et que ses fragments sont tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes.³¹⁰

Le rêve a ainsi, sous son apparence fragmentée, éclatée, incohérente, une unité sous-jacente qui forme la charpente, la structure de l'architecture. Pourtant la description de la fragmentation que crée le rêve : *tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes* n'évoque en rien l'art de bâtir des édifices mais bien plus l'autre art de l'espace prédominant dans cet écrit : l'anamorphose. En effet, nous pourrions appliquer cette citation sans en changer un mot au travail artistique de déformation des perspectives dépravées. En effet, le rêve comme l'anamorphose sont deux objets d'abord logiques, créés avec une forme et une idée déterminées, mais qui pourtant s'imposent une déformation pour faire prendre à sa cohésion un aspect totalement aberrant, pour plonger son unicité dans la fragmentation de la multiplicité et pour assigner à la rigidité de sa structure une torsion telle qu'elle paraisse flottante, ondulante, difforme, déstructurée.

Ainsi, outre l'aspect volubile commun au rêve et à l'anamorphose, nous pouvons aussi en comparer les images grâce au processus de déformations qui donne naissance à tous deux.

Pourtant, une telle comparaison est dangereuse puisque Freud lui-même nous alerte, à plusieurs reprises sur la mise en parallèle du rêve et de l'œuvre d'art, signalant qu'il ne serait pas judicieux d'appliquer sa théorie à la lettre à l'art, un avertissement joliment commenté dans le texte de Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*³¹¹. En effet, le risque que pose le psychanalyste est l'idée qu'on puisse considérer la déformation du rêve dans la même fixité que celle de la peinture. Ainsi, il serait question d'illustrer l'aspect fantasque de l'onirisme grâce à la liberté de motif, ou à la déformation créée grâce à l'écart entre l'image peinte et l'objet référent. Mais en effet, la peinture ne peut représenter la volubilité, l'étrangeté, le symbolisme et le paradoxe de la croyance et de la non croyance. C'est alors, qu'en toute conscience de cette difficulté, il nous paraît que si un modèle artistique devait s'adapter plus à une forme onirique qu'à une autre, ce serait peut-être de l'anamorphose qu'elle se rapprocherait le plus. En effet, l'anamorphose n'essaye ni de symboliser ni d'illustrer la déformation, elle ne propose pas plus une analogie de la figuration, de la défiguration ou de

310 *Ibid.*, p. 269

311 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image, op. cit.*, p. 184-188

l'abstraction. L'anamorphose fait vivre l'expérience de cette déformation au spectateur et elle le fait en immergeant le spectateur dans l'aberration même, plutôt que d'afficher le fruit de la déformation, l'image déstructurée.

Si la volonté artistique de l'artiste est de questionner les rapports d'images, de sens, d'expériences et d'œuvres ouvertes, quelle peut être analogiquement la volonté de l'inconscient lorsqu'il entreprend un tel travail ? Freud tente dans ses écrits sur le rêve d'en percer le mystère. Il établit que ce que nous voyons et ce dont nous nous souvenons est le contenu manifeste du rêve, mais que ce contenu est comme la forme anamorphique : un contenu transformé, déformé, par le travail du rêve. Alors que l'image d'origine, celle précédant la transformation, est nommée *contenu latent* par Freud. C'est ainsi par déplacement que l'inconscient traduit le contenu latent en contenu manifeste, le seul auquel le rêveur a accès.

Par la vertu de ce déplacement, le contenu du rêve ne ressemble plus au noyau des pensées du rêve et le rêve ne restitue plus qu'une déformation du désir qui est dans l'inconscient. Or nous connaissons déjà la déformation et nous savons qu'elle est l'œuvre de la censure qu'exerce une des instances psychiques sur l'autre instance. Le déplacement est donc l'un des procédés essentiels de la déformation.³¹²

Mais le rôle de renversement est particulièrement intéressant quand il sert la censure. Il donne à la représentation un degré de déformation tel qu'à première vue le rêve paraît tout à fait inintelligible.³¹³

Freud utilise la métaphore de la censure pour décrire l'action de la conscience sur le contenu latent du désir inconscient. Ainsi, si le rêve se pare d'une inintelligibilité, d'une étrangeté absurde ce n'est pas sans raison, mais pour contourner la censure de la conscience qui refuse que l'inconscient exprime des désirs non polis par la pression culturelle et sociale. Cette censure est le procédé essentiel qui explique la déformation du rêve.

Mais, si la déformation est créée par l'inconscient dans le rêve pour déjouer la barrière de la conscience, comment, une fois éveillé peut-on interpréter ces déformations quand, au réveil, nos songes nous paraissent aux mieux fabuleux et utopiques, au pire fantasques et absurdes, dans les deux cas : irréels, irréalisables et irréalistes ?

Dans *L'interprétation des rêves*, Freud tente de comprendre le système de déformation du rêve, comme il tenterait de trouver la méthode de déchiffrement d'un code – pensons à Turing développant une machine capable de tester différentes clefs de chiffrement et trouver celle qui permettra de traduire le code allemand de la machine Enigma. Ce n'est plus le code qui est alors observé, mais bien le système de déformation lui-même afin de comprendre comment la transformation agit, et peut alors l'inverser pour découvrir le contenu caché. Freud décrit, à partir de ses découvertes et des descriptions de ses patients de leurs rêves, les caractéristiques de l'inconscient. Le rêve sera en effet un élément qui lui permet de déterminer à quoi

312 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 266

313 *Ibid.*, p. 282

ressemble l'inconscient et comment il est possible d'interpréter les transformations qu'il impose dans le rêve. Il décrit l'architecture d'un système de pensée et de désir, qui, s'il conditionne nos choix, reste invisible, caché et dont la délimitation des contours reste inédite. Lacan poursuit ce sillon en agrémentant la description de la monstration et de l'action de l'inconscient. Il écrit :

Il est sensible, au niveau même de la définition de l'inconscient (...) que ce qui s'y passe est inaccessible à la contradiction, à la localisation spatio-temporelle, et aussi bien à la fonction du temps.³¹⁴

Si nous avons déjà évoqué et que nous développerons les questions spatio-temporelles ultérieurement, concentrons-nous sur la première caractéristique que Freud donne de l'inconscient : il est « *inaccessible à la contradiction* ». Pour établir une telle nomenclature, il s'appuie notamment sur la description des rêves et le caractère étrange qui consiste à mêler différentes images, ou différentes personnes, lieux, temps, en une seule unité, sans que durant le rêve cela ne paraisse jamais étrange. Il décrit notamment un rêve qu'il a lui-même fait et où ce paradoxal phénomène est particulièrement mis en exergue. Les traits du visage et de la personnalité de deux personnes étaient fondus en une seule, de manière à ce qu'elles apparaissent à la fois dans une unicité, mais sans que leurs deux individualités ne s'effacent totalement. Cette impression fréquemment expérimentée dans les rêves est alors décrite dans *L'interprétation des rêves*, à partir du spectre de la photographie, inventée seulement cinquante ans avant la sortie du livre.

J'ai agi [dans le rêve] comme Galton élaborant ses images génériques (ses « portraits de famille ») : J'ai projeté les deux images l'une sur l'autre, de sorte que les traits communs ont été renforcés et que les traits qui ne concordaient point se sont mutuellement effacés et sont devenus indistincts dans l'image.³¹⁵

Cherchant à établir des typologies de caractères en fonction des traits du visage, reprenant les notions de physiognomonie établies dès l'Antiquité afin de corréler l'apparence physique de l'individu et son aspect moral, Francis Galton superposa des photographies, notamment de criminels, en exposant à plusieurs reprises une même pellicule avec le visage des cobayes de ses expérimentations. La photographie est composée des différentes particularités physiques de chacun, mais ses dernières sont noyées dans les traits les plus communs qui ressortent davantage. L'image est à la manière d'une image double, à la fois hybride et unifiée. La photographie est alors comparée au rêve, elle donne une image réelle qui permet de visualiser le procédé dont on perçoit davantage les impressions laissées au réveil que la réalité de l'image visualisée dans le rêve.

314 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 40

315 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 255

Mais Freud établit que cette déformation n'est pas seulement une réunion d'éléments hétérogènes. L'inconscient va jusqu'à assembler des éléments absolument opposés créant de véritables paradoxes perçus dans la plus parfaite indifférence et normalité durant le rêve.

Il n'est pas rare non plus que le travail du rêve se plaise à former une image composite avec deux images contradictoires.³¹⁶

Le rêve déforme, certes, mais dans une logique très particulière, une presque non-logique, un contraire de logique, une logique qui assemble les contraires quand il s'agit habituellement de les opposer. Ainsi, il n'est pas étonnant que nos rêves nous paraissent absolument insensés au réveil puisqu'ils fondent dans une même forme ce que, conscient, nous ne pouvons associer que pour mesurer l'étendue de leur incompatibilité. Ou pour le dire autrement, ils réunissent ce qui pour notre esprit n'a d'autre contact que la privation totale de lien entre eux, l'absence de l'un à l'autre par essence.

Dans le texte *Du sens opposés des mots primitifs*, Freud explique qu'il a compris cet étrange procédé du travail du rêve, en s'intéressant à un essai sur les langues primitives : *Origine du langage*, de Carl Abel de 1884.

Ce qui m'a amené à comprendre cette singulière tendance du travail du rêve à ne tenir aucun compte de la négation et à exprimer des choses opposées par le même moyen représentatif, c'est d'abord la lecture fortuite d'un ouvrage du linguiste K. Abel, qui, publié en 1884 sous forme de brochure séparée [...].

Après avoir fait ressortir l'ancienneté de la langue égyptienne, qui a nécessairement dû se développer bien avant les premières inscriptions hiéroglyphiques, Abel poursuit ainsi :

« Or dans la langue égyptienne, ce reliquat unique d'un monde primitif, se trouve un nombre appréciable de mots à deux significations, dont l'une énonce l'exact contraire de l'autre. »³¹⁷

Un fait analogue à un tel travail paradoxal du rêve a été ainsi observé dans les langues primitives. Il explique par la suite dans cet essai que des langues aussi différentes et éloignées (conceptuellement, géographiquement, chronologiquement) que les hiéroglyphes égyptiens et les langues germaniques, utilisaient à leurs origines, un même mot pour désigner la chose et son contraire, créant de fait le même lien unissant les mots, et donc les objets référents, que celui qui rassemble dans le rêve les objets, alors qu'ils se présentent pourtant comme n'en ayant aucun dans notre perception de la réalité. Il détaille alors les mots communs ayant pourtant des idées foncièrement opposées qui ont été réunies dans un même terme. Dans l'Antiquité égyptienne, un seul et même mot, ou signe, est utilisé pour exprimer des idées absolument opposées, un même symbole pouvant par exemple signifier à la fois *Fort* et *Faible*, ou *Ordonner* et *Obéir*. Abel rapporte aussi l'étrangeté des mots composés de cette même langue. Ces mots sont créés par union de deux termes pourtant opposés, ainsi pour

316 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 49

317 S. FREUD, *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 52

signifier jeune, il existe le mot : jeune-vieux. Le a-privatif qui règne sur les mots strictement contraires serait alors glissant, comme s'il n'était pas fondamental à la pensée ou à la compréhension. Comme s'il avait été rajouté tardivement. Et effectivement, la chose ne peut jamais se définir sans recours à son contraire, l'idée du petit ne peut se dire sans aucune référence au grand et inversement.

Freud tente alors, en comparant notamment l'anglais et l'allemand de desceller les traces de cette réunion des contraires en un seul terme, dans l'étymologie de la langue. Il décrit :

En allemand, *Boden* signifie aujourd'hui encore la partie la plus haute aussi bien que la partie la plus basse de la maison. À notre *bös* (mauvais) correspond un *bass* (bon), en vieux saxon *bat* (bon), qui s'oppose à l'anglais *bad* (mauvais) ; en anglais *to lock* (fermer) s'oppose à l'allemand *Lücke* [lacune], *Loch* [trou]. Allemand *Kleben* [coller] – anglais *to cleave* (scinder) ; allemand *Stumm* [muet] – *Stimme* [voix], etc.³¹⁸

Dans ce passage, il inscrit la correspondance de mots ayant des sens absolument opposés en les mêlant par des origines communes, imaginant qu'avec le temps ils se sont distingués pour donner des termes différents. Ainsi, des idées aussi contradictoires que *bon* et *mauvais*, ou *coller* et *scinder* semblent avoir eu paradoxalement par le passé un seul mot pour les décrire.

En français, le terme hôte aurait, lui aussi, pu être analysé puisqu'il signifie à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu, sans qu'il soit possible, si ce n'est dans le contexte de la phrase, de savoir quel sujet, au statut pourtant opposé, le terme désigne.

Freud reprend, pour poursuivre l'idée d'Abel, dont il s'est fortement inspiré de l'article pour écrire le sien, pour révéler l'étrangeté du terme anglais *Without*, il explique que le terme veut littéralement dire : Avec-sans, pour signifier sans. On retrouve l'idée du mot égyptien composé de deux contraires pour créer un même mot à signification unique. Pourtant, il est aussi possible d'interpréter le mot *Without*, comme signifiant *Avec Dehors*, soit, en dehors de la mise en relation offert par le avec. Pourtant, Freud décrit des exemples dans lesquels le préfixe *With*, semble indiquer non pas l'union, mais au contraire sa négation, ainsi *Withhold* littéralement *Avec Tenir*, signifie retirer, retenir, refuser. Un signe, d'après l'auteur, que *with* pouvait certainement, par le passé, dire à la fois *avec* et *sans*.

L'auteur Karl Abel poursuit en expliquant qu'en égyptien les mots pouvaient aussi bien inverser leurs sens que leurs phonies.³¹⁹ Ainsi, comme le mot *avec* semble aussi avoir pu signifier *sans*, il pourrait aussi s'écrire : *ceva* et sans : *snas*. L'auteur poursuit avec des exemples en allemand et en anglais, qui pourraient découler de telles pratiques. Il donne notamment les exemples particulièrement frappants des mots anglais : *Care* et *Reck*, voulant tout deux dire *se soucier*. La pratique de l'inversion se fait à la fois de manière sémantique et directionnelle. Ainsi cette déformation touche autant à la signification du mot, qu'à sa plasticité et sa spatialité. Si de tels mots peuvent être utilisés pour décrire les paradoxes du

318 *Ibid.*, p. 57-58

319 *Ibid.*, p. 59

langage, de toute évidence, ils sont d'une parfaite justesse pour décrire aussi la condensation que l'inconscient soumet à l'imagerie du rêve.

Cette résolution des contraires, nommée lorsqu'il s'agit du langage : énantiosémie³²⁰, Freud l'a donc décelée dans le rêve. Georges Didi-Huberman décrit à son tour cette unification des opposés, commune à l'origine de certains langages et à l'imagerie du rêve.

Il symbolise chaque chose avec son contraire, aussi bien « produit équivoque habilement choisi en possédant deux significations diamétralement opposées ».³²¹

Cette image qui nous avait alors parue au premier abord absolument absurde et inconcevable se révèle finalement comme la normalité du système structural de l'inconscient établissant une véritable négation des contraires, à la manière dont il nie le temps, ou la mort. Les contraires sont donc deux choses non plus opposées mais deux apparences d'une même chose selon des points de vue différents.

On retrouve l'idée d'anamorphose, qui rassemble les apparences distinctes, tel que le fait par exemple Markus Raetz, et ce par l'évolution du point de vue du spectateur. Dans les œuvres, les mots, les images, les formes, s'ils sont par la conscience absolument opposés et insolubles, sont rassemblés dans une même matière, une sculpture unique, comme ils se sont montrés réconciliables sous une même forme dans l'inconscient, tel qu'ils l'ont longtemps été dans le langage. Mais le travail du rêve, afin de dissimuler le contenu latent du songe n'en reste pas là, il fait de même avec les situations, les choix, et les hypothèses :

Le rêve n'admet pas l'alternative et que deux hypothèses se présentent il les fait entrer toutes deux dans la même association d'idées. (...) Les représentations contradictoires s'expriment presque toujours dans le rêve par un seul et même élément.³²²

Dans ce double onirique de notre monde, ce qui nous paraît fantasque et paradoxal révèle finalement une logique de l'inconscient. Cette logique est nommée par Freud le travail du rêve. Elle est ce qui permet de passer du contenu latent, révélant le désir de l'inconscient, au contenu manifeste. S'il est impératif pour Freud de comprendre le fonctionnement du travail du rêve, c'est afin de pouvoir proposer une méthode de traduction à partir des souvenirs du dormeur vers le contenu latent du désir inconscient. Pourtant Freud est incapable de proposer une véritable traduction du contenu manifeste au contenu latent, tel que le propose l'objet fantasmatique du dictionnaire du rêve. Au contraire, il voit dans ce travail autour du rêve, non pas la possibilité d'un déchiffrement absolu et passif, mais une activité d'interprétation active menée par le sujet et jamais véritablement ni certifiée, ni définitive.

Et c'est notamment la résolution des contraires, apparente dans le rêve, qui complexifie la tâche d'interprétation du songe. En effet, la question du désir inconscient devient complexe,

320 J. LARUE-TONDEUR, *Ambivalence Et Enantiosemie*, Nanterre, Paris 10, 2009

321 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 214

322 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 65

puisque Freud établit que le rêve associe les différentes hypothèses possibles ensemble, de manière à ce qu'il soit impossible de savoir si le rêve exprime l'une plus que l'autre. Plus encore, il est impossible de savoir si le rêve exprime la négation ou l'affirmation, puisqu'il mélange les deux, qu'il utilise l'une pour l'autre et inversement, qu'il peut prôner le vrai pour le faux ou le faux pour le vrai indifféremment, comme le propose Alain Charre, commentant l'œuvre de Georges Rousse :

Prôner le faux pour dire le vrai ?³²³

Nous sommes face au rêve, exactement comme face aux sculptures de l'artiste suisse, écrivant tantôt *oui*, tantôt *non*, les deux toujours absolument assemblés sans qu'il ne soit jamais possible de trancher pour une signification plutôt qu'une autre. Markus Raetz semble pouvoir pleinement illustrer la mobilité sensitive et significative du rêve tant ses sculptures font du paradoxe de la résolution des contraires un fondement du travail artistique. Une philosophie du choix qu'il serait possible d'associer à un positivisme prônant, non pas de choisir entre deux alternatives mais de prendre les deux, puisque les éléments sont réunis dans un même objet, sculptural ou onirique, ou plus encore, lorsque l'être est face à deux hypothèses, de choisir la troisième.

Rêve, créations et méta-crédation

Genèse

On est ainsi face à un brouillage extrême de la notion de choix. Répondre à un désir de l'inconscient se révèle impossible tant il est difficile de déterminer la volonté du contenu latent dans le rêve, puisque fréquemment le ton du cauchemar est utilisé pour exprimer le désir ou au contraire une situation traumatisante est présentée comme idyllique.

Le rêve se révèle être une véritable création puisqu'il est construit dans un but expressif, transformant le réel pour créer un espace nouveau, imagé et imaginé. Un monde alternatif créé de toute pièce, dans lequel le message est à l'image du message exprimé. Le rêve est alors proche de ce que Merleau-Ponty exprime au sujet du tableau :

Nous sentons bien qu'il est fabriqué à dessein, qu'en lui le sens précède l'existence et ne s'enveloppe que du minimum de matière qui lui est nécessaire pour communiquer. Au contraire, la merveille du monde réel, c'est qu'en lui le sens ne fait qu'un avec l'existence et que nous le voyons s'installer en elle pour de bon. L'imaginaire est sans profondeur, il ne répond pas à nos efforts pour varier nos points de vue, il ne se prête pas à nos observations.³²⁴

Le sens dans le rêve, comme dans la création, précède l'essence, contrairement au réel, où sens et existence sont absolument concomitants, voire corrélés, puisque le sens se produit à

323 A. CHARRE, *Georges Rousse, Architectures : [exposition, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quilliot, 11 mai-5 septembre 2010]*, Paris, B. Chauveau, 2010, 1 vol., p. 7

324 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1022



Illustration 81 : Man RAY, *Le Rébus*, 1938, Huile sur toile, 55 × 46 cm, Musée national d'art moderne, Paris, France

l'instant même de l'acte, sans que l'un puisse s'autonomiser ou prendre la moindre indépendance de l'autre. Au contraire dans la création artistique ou onirique, la recherche précède l'effet. Il est même créé pour répondre à cette recherche. Le nouage du monde fictif est tissé à partir du sens pour devenir image et langage. Mais comme le dit Merleau-Ponty, il le fait dans un effort minimum, la peinture décrit seulement la couche superficielle d'un monde illusoire et sans profondeur, le rêve crée des espaces bornés, sans horizon – comme les boucles décrites par Christopher Nolan pour construire le rêve, entre fiction et description de l'univers onirique. Le monde ainsi présenté doit être englobant, de manière à ce qu'il ne soit pas remis en question. Il s'offre comme une imagerie immersive où l'idée devient image. Mais elle ne devient pas image telle que l'est celle qu'on capte à travers la camera obscura de notre regard, une image naturelle, impensée et non-crée. Au contraire, elle est créée, imagée, structurée autour de la pensée, son apparence, sa matérialité et son esthétique sont travaillées pour se donner à voir. Freud explique ce signifiant du rêve en utilisant un procédé ludique : le rébus. Il explique que le rêve, afin d'appréhender le contenu latent, porte vers le désir inconscient, est à penser tel un rébus.

Je ne jugerai exactement le rébus que quand je renoncerai à apprécier ainsi le tout et les parties, mais m'efforcerai de remplacer chaque image par une image ou par un mot qui, pour une raison quelconque, peut être représenté par cette image. Ainsi réunis, les mots ne seront plus dépourvus de sens, mais pourront formuler quelque belle et profonde parole. Le rêve est un rébus, nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter comme un dessin. C'est pourquoi il leur a paru absurde et sans valeur.³²⁵

Or rappelons les mots de Baltrušaitis pour ouvrir son essai sur les aberrations de perspective : « *L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige.* »³²⁶ Le rêve et l'anamorphose sont alors à rapprocher puisqu'ils sont tous deux comparables au rébus, ce procédé qui propose de ne pas chercher le sens de chaque image, chaque élément, chaque son, en les isolant, mais au contraire en tentant d'analyser ce qui peut les réunir, comment ils peuvent se rassembler pour ne faire plus qu'une unité de sens, composée de chaque morceau.

Or, le rébus a particulièrement été utilisé, comme un pendant en images au cadavre exquis, par les surréalistes. Comme un clin-d'œil à cette pratique, Man Ray nomme sa toile, réalisée à la façon d'une image double singulière : *Le Rébus*. Peinte en 1938, cette huile sur toile de 55 × 46 cm est conservée à Paris, au Musée national d'art moderne. Dans cette toile, une silhouette noire se détache d'un fond présentant un lieu étrange où des cubes en pierre jouxtent le sol et où une main vient percer le ciel rosé pour attraper le soleil entre ses doigts. Pourtant, il s'agit, comme le relate Freud au sujet du rêve, et tel que l'anamorphose nous l'a fait mettre en pratique, de ne voir non pas les différents plans comme des éléments séparés, mais de les penser comme un tout. La forme noire dans un retrait propose une inversion paradoxale en se donnant non plus comme premier plan mais comme arrière-plan, ne se donnant plus comme forme mais comme fond, ne se posant plus comme être mais comme

325 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 242

326 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 7

évidement, à la manière dont nous avons, dans la première partie, analysé l'œuvre de Felice Varini, *Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*. L'image s'affiche alors en creux, et semble se dévoiler comme le contenu latent de l'œuvre, caché, censuré, mais finalement bien visible, après compréhension de la déformation exercée non plus par le travail du rêve, mais celui de l'artiste. Le tableau cache alors une puissance érotique forte, en dévoilant des corps de femmes dénudés et un phallus érigé. Un geste de l'auteur qui ne peut être dû au hasard, ni à l'inconscient. Le geste est le reflet de l'intentionnalité de l'auteur, du créateur. Il se répercute inconditionnellement sur l'imagerie de l'œuvre, même si dans le cas de l'image double, de l'anamorphose ou du rêve, elle est déformée, détournée, pour n'apparaître qu'en creux de ce qui s'affiche premièrement. Un geste commenté par Merleau-Ponty, déplaçant l'intentionnalité, non pas seulement à celui qui pose le geste, mais aussi à celui qui l'observe.

Cependant, le sens du geste n'est pas perçu comme l'est par exemple un tapis. S'il m'était donné une chose, on ne voit pas pourquoi ma compréhension des gestes se limiterait la plupart du temps aux gestes humains.³²⁷

Le geste est perçu comme particulier, puisqu'il est fait à dessein, alors que les actes qui nous entourent, sans croyance particulière au destin ou à un Dieu créateur, paraissent hasardeux ou dépourvus de toute intentionnalité. Je regarde l'objet, le tapis nous dit Merleau-Ponty, sans chercher à en comprendre les raisons, si ce ne sont des explications axées à nouveau sur la présence humaine : pourquoi est-il placé là, pourquoi est-il construit de telle manière, etc. La réalité diffère donc en tout point de l'œuvre ou du rêve, puisqu'elle génère un espace insensé, où les événements surviennent parce qu'ils peuvent survenir non pas parce qu'ils ont été déterminés ou choisis, mais parce qu'il est possible qu'ils arrivent. Un possible, ou un potentiel, absolument détruits à la fois par le rêve et la fiction.

Au cinéma, ou plus généralement dans toute fiction, le créateur invente un lieu où chaque détail est pensé, écrit, choisi pour sembler naturel dans l'œuvre, il tente de créer un double du monde qui ne paraisse pas construit mais inné. Pourtant, chaque millimètre carré d'une toile est soigneusement utilisé pour, dans une matérialité minimale comme le disait Merleau-Ponty, être le plus signifiant possible ; chaque mot d'un récit est minutieusement et consciencieusement établi en fonction de ce qu'on pourrait nommer le contenu manifeste et le contenu latent du langage ; les détails d'un film, costumes, décors, acteurs et même figurants et accessoires – la tombée d'une feuille morte visible seulement quelques secondes a généré l'étude de centaines de prototypes avant qu'un choix ne soit fait par le réalisateur Jaco Van Dormael pour le film *Mr. Nobody*, dont il sera question par la suite – sont méticuleusement choisis, ne laissant aucune place à l'imprévisible sur la surface entre le cadre qui va imprimer sa trace lumineuse sur la pellicule. L'image devient alors sur-réaliste, dans un au-delà du réalisme tant elle est travaillée à être plus réelle que le réel, plus signifiante que l'être, plus imagée que l'image elle-même.

327 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 871

Une puissance qu'on peut rapprocher de celle du songe. Le rêve est véritablement créateur d'image pure, absolue, guidée par le sens plutôt que par le signe, cherchant à montrer plutôt qu'à voir, tentant de se montrer sensible quand il n'est qu'idée, matériel quand il n'est qu'immatériel.

Cette intentionnalité est perceptible à la fois par le créateur et par le spectateur, puisque l'un crée en laissant tous les signes pour que l'autre perçoive, si ce n'est directement le sens de l'œuvre, du moins son mystère. On rejoint alors, une fois de plus, l'œuvre en anamorphose, puisque l'artiste imagine une telle déformation pour susciter l'intérêt et la curiosité du spectateur et le faire pénétrer dans l'expérience, alors que le spectateur, en condition d'exposition, dans un lieu connu pour contenir de l'art et appréhendé comme un espace de recherche et de réflexion, va pénétrer dans l'œuvre en portant son attention aux formes dénuées de sens qui l'entourent parce qu'il sait que la main de l'homme, et plus encore, la main de l'artiste a posé un geste qui ne peut être irréflecti. Il part donc à la recherche de la réflexion qu'il anticipe comme fil directeur de l'œuvre. Une telle intentionnalité se trouve aussi dans les rêves, puisqu'il s'agit toujours pour celui qui les analyse, d'en comprendre l'idée sous-jacente. Pourtant, dans le songe, le créateur et le spectateur sont une seule et même personne : le rêveur. S'il semble passif à cet univers onirique, c'est lui-même qui le crée. Si l'interprétation des rêves et le travail de l'inconscient à déformer son désir sont critiqués, que l'analyse du contenu manifeste puisse ou non déterminer le contenu latent, si ce dernier existe, la projection et les liaisons que le rêveur fait une fois éveillé à partir de l'imagerie de ses songes révèle forcément une vérité personnelle, puisque c'est à la fois lui qui a créé le contenu, et c'est lui qui le remplit de sa pensée. Que cette analyse révèle le sens enfoui des rêves, ou la puissance réflexive en marche à l'éveil, l'interprétation dit quelque chose de l'être, et ce, grâce à l'intentionnalité du rêve, qu'il soit dans le rôle du créateur ou du spectateur. Le rêve place alors l'endormi dans la position du spectateur d'une œuvre d'art, tentant de déterminer ce qui dans l'imaginaire de l'autre, répond en lui. Il fait face à son intentionnalité comme à celle d'autrui, il vogue dans ses pensées en se laissant guider par ce qui le touche. C'est cette imagerie pure, faite comme une œuvre de couleurs, de formes et de de figures que Lacan essaye d'analyser pour tenter de percer ce que veut dire rêver d'un papillon. Lacan décrit cette image du rêve, comme celle d'un tableau hybride de compositions, d'une palette chatoyante et de dessins, lorsqu'il commente le *Zhuāngzǐ*, ouvrage dans lequel Tchoang Tseu, philosophe taoïste chinois du IV^e siècle avant notre ère, décrit la pensée ayant surgi après qu'il a rêvé être un papillon.

Dans un rêve, il est un papillon. Qu'est-ce-que ça veut dire ? Ça veut dire qu'il voit le papillon dans sa réalité de regard. Qu'est-ce que tant de figures, tant de dessins, tant de couleurs ? - Sinon ce *donner à voir* gratuit, où se marque pour nous la primitivité du regard.³²⁸

Dans cette analyse, Lacan interprète les mots de Tchoang Tseu dans un déplacement non pas symbolique tel que le ferait Freud autour du rêve, mais dans l'impact visuel qu'offre un tel

328 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 88

songe. Il déplace alors le caractère sémantique du récit du philosophe chinois. Il ne cherche pas à interpréter le désir inconscient d'un tel rêve, mais réagit à l'impression esthétique qu'il engage. Il analyse ainsi que lorsque le penseur dit avoir rêvé d'être un papillon, il s'est vu comme un papillon. Lorsque nous parlions de la liberté nouvelle qui s'offre au point de vue du rêveur, ce que relate cette analyse en est un bon exemple. Si je suis un papillon, je vois à travers les yeux, voire le regard, de l'insecte. Je ne vois pas l'insecte. Dans la *Métamorphose* de Kafka, le narrateur se sent étrange, mais ne comprend la modification de son apparence que par le regard de l'autre. Ainsi transformé en papillon, le sujet ne devrait voir sa nouvelle apparence, ne devrait être en capacité de voir les couleurs, les images des ailes décrites par Lacan. S'il se voit, c'est qu'il n'est pas papillon ou qu'il se regarde être à un point de vue qui n'est pas le sien. Il voit, dans son rêve, le papillon et s'y identifie en sachant qu'il s'agit de lui. Le songe devient alors tableau en mouvement, affichant un débordement de stimulations visuelles. Les données cérébrales s'agitent pour signifier formes, couleurs, composition, ce que Lacan appelle un *donner à voir gratuit*. Voir les yeux fermés, dans une primauté de l'expérience, non plus sensorielle mais cérébrale. Voir comme se dessinent sur la toile les figures qui s'imprègnent des couleurs et des formes des pensées du créateur.

Mais Tchoang Tseu va plus loin dans son raisonnement : il se demande dans quelle mesure, après son réveil, il n'est pas lui-même un papillon rêvant d'être Tchoang Tseu. Il brouille alors les frontières entre réel et songe, plongeant ce qu'on considère comme la réalité, dans un potentiel état de veille. La telle pensée méditative cherchant la possibilité d'un éveil, d'un état de pleine conscience est pleinement liée à cette idée. Ce doute d'une réalité est l'un des fils directeurs de cet écrit, il est mis en branle à la fois dans le rêve et dans l'anamorphose. Pris dans un tel doute, nous serions nous même les personnages d'une fiction, et en rêvant, celui de notre propre fiction, sans le savoir. Il s'agit ainsi de réfléchir à une intentionnalité de ce qu'on pose habituellement comme réalité. La question de la création deviendrait dès lors centrale, faisant de nos vies une œuvre nous dépassant. Le monde qui nous entoure serait dès lors compris lui-même dans un autre monde, potentiellement réel – potentiellement seulement, parce que si notre monde est fictif, qui nous dit que le créateur n'est pas lui-même le fruit d'un imaginaire ? Ces questions ont particulièrement travaillé Stéphane Hawking, qui s'est demandé à la fois si notre univers était clos, s'il était contenu dans un autre, si ce qui nous entourait était déterminé, des questions aux limites de la physique et de la métaphysique.

Il commence son livre de vulgarisation scientifique, *Une brève histoire du temps*, en postulant que l'être humain ne se questionne que rarement sur les raisons fondamentales de ce qui l'entoure, et que souvent les rares qui le font sont paradoxalement les enfants.

À l'exception des enfants (qui n'en savent pas assez long pour se poser les questions importantes) peu d'entre nous passent beaucoup de temps à se demander pourquoi la nature est telle qu'elle est ; d'où vient le cosmos ou s'il a toujours été là ; si le temps fera un jour marche arrière et si les effets précéderont les causes, ou s'il y a des limites extrêmes à la connaissance humaine.³²⁹

329 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 13

Il y a même des enfants, et j'en ai rencontrés, qui veulent savoir à quoi ressemble un trou noir, quelle est la plus petite passerelle de matière ; pourquoi nous nous souvenons du passé et non du futur ; comment il se fait, s'il y avait un chaos au début, qu'il y ait apparemment de l'ordre aujourd'hui ; et pourquoi *il y a* un Univers.³³⁰

Le physicien reprend alors une posture de remise en question que nous avons déterminée comme commune entre la pensée cartésienne et l'anamorphose, qui, mettant en branle notre système perceptif, invite le spectateur ayant parcouru et expérimenté l'œuvre, à s'ouvrir à de nouveaux champs de questionnements. Cette mise en branle des données établies, il la retrouve chez les enfants, qu'il dit capables de se poser des questions sur des sujets, que les adultes semblent oublier d'interroger. Ainsi, les enfants qu'il rencontre lui posent les questions jugées insensées interrogeant la poétique de l'être et de l'univers, la matière, l'univers et le temps. Il rejoue dans cet extrait l'ouverture du *Petit Prince*, dans laquelle Saint-Exupéry distingue les questions des enfants et l'étroitesse de points de vue des adultes, pour qui tout doit être chiffré, cohérent et important.

Ces questionnements singuliers portant sur notre être au monde et sur l'univers sont très proches de ceux mis en question dans les œuvres du cinéaste Jaco Van Dormael.

Jaco Van Dormael est un réalisateur belge, auteur de quatre longs métrages : *Toto le héros*, en 1991, qui a reçu le César du meilleur film étranger et la caméra d'or à Cannes ; *Le huitième jour*, un film sur la trisomie 21, film pour lequel les deux acteurs principaux Pascal Duquenne et Daniel Auteuil ont reçu le double prix d'interprétation masculine à Cannes en 1996 ; *Mr. Nobody*, dont le scénario a été publié en 2006 avant d'être porté à l'écran en 2010 ; et *Le tout nouveau testament*, une comédie.

Nous nous intéresserons particulièrement à *Mr. Nobody*, dont le scénario a demandé sept années d'écriture tant le projet est complexe : relaté en une seule histoire toutes les vies possibles qui découlent d'un premier choix cornélien et tragique. La narration non linéaire nous fait voyager dans les vies de Nemo Nobody, enfant puis adulte, de la préhistoire à la science-fiction, un film subtilement interprété par les acteurs anglophones : Jared Leto, Diane Kruger, Sara Polley, Linh-Dan Pham, Rhys Ifans et Natasha Little.

Jaco Van Dormael met en mots et en scène ces interrogations métaphysiques notamment dans son film *Mr. Nobody*, où le personnage Nemo Nobody – on retrouve alors, non pas un nom palindromique comme celui d'Otto dans la bande dessinée éponyme de Marc-Antoine Matthieu, mais une identité en pléonasmie redoublant son absence : Personne Personne – s'interroge sur son univers en se demandant notamment pourquoi l'homme se souvient du passé et non du futur, si un jour le temps fera marche arrière, si dans d'autres parties de l'univers il y a des dimensions spatiales ou temporelles, ou autres, qui existent, ou pourquoi ce qui est fait, ou brisé, ne peut être défait, pourquoi le principe d'entropie va toujours dans le même sens. Ce questionnement fort de nos existences est imprégné dans l'histoire du personnage qui se demande aussi : Pourquoi tombe-t-on

330 Id.

amoureux ? Pourquoi est-on davantage touché par une personne ou un événement, un lieu, une lumière, un instant, qu'un autre ? Est-ce que j'existe vraiment ? Qu'est-ce qui est inné ? Des questions auxquelles les adultes répondent « Arrête avec tes pourquoi, c'est compliqué. »³³¹, mais que le réalisateur choisit de traiter esthétiquement, sans en abstraire la dimension scientifique, puisque Nemo Nobody adulte, dans une partie de sa vie, fait des vidéos de vulgarisations scientifiques. La traversée de ces champs de questionnements est utilisée à la fois comme une manière de structurer la narration ; comme un relai annonçant une science-fiction (qui va imprégner le film, épousant les prémices de l'humanité jusqu'à la fin du monde des mortels, mais aussi tous les genres : comédie romantique, dystopie futuriste, drame, fiction scientifique) mais aussi, avant tout, comme un ressort poétique. L'univers alors présenté est fictif et si les théories utilisées restent fidèles à celles exposées actuellement, elles en sont aussi délivrées de réalité, puisqu'elles sont effectives que dans le monde clos de la fiction réalisée par Jaco Van Dormael. Qu'en est-il de notre monde ? Est-il lui aussi clos ? C'est ce que postule Stephen Hawking dans *Une brève histoire du temps : du Big-Bang aux trous noirs*.

L'univers se contiendrait entièrement lui-même et ne serait affecté par rien d'autre d'extérieur à lui. Il ne pourrait être ni créé ni détruit. Il ne pourrait qu'ÊTRE.³³²

Il propose l'image d'un univers à la fois clos et en expansion, un univers à la fois infini et fermé, un espace sans extériorité, se contenant lui-même. Les images de la sphère, de la bande de Moebius ou du tore sont autant de formes géométriques simultanément infinies et fermées, et penser leurs expansions ne pose aucun problème. Pourtant, elles sont, dans notre imaginaire, contenues dans autre chose, dans un espace plus vaste pour pouvoir à la fois s'expandre et se développer. Un imaginaire qui se développe à partir, notamment, de notre appréhension de l'espace au quotidien. En effet, chaque lieu qui nous renferme est contenu dans un plus grand, lui-même pris dans un espace plus vaste, jusqu'à une perception nous dépassant, la Terre elle-même contenue dans un système solaire, lui-même dans une galaxie, des espaces précis d'un univers de plus en plus vaste qui les dépasse. C'est à un tel contenant de l'univers que Stephen Hawking nous demande de renoncer, l'univers serait l'espace ultime, sans avoir d'extériorité, sans avoir de bord. Il est, dans un hors lieu et un hors temps. Il ne peut, d'après le physicien, être ni créé ni détruit. Le Big-Bang n'est qu'un état d'expansion, quand le Big-Crunch serait un état de rétraction. Il compare cette théorie qui présente l'univers pris dans une pulsation perpétuelle entre expansion et rétractation à la forme de la surface de la Terre :

Bien que l'univers puisse avoir une taille nulle aux pôles Nord et Sud, ces points ne seraient pas de singularités, pas plus que les pôles Nord et Sud ne sont des singularités sur la Terre. Les lois de la physique y sont encore valables, exactement comme elles le sont aux pôles Nord et Sud sur Terre.³³³

331 V. DORMAEL-J, *Mr Nobody*, op. cit.

332 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 177

333 Ibid., p. 179

Ainsi, comme le met en scène Jaco Van Dormael dans *Mr. Nobody*, la courbe du temps s'inverserait avec le Big-Crunch, abolissant ainsi tous les principes de causalité et les lois d'entropie³³⁴, ou plutôt, les renversant. Le film présente alors visuellement les effets de cette remontée du temps, de manière quasiment imperceptible, on voit des hommes marcher à l'envers, des traces de pas tracées avant que le pied ne se pose sur le sol s'effacer alors soudainement, la vaisselle cassée lors d'une dispute parentale se rassembler, et l'ultime souffle d'un vieillard mourant, devenir la profonde respiration de l'aurore d'une nouvelle vie. Mais ce temps, comme ces images, sont fictifs, bien qu'illustrant avec beaucoup de libertés et de narrations la théorie du battement de l'univers se rétractant jusqu'à la plus petite possibilité d'exister, avant d'exploser dans une expansion si absolue qu'elle nous semble infinie, mais infinie seulement jusqu'à l'implosion démarrant un nouveau cycle de rétrécissement. Mais Stephen Hawking, pourtant scientifique, est lui aussi beaucoup plus ouvert aux libertés qu'offre la fiction, il explique notamment que le temps fictif est peut-être beaucoup plus mathématique que ce que nous considérons comme le temps réel, et que les deux sont potentiellement inversables, comme le rêve le ferait avec les concepts de réel et d'imaginaire. Il décrit alors des temps où la distinction et l'opposition entre réel et fiction deviennent paradoxales.

Cela pourrait induire que ce que nous nommons temps imaginaire est en réalité le temps réel, et que ce que nous nommons temps réel n'est qu'une figure de notre imagination. Dans le temps réel, l'univers a un commencement et une fin à des singularités qui forment une frontière pour l'espace-temps et auxquelles les lois se dissolvent. Mais dans le temps imaginaire, il n'y a ni singularité ni bord. Alors peut-être que ce que nous appelons temps imaginaire est-il en réalité beaucoup plus fondamental, et que ce que nous appelons temps réel, juste une idée que nous avons inventée pour nous aider à décrire ce à quoi nous croyons que l'univers ressemble.³³⁵

Le temps serait sans bord ni singularité, comme l'espace de l'univers précédemment décrit. Les différentes dimensions auraient alors les mêmes propriétés. Le temps serait ainsi infini mais dans une clôture sans limite. Il se déploierait entre les deux états d'expansion et de rétraction avec des propriétés différentes. Cet univers serait donc hors du temps, tel qu'il est hors de l'espace, puisqu'il contient lui-même les dimensions spatio-temporelle et que rien ne peut être à l'extérieur de lui. Dans ce brouillage entre le temps réel, découpé, minuté et structuré en passé/présent/futur et le temps imaginaire, qui s'étend de manière non linéaire et qui accepte ainsi les singularités de la relativité, Stephen Hawking ajoute :

Une théorie scientifique n'est qu'un modèle mathématique que nous fabriquons pour décrire nos observations : elle n'existe que dans notre esprit. Il est donc sans objet de se demander lequel est réel, du temps « réel » ou du temps « imaginaire » ? Simple question de commodité de description.³³⁶

334 Voir le principe d'Entropie et l'étude de la réversibilité du temps p. 437

335 Ibid., p. 181

336 *Id.*

L'auteur détourne les évidences que semblent imposer les mots et les concepts en les rendant interchangeables en fonction de leurs contextes, de la même manière qu'il l'avait fait au sujet des particules et des anti-particules, signalant que par un jeu digne d'un tour de passe-passe, l'un pouvait devenir l'autre et l'autre devenir l'un, par simple abolition des conventions de langage, par simple abolition des conventions. Le réel et l'imaginaire deviennent de simples commodités de description pour l'auteur, pour qui les mots semblent pouvoir s'évider de leurs contenus, puisque le signifiant et le signifié n'ont finalement qu'un lien d'usage. Il est alors facile de prendre des libertés avec les mots, notamment lorsqu'il s'agit de la description d'un univers conceptuel. La science se pare alors d'une abstraction qu'on lui connaît peu. Les mathématiques comme la physique cessent de penser, décrire le monde, toujours au plus proche de ce qu'il est, mais s'acceptent comme modèle, n'étant dès lors, non plus une explication, mais un dédoublement, une conceptualisation, une systématisation. Le modèle est ainsi une création, un monde parallèle conceptuel et dénué de réalité, où les lois certes tendent à décrire le monde tel que nous le percevons, que ce soit de manière directe à travers nos organes perceptifs ou que ce soit à travers des outils et conceptualisations scientifiques. Ce monde parallèle, ce dédoublement de notre monde est véritablement à mettre en parallèle avec la création d'un monde fictif, d'un système structuré dans l'imaginaire, qu'il s'agisse d'un univers littéraire, pictural, cinématographique, ou rêvé. Ce monde, modèle mathématique dont la seule existence est mentale et spirituelle, comme toute œuvre, a un créateur, ou plus exactement, des créateurs, puisqu'il s'agit d'une œuvre collective, grandissant, s'affinant, s'étoffant à mesure des découvertes, des théories et des nouvelles conceptualisations des scientifiques. Cette œuvre n'est pas unifiée, elle accepte la divergence à la fois des points de vue et des théories, parfois parallèles et incompatibles. Elle est purement théorique, tout en s'appuyant sur des observations réelles.

Dieu

Mais, si la description de l'univers par les scientifiques est un monde dédoublé de la réalité, conçu mentalement, conceptualisé et échafaudé par l'homme – sans que cela n'impacte le caractère véridique d'un tel modèle, qui n'est en aucun cas remis en question par de tels propos – revenons à l'interrogation première, ouverte notamment par Tchoang Tseu lorsqu'il se demandait s'il n'était pas le fruit du rêve d'un papillon, papillon qui serait alors l'entité créatrice de son être et de son monde ; l'Univers, lui-même, est-il lui aussi le fruit d'une création ?

Cette question travaille à plusieurs reprises Stephen Hawking qui alterne entre possibilité ou non d'une entité créatrice, en fonction des écrits et de l'évolution des théories qu'il conceptualise et expose. Dans une *Brève histoire du temps, du Big-Bang aux trous noirs*, il confronte sa théorie d'un univers infini, clos, sans extériorité, à la possibilité d'un créateur. Il évalue ainsi la possibilité d'être de l'univers à celle paradoxale d'une extériorité rendue possible par la présence d'un créateur.

Mais si réellement l'univers se contient tout entier, n'ayant ni frontière ni bord, il ne devrait avoir ni commencement ni fin : il devrait simplement être. Quelle place reste-t-il alors pour un créateur ?³³⁷

Pourquoi l'univers surmonte-t-il sa difficulté d'être ? La théorie unifiée est-elle si contraignante qu'elle assure sa propre existence ? Ou a-t-elle besoin d'un créateur, et si oui, celui-ci a-t-il d'autres effets sur l'univers ? Qui l'a créé, lui ?³³⁸

Ainsi, de manière antinomique, il pose le créateur tantôt comme un impossible de l'être de l'Univers, tantôt comme une explication fondamentale de l'origine de l'univers. Paradoxalement, il s'inquiète même de la question de la création du créateur en personne, ainsi s'il lui est difficile de surmonter la difficulté d'une non-intentionnalité de l'Univers, il intrique les créations les unes dans les autres, puisqu'on pourrait le suivre en se demandant qui est le créateur du créateur du créateur.

S'il est impossible de répondre sans foi ou mauvaise foi à cette question, tout nous pousse à adopter dans cet écrit une posture d'agnosticisme et de revenir au sujet de la création artistique, et, plus encore, à la question de la création dans la création, à la question du créateur au sein même de la création dans l'œuvre, la méta-crédation. Pourtant, avant de poursuivre et d'éluder totalement la question du créateur, et donc de Dieu, notons que deux artistes sur lesquels nous avons précédemment écrits et dont nous avons partiellement étudié et analysé des œuvres qui se révéleront être de véritables méta-crédations – Marc-Antoine Mathieu, l'auteur de bande-dessinée et Jaco Van Dormael, le cinéaste belge – ont tous deux proposé des œuvres posant fictivement l'existence de Dieu, ouvrant un questionnement sur sa place tant en présence qu'absence dans notre monde, qu'il existe ou non, et sur les conséquences potentielles, dans un esprit fictif, décalé, voire humoristique, de son incarnation dans la société contemporaine.

Dans la bande-dessinée *Dieu en personne*, Marc-Antoine Mathieu imagine une incarnation contemporaine de Dieu, une apparition aux yeux de l'être humain aussi surprenante qu'inattendue. Ainsi, Dieu, pour connaître la faculté de rire, réservée à l'incarné, se dévoile au monde lors d'un recensement. Il surprend l'homme dans ses certitudes et se fait reconnaître en réalisant des prodiges, paradoxalement scientifiques. Mais passées la surprise, la stupeur et l'incrédulité paralysante, chacun reprend le cours de sa vie sans que l'incarnation divine n'y ait changé quoi que ce soit. Une vague de grande dépression se répand alors dans cette fiction après la descente de Dieu sur Terre, une morosité qui conduit à un grand procès. L'homme accuse Dieu de tous les maux et notamment de l'avoir créé, fait naître, avant de le plonger dans une vie misérable. L'intentionnalité de Dieu, dès sa révélation, enlève à l'homme toute capacité à agir par et pour lui-même sans penser qu'il est pris dans une destinée pré-établie. L'auteur détourne ainsi la pensée prophétique divine de cet avènement pour lui préférer une vision plus morne et sociétale. Pourtant, face à ces accusations, Dieu prend à rebours le discours directif et assuré des religions monothéistes. Il explique son inactivité pour améliorer

337 *Ibid.*, p. 183

338 *Ibid.*, p. 219



Illustration 82 : Marc-Antoine MATHIEU, *Le Dessin*, 2001, Bande-dessinée, Delcourt. Hors collection, Paris, France, p. 19

le monde par la foi qu'il a en l'humanité qu'il a lui-même créée. Ainsi, analyse-t-il, s'il intervenait pour conjoncturer la vie des hommes, il ferait le désaveu de sa propre création et ce serait pour lui un terrible échec. Mais puisqu'il est omniscient, une telle remise en question est impossible.³³⁹

Dieu, sujet de la connaissance absolument parfaite et donc aussi de toute perception adéquate possible, posséderait naturellement la perception de la chose en soi qui nous est refusée à nous, êtres finis.

Cette conception est absurde. Elle implique qu'il n'y aurait pas de *différence d'essence* entre ce qui est transcendant et ce qui immanent et que la chose spatiale serait une composante réelle (réelles) incluse dans l'intuition que l'on prête à Dieu, et donc elle-même un vécu solidaire du flux de conscience et de vécu attribué à Dieu.³⁴⁰

Husserl revient alors sur une question fondamentale sur le sujet de Dieu : le point de vue. Dans le livre de Marc-Antoine Mathieu, la question du point de vue est peu traitée, bien qu'elle le soit notamment par l'utilisation d'une pluralité de personnes incarnant des professions distinctes aptes à analyser le phénomène surnaturel de manières différentes. S'étant incarné, le regard divin perd potentiellement le caractère omniscient que lui prête le phénoménologue. Pourtant, sans s'incarner directement par le regard, par la connaissance, par ses capacités surhumaines, par sa vision de la Vérité, le Dieu mis en scène par le bédéaste semble posséder une faculté de perception omnisciente dépassant la simple vue. Cette perception de la chose en soi, vivement critiquée comme absurde, est particulièrement importante si on réfléchit à son impact sur l'anamorphose. En effet, quelle serait la vue de Dieu de la pluralité des images mises en scène par les aberrations de perspective, et comment peut-on l'essentialiser à une représentation en soi, réunion de tous les points de vue pour synthétiser l'image de la chose même ? Comment contracte-t-il les images aberrantes et dépravées et l'image juste, la forme sans déformation ? Ce déploiement d'une image en soi, réunion de tous les points de vue ainsi que la problématique de l'anamorphose sont pourtant au cœur d'un autre très bel ouvrage de bande-dessinée de l'auteur : *Le dessin*.

Dans cette histoire, un artiste découvre l'œuvre testamentaire de son ami, un dessin représentant l'installation de son appartement. Pourtant, en y regardant de plus près, à la loupe puis au microscope, l'image se révèle être une porte d'entrée vers un monde complexe. Chaque détail peut s'agrandir grâce à un zoom et ouvrir ainsi toujours de nouvelles images dans l'image. Reproduisant fragment par fragment, zoomant de plus en plus dans l'image alors dégagée de sa superficialité pour s'offrir dans une profondeur sans fin, le personnage oublie de voir l'image comme une énigme. Ce n'est qu'à la toute fin de sa vie qu'il découvre le prestige. En effet, en retournant chez son ami, il met en couleur le dessin pour découvrir soudainement que la mise en scène des objets, l'installation dans l'appartement est une anamorphose, un autoportrait de son ami mort.

339 M.-A. MATHIEU, *Dieu en personne*, Paris, Delcourt, 2009, 1 vol.

340 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 139



Illustration 83 : Bernard Pras, *Dali, inventaire 53*, 2004, Installation, Objets divers, Photographies d'installation, 155 x 120 cm, © Bernard Pras

Le procédé consistant à placer ainsi des objets pour qu'à un certain point de vue, unique, ils reproduisent une image reconnaissable est particulièrement travaillée par l'artiste d'art contemporain : Bernard Pras – dont le nom est cité en miroir dans le dessin de la case de la page 19³⁴¹ au côté de l'œuvre *Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste* de Dalí. L'artiste réalise de grands portraits, notamment de célébrités, dont l'un des plus connus reproduit l'image du visage du peintre espagnol précédemment cité. Les objets s'assemblent alors nonchalamment, dans une logique non plus utilitaire, mais figurative. Ils sont dégagés de leurs fonctions pour ne plus exister que pour leurs couleurs, leurs matières, leurs formes, soit leurs caractéristiques sensibles et perceptibles. Mais comme de véritables anamorphoses et comme c'est aussi le cas dans celle de la bande-dessinée, en tout autre point, l'image se déforme, se dilate, les objets ne sont plus représentatifs mais à nouveaux objets en soi.

Dans l'œuvre *Le dessin*, Marc-Antoine Mathieu fait passer le regard de son personnage d'un point de vue absolu, dans un ordre divin – certes resté à l'échelle de l'image, tant il épouse au début, la multitude de points de vue au cœur même de la représentation – à un regard foncièrement humain, puisqu'il est à la fois en couleur et restreint à un point de vue fixe et unique.

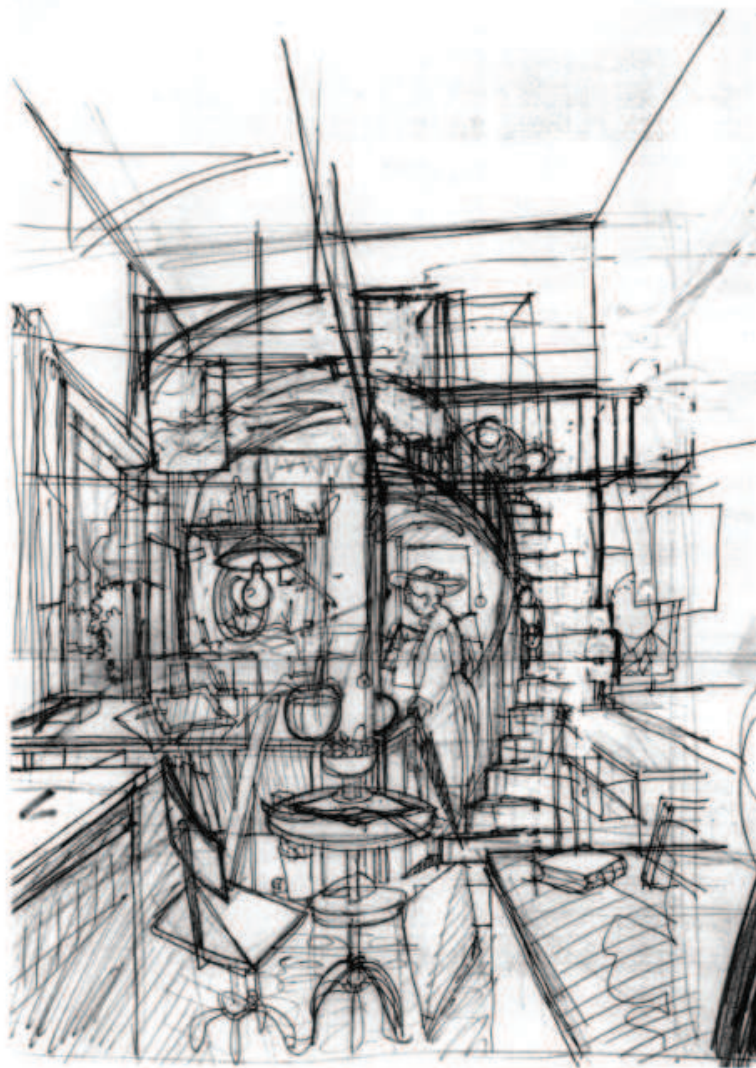
Mais le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue, je n'en suis pas le spectateur, j'y suis partie, et c'est mon inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception.³⁴²

Dans cet extrait Merleau-Ponty dialectise le regard de Dieu, omniscient et multifacette, et celui humain, rendant l'expérience, plus particulièrement dans l'anamorphose, indispensable comme Marc-Antoine Mathieu le suggère dans ses bandes-dessinées.

De son côté, dans la comédie *Le tout nouveau testament*, le réalisateur Jaco Van Dormael nous présente un Dieu, très différent de la vision de Marc-Antoine Mathieu et il poursuit ainsi son questionnement métaphysique sur notre être au monde, sur les raisons de l'univers et sur sa création et ses conditions d'existence. Il le fait à travers les voix off de ses personnages principaux comme dans ses précédents films, souvent des enfants comme dans *Toto le héros* – premier long métrage du réalisateur, sorti en 1991 – et *Mr. Nobody*, rappelant les questions existentielles que les adultes ne se posent pas, ou plus, d'après Stephen Hawking. Dans *Le tout nouveau testament*, l'auteur réécrit la *Genèse*, comme il l'avait mis en mots, déplaçant la parole biblique vers une approche sensible du personnage trisomique de son film, *Le huitième jour* – 1996 –, lorsqu'il l'avait fait mettre en voix par ses acteurs obtenant par la suite la Palme d'or : Pascal Duquenne et Daniel Auteuil. En 2015, c'est une jeune fille, la fille de Dieu en personne – expliquant avec beaucoup d'humour, qu'on a beaucoup entendu parler de son frère, J.-C., mais très peu d'elle qui transmet, non plus comme un questionnement, mais

341 M.-A. MATHIEU, *Le dessin*, Paris, Delcourt, 2001, p. 19

342 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1000



Croquis préparatoire pour Le Dessin

Illustration 84 : Marc-Antoine MATHIEU, *Le Dessin*, 2001,
Bande-dessinée, Delcourt. Hors collection, Paris, France
Dessin préparatoire visible dans l'édition limitée

comme une vérité fictive la narration de la création. Elle raconte alors l'origine de la Terre, des animaux et des Hommes, seules celles de Dieu, sa Femme, son logement sans porte de sortie et son ordinateur, outil indispensable à la conceptualisation du monde dans lequel nous vivons, restent inexplicables, et pour cause : Dieu précède l'existence de tout.

C'est alors un Dieu tyrannique qui nous est présenté par EA, sa fille. Voyant que l'action de son père est peu porteuse pour l'humanité, elle décide de rendre la responsabilité aux Hommes, sinon de leur destinée, sinon de leur mort, de la vie qu'il leur reste avant leur mort ; avant de partir du domicile familial et divin. Elle publie donc les dates de mort de chaque humain, qui deviendra ainsi libre d'employer le temps qui lui reste comme bon lui semble avant de mourir sans crainte ni de la mort, ni du jugement divin, puisque rien ne semble pouvoir abrégé les jours de vie promis avant la mort annoncée. Un vent de liberté souffle alors sur l'humanité, chacun est alors libre de vivre, d'être et d'aimer comme il le souhaite et l'entend sans autre pression que celle du temps qu'il reste.

Mais revenons à Dieu et à l'image dépeinte par Jaco Van Dormael. C'est un être opposé à l'image de sérénité et de bienveillance offerte notamment par la religion chrétienne, un être abject, violent et fortement alcoolisé, ayant créé l'homme après d'autres tentatives peu concluantes (peupler les villes avec des poules, des girafes ou d'autres animaux) par simple ennui. Il voit ainsi dans cette création une grande source de divertissement : l'observation de leur souffrance. Mais, puisqu'il est Dieu et qu'il génère les règles de ce monde, c'est lui, contrairement à la vision du Dieu de Marc-Antoine Mathieu dans *Dieu en personne*, qui est responsable de leurs malheurs et il jouit de ce pouvoir en répandant les maux à la manière dont le Dieu de la Genèse monothéiste propage les plaies en Égypte. Son quotidien, une fois l'œuvre parachevée, est d'ailleurs d'inventer les lois, je cite, de *l'emmerdement universel*, dont notamment la loi 2125 qui explique que si la tartine beurrée tombe toujours du mauvais, ou du bon côté, c'est à cause des lois du tout puissant et non à celle de Murphy, dont Etienne Klein, physicien et philosophe des Sciences, nous expose le fondement dans ses Chroniques : *Le monde selon Etienne Klein*.

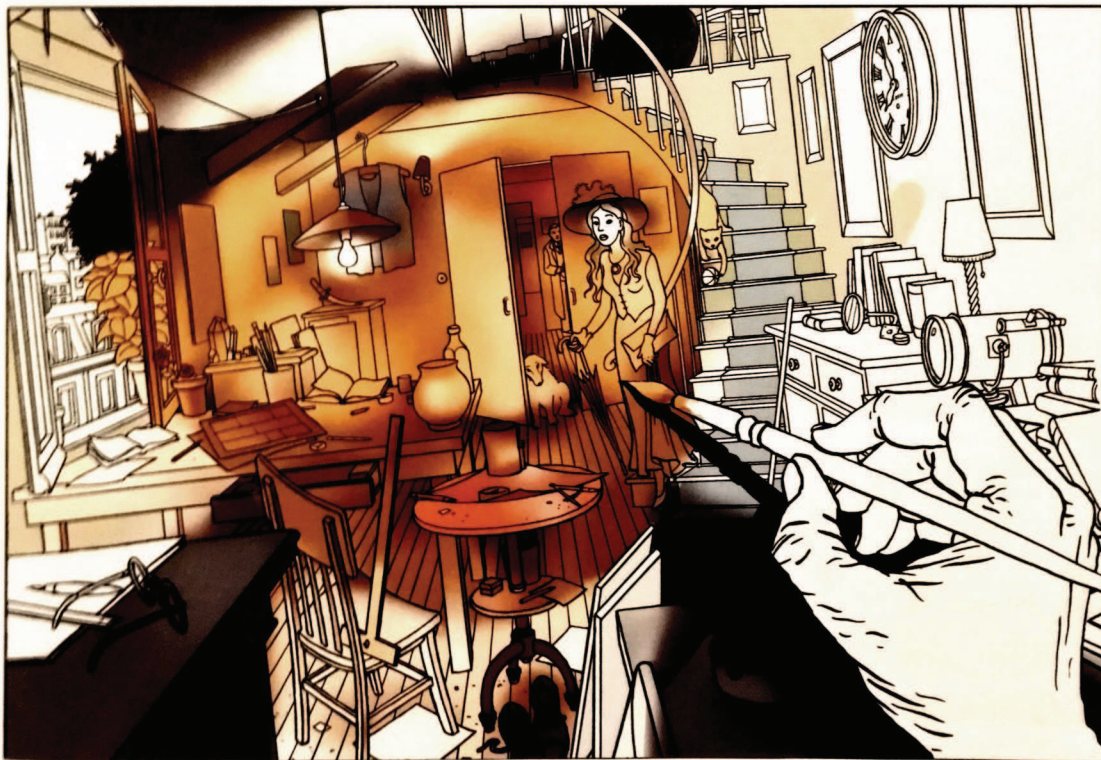
La loi générale, c'est la loi de Murphy, qui veut que si un emmerdement peut avoir lieu, la probabilité qu'il se produise est égale à un. Par exemple la tartine beurrée qu'on laisse échapper de ses mains tombera inmanquablement du côté beurré, surtout si on l'a beurrée du mauvais côté.³⁴³

Cette loi, consistant à expliquer que si une chose peut arriver, elle va nécessairement se produire, et notamment une catastrophe, a été dictée par l'ingénieur aérospatial Edward A. Murphy. Il travaillait alors avec une équipe de recherche sur des tests visant à expérimenter les interférences sur le corps humain de la décélération, énonçant familièrement le principe que : s'il y a plusieurs possibilités que les événements se passent, et que l'une d'elle entraîne une réaction négative, c'est cette potentialité qui va se produire. Ce principe qui peut s'entendre de manière littérale de façon humoristique, mais qui peut, plus sérieusement, se

343 É. KLEIN, *Le monde selon Étienne Klein : recueil des chroniques diffusées dans le cadre des « Matins » de France Culture, septembre 2012-juillet 2014*, Nouvelle éd, Paris, Flammarion, 2015, 1 vol., p. 83



AVEC DÉLICATESSE, IL RESTITUA LES TEINTES DANS TOUTES LES NUANCES QUE LA LUMIÈRE PEUT DONNER.



comprendre comme un principe de sécurité maximale, est devenu très utile dans le jargon scientifique, et plus couramment aujourd'hui, par une connaissance plus générale de cette loi, pour expliquer pourquoi les choses arrivent, en dehors de toute notion de destinée ou de divinité. Pourtant, la Loi de Murphy amène à penser à tout un tas de paradoxes, notamment celui qui, par réflexivité de cette loi, permet de rendre imprévisible la loi de Murphy elle-même. Par ce qu'on pourrait désigner comme une méta-loi de Murphy, si nous tentons de prouver un événement par la loi de Murphy, et que l'expérience échoue, ce sera à cause, ou grâce, à la Loi de Murphy, ce qui prouvera paradoxalement son existence. Un autre paradoxe de cette loi est divulgué par Étienne Klein dans son exercice de chroniques de vulgarisation scientifique radiophonique. Il explique qu'en rapprochant une loi générale et un fait particulier, il est possible d'obtenir une figure de mouvement perpétuel. La loi générale est celle de Murphy.

Le fait, c'est celui qui consiste en ce qu'un chat tombe toujours bien, c'est-à-dire qu'il retombe systématiquement sur ces pattes, ce qui n'est le cas, ni pour la poule ni pour la vache.

Question : Que se passe-t-il si l'on colle une tartine beurrée sur le dos d'un chat et qu'on laisse choir le tout ? Le chat va-t-il tomber sur ses pattes ? Est-ce que la tartine beurrée va s'aplatir du côté beurré ? Ou va-t-il se passer autre chose ? Par exemple, le chat ou la tartine pourrait-il ou pourrait-elle retomber sur la tranche ? Ou bien le tout pourrait-il se mettre à tourner sur lui-même à toute vitesse ?

Des penseurs ont pris le temps de travailler à ce problème. Parmi les solutions proposées, la plus féconde consiste à dire que le chat va léviter, pour ne pas avoir à prendre parti... ³⁴⁴

Ce paradoxe, aussi humoristique qu'il est une expérience de pure pensée, montre les limites d'une vulgarisation par métaphore mais aussi la liberté et la distance avec laquelle il est possible de réfléchir aux éléments scientifiques et leurs lois. Nous avons précédemment évoqué le réalisateur américain, Christopher Nolan, notamment pour son travail autour du paradoxe dans le rêve, une imagerie qui sera développée pour illustrer et analyser divers paradoxes oniriques et anamorphiques³⁴⁵. Dans son film *Interstellar*, on suit un père et sa fille dans une aventure science-fictionnelle, et un voyage dans l'univers. Une attention particulière est donnée dans ce long métrage aux aberrations spatio-temporelles. Pour le clin d'œil, dans ce film, la jeune fille s'appelle Murphy. Au début de la narration, alors qu'ils sont en voiture, une roue du véhicule crève. Son frère reproche à la jeune fille d'être responsable, à cause de cette fameuse loi de Murphy dont elle porte le nom, une loi qui conduit chaque choix à la catastrophe. Reprochant à son père de l'avoir gratifiée d'un tel nom à la référence aussi cynique que pessimiste, il lui explique qu'il ne faut pas entendre la loi comme une prévision de malchance, bien au contraire. Il abstrait le négatif de la formule pour se pencher uniquement sur le meilleur. Il explique alors à sa fille que la loi de Murphy explique simplement que tout ce qui peut se passer va advenir, et que cela peut être certes le pire, mais

344 *Id.*

345 Notamment ceux spatiaux : quand le haut et le bas, la gauche et la droite se mélangent pour créer un univers totalement paradoxal

aussi le meilleur, et qu'alors, son nom sonne comme la promesse d'un avenir meilleur, que son nom sonne comme un sublime espoir.

Revenons donc à cette fameuse loi de Murphy et ses conséquences dans le film *Interstellar*. Dans cette fiction cinématographique, la voiture du père de Murphy perd sa roue à un moment décisif de l'intrigue. La responsabilité de cet événement est, nous l'avons vu, placée sur la jeune fille, dont le frère dénigre la malchance qu'elle provoquerait à cause de son nom. Or, si Murphy, et la loi de Murphy n'y étaient pour rien dans ce cas, comme le lui explique son père, à qui reviendrait la responsabilité d'un tel accident ? Au père de Murphy, conduisant dans l'extrait de manière virulente, pour ne pas dire violente et dangereuse ?

Non.

Méta-crédation

Dans un espace fictif, toutes les responsabilités de ce qui se passe dans l'histoire, de tout ce qui arrive aux personnages, sont entre les mains d'une seule personne : le créateur. Ainsi, l'auteur, le réalisateur, le peintre, agissent sur l'espace fictif de leurs créations comme un Dieu inventant les espaces, les frontières, les lois d'un univers ainsi que les êtres et les situations qui les peuplent et les habitent.

Mais pour atteindre à l'aigu du moindre phénomène qui vibre dans tout l'espace comme une flèche, il fallait que le peintre ne fut pas un dieu s'enchantant d'une liberté sans obstacle, mais un homme comptant la matière dont la texture devait être capable de transmettre cette vibration sans l'émousser.³⁴⁶

Maldiney propose dans cet extrait de *Regard, parole, espace* une vision nuancée de l'état précédemment décrit comme divin. Ainsi, contrairement au Dieu, la figure de l'artiste jouit d'une liberté non inconditionnelle, mais restreinte. Restreinte à la fois par le médium, puisqu'il doit faire avec la matière et ses limites pour produire un monde qui ne paraisse pas juste une image de surface dépeinte à travers des mots, des couleurs, des traits, des comédiens ou un décor, mais un monde à part entière, habité tel que nous habitons le nôtre. Restreinte aussi par les idées et l'imaginaire du créateur qui ne peuvent jamais être absolus, malgré l'impression qui nous touche parfois lorsque nous créons, lorsque nous dressons les mots sur le papier, les touches sur la toile, que les gestes et les pensées que nous posons vont plus vite que notre esprit, que nous ne sommes pas pleinement maîtres et conscients de ce qui se crée, que nous sommes comme observateur, regardant ce qui se joue de l'extérieur, spectateur de notre propre état d'être en création. Une impression qui fait paraître l'imagination sans limites, rappelant à la fois le rêve, lorsque pris dans les filets de notre propre imaginaire onirique, nous étions simultanément celui qui invente et celui qui est témoin de cette invention, sans que de relation ne puisse se créer entre les deux, alors que tous deux ont lieu dans un même corps, dans une même pensée. Alors, comme l'écrit et le dessine Marc-Antoine Mathieu dans *le Décalage* :

346 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 58

On ne contrôle pas un lit ivre...³⁴⁷

Le lit ivre devient livre, ouvrage dont on ne maîtrise parfois pas davantage le processus de création que celui des songes, prenant alors un aspect aussi immaîtrisable qu'inédit et original. Le monde comme le livre, écrit ou à venir, éclate dans un tel jaillissement de pensée qu'ils semblent précéder la pensée même qui les crée. Une impression décrite aussi de manière très poétique par Gaston Bachelard, lorsqu'il ouvre, dans *La poétique de l'espace*, la brèche de l'imaginaire :

Que de fois, peignant son rêve, il s'est évadé par une lézarde du mur !³⁴⁸

La porte qui s'ouvre à travers la représentation du peintre, celle dans laquelle l'auteur lui-même va pénétrer, est la brèche de la création dans la création elle-même. L'auteur s'y perd. Il se prend au labyrinthe de l'œuvre qu'il a pourtant conçue. Tout à coup, alors qu'il semblait maîtriser ses actions et le champ de l'image, qu'il anticipait par la pensée chaque geste et ainsi chaque détail de ce qui était à venir, de ce qui allait s'afficher sur sa rétine après avoir été tracé sur la surface encore vierge, le créateur se surprend à découvrir un espace encore inconnu à parcourir, une direction inanticipée et inattendue à explorer, tout un champ de possibles nouveau. Cette sensation offerte par la création lorsqu'elle dépasse le créateur lui-même, la création dans la création, la création pure comme elle est appelée par Christopher Nolan dans *Inception*, est aussi décrite dans un texte d'Étienne Klein, lorsqu'il raconte sa lecture d'un livre de Cédric Villani : *Théorème Vivant* – une lecture dévorante, où le physicien explique avoir eu l'impression de suivre la pensée même du mathématicien lauréat de la médaille Fields, de l'avoir vu penser à la manière dont on se regarde soi-même avancer dans le raisonnement sans sembler en créer le développement, mais le découvrir à mesure – citant lui-même André Weil, soit une méta-méta-citation :

En prime, il livre un critère permettant à chacun de savoir s'il a ou non l'esprit d'un mathématicien. Ce critère, on le doit à André Weil, le frère du philosophe de Simone Weil :

« Tout mathématicien digne de ce nom a ressenti, même si ce n'est que quelque fois, l'état d'exaltation lucide dans lequel une pensée succède à une autre comme par miracle. »³⁴⁹

Cette impression, qui lorsqu'il s'agit de mener un raisonnement semble conditionner sa faculté à faire des mathématiques, peut se décrire comme une aptitude artistique lorsqu'il s'agit de construire non plus des algorithmes mais l'architecture de mondes, d'histoires, d'êtres et d'espaces-temps inédits et nouveaux. Cette sensation est alors comparée par André Weil à un miracle et, en effet, cette sensation de regarder le raisonnement ou l'œuvre se faire à

347 M.-A. MATHIEU, *Julius Corentin Acquefacques*, Tome 6 : *Le décalage*, op. cit. p. 7, de la pagination décalée de l'auteur

348 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 142

349 É. KLEIN, *Le monde selon Étienne Klein*, op. cit., p. 14



Illustration 86 : *Six personnages en quête d'auteur*, d'après Luigi PIRANDELLO, adaptation et mise en scène Stéphane BRAUNSCHWEIG, 2012, La Colline - Théâtre national, Paris.
Photographie © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

travers mon esprit et mes gestes et pourtant à mes dépend, donne l'impression qu'un autre crée à travers moi, qu'un autre a pris possession de mon corps. Une sensation redoublée lorsqu'après une phase de création intense, le regard posé sur l'œuvre semble la découvrir, lorsque face à sa propre création, l'artiste se demande incrédule si c'est véritablement lui qui a réalisé un tel prodige. Pourtant, ce miracle semble davantage trouver son explication dans l'impossibilité heureuse de maîtriser totalement le processus artistique, et d'être ainsi incapable de véritablement prévoir l'œuvre avant qu'elle ne soit réalisée. Il est impossible de prévoir le résultat, à la manière dont il est impossible de prévoir la destination sans avoir planifié le chemin, or le cheminement artistique ne peut se découvrir qu'en l'empruntant. Ainsi, il n'y a qu'en parcourant les affres de la création qu'il est possible de conceptualiser avec précision sa forme finale.

Mais restreinte aussi, pour revenir aux mots de Maldiney : « pour atteindre à l'aigu du moindre phénomène qui vibre dans tout l'espace comme une flèche, il fallait que le peintre ne fût pas un dieu s'enchantant d'une liberté sans obstacle³⁵⁰ » par la volonté d'atteindre la vérité de ce phénomène. Ce phénomène est celui existentiel de notre monde et de notre être au monde. Ce n'est jamais dans une création pure que l'artiste travaille puisqu'il n'a pas la liberté qu'aurait celle d'un Dieu au moment de commencer, d'établir une Genèse, ce dernier pouvant s'établir sur le rien que chacun semble prêter à ses débuts de création, alors que toute œuvre humaine s'établit toujours sur le support de notre monde, qu'il essaye de retranscrire au plus proche, ou au contraire, dont il tente de s'éloigner. Mais plus encore, c'est sur le fondement de notre humanité, comme ouverture métaphysique de l'être, de la perception et de la sensation que s'ouvre le questionnement initiatique indispensable à la mise en œuvre. Voyons par exemple comment les mêmes questionnements se redisent dans chaque film de Jaco Van Dormael, presque mot pour mot, de sa première réalisation *Toto le héros* à ses dernières créations, non plus cinématographiques mais théâtrales : *Kiss and Cry* et *Cold Blood*. L'œuvre, si elle est fictive, ne manque pas de toucher une vérité telle que le pointe Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur*, lorsqu'il fait dire à son personnage principal que s'il est né personnage, il n'est certes pas réel, mais il n'en est pas moins vrai. Les propos du dramaturge sont alors proches de ceux de Merleau-Ponty pour décrire la réflexivité entre l'œuvre et l'homme, entre création et corps.

Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants.³⁵¹

La réflexivité de la comparaison est dans ces mots saisissante. Les œuvres, d'après Merleau-Ponty, sont des individus, dans le sens où leur expression est inséparable de leur être,

350 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 58

351 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 836

ils sont cet expressivité, ils sont uniquement ce rayonnement sensationnel destiné à nous toucher, ce nœud de sensations et d'expressions, chacune unique, chacune seulement palpable par son contact direct en traversant leur spatio-temporalité. Leurs significations ne peuvent se déduire qu'à travers ce champ sibyllin, elles sont toujours complexes et entremêlées de manière qu'il soit impossible d'en tirer une seule explication, une seule application, une seule interprétation. Et en cela, si l'œuvre est alors comparable aux individus, les individus eux-mêmes, par leur expressivité sont des corps à l'œuvre, leurs sensations ne sont perceptibles qu'à travers ce qu'ils expriment ; si ce n'est pas exclusif à leur être, c'est exclusif à ce qu'en perçoivent les autres.

Mais au théâtre, cher monsieur, ce ne sont pas les personnages qui jouent la comédie. Au théâtre, ce sont les acteurs qui la jouent. Quant aux personnages, ils sont là, dans le manuscrit (...) !³⁵²

Le corps du comédien est notamment un support artistique particulièrement poreux entre l'œuvre et l'individu. Son espace de représentation est le même qu'il soit à l'œuvre ou non. Son expression et son expressivité sont tantôt au service de ses propres émotions, tantôt au service d'un texte, d'une mise en scène, d'un personnage. C'est ce double jeu qui est mis en scène par Pirandello dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*, pour créer le trouble, tenter de brouiller les cartes entre l'espace réel et celui de la fiction. En effet, alors que des acteurs, comédiens, jouent leurs propres rôles, étant appelés par leurs noms, des personnages entrent sur scène se présentant, non pas comme des Hommes, mais comme des créations. Ainsi, par un jeu d'écriture et de mise en scène, les personnages s'incarnent comme autonomes, sans recours à des acteurs, puisque les acteurs qui doivent les incarner leur font face. Cette distinction entre les personnages, les uns désignés comme réels, les autres comme fictifs, permet à la fois de donner l'impression que toute la scène n'est pas fictive, mais qu'elle l'est seulement en partie et que cette partie fictive n'est pas irréelle mais une intrusion du fictif dans l'espace réel. Les personnages désignés comme réels s'étonnent et restent incrédules à la place du spectateur, à la manière dont le ferait le spectateur créant ainsi davantage de proximité avec le public, mais aussi avec ce qu'il considère comme la réalité.

Pourtant, le public n'est pas dupe, et pour cause, il est dans la même position que le spectateur face à une anamorphose. L'auteur, Pirandello, comme l'artiste créant des aberrations visuelles se formant sur la rétine seulement à un point de l'espace, ne cherche pas à tromper son public, il est loin de la figure du magicien qui tente lui de créer l'illusion. Au contraire, il propose un regard réflexif sur l'illusion et le réel, un regard porté par les dialogues de ces personnages, résonnant fort avec les thèmes et les mots que cet écrit a lui-même porté.

Le Directeur : Où voulez-vous en venir ?

Le Père : Oh, à rien monsieur. Qu'à vous faire voir que si nous autres (*il indique de nouveau lui-même et les autres Personnages*), nous n'avons pas d'autres réalités que

352 L. PIRANDELLO, *Six personnages en quête d'auteur*, sur *Livre électronique*, <https://www.fnac.com/livre-numerique/a6086971/Luigi-Pirandello-Six-personnages-en-quete-d-auteur#FORMAT=ePub>, 2013, p. 47

l'illusion, vous feriez bien, vous aussi, de vous défier de votre réalité, de celle que vous respirez et que vous touchez en vous aujourd'hui, parce que – comme celle d'hier – elle est destinée à se révéler demain pour votre illusion.

Le Directeur, *se décidant à prendre la chose en plaisanterie*. - Ah, oui ! Et dites donc, pendant que vous y êtes, que vous-même, avec cette pièce que vous venez de me jouer ici, vous êtes plus vrais et plus réels que moi !

Le Père, *avec le plus grand sérieux*, - Mais sans aucun doute, monsieur !³⁵³

L'objet de Pirandello n'est ainsi pas de créer une machinerie capable de tromper les spectateurs, pensant que véritablement la répétition à laquelle ils assistent est réelle et les acteurs se disant personnages, sont des incarnations de l'imagination de l'auteur – ce qu'ils sont pourtant, le corps et la voix de leurs comédiens en plus. Son objet est de raconter l'histoire de ces personnages dans un sens nouveau, une narration qui cherche à s'extirper des contraintes des pièces de théâtre et à repousser les codes de la fiction et de la narration pour proposer un espace nouveau. Cet espace semble être plus proche du réel, et pourtant il met en place un degré de fiction supplémentaire. Il est une fiction dans la fiction. Une pièce de théâtre dans la pièce de théâtre elle-même. Une création dans la création, une création qui interroge les conditions même d'existence et de conception de cette création mais plus généralement de toute création. Une méta-crétation.

Dans une méta-crétation, les personnages font face à la figure de leur créateur, que ce soit de manière directe ou indirecte. Ils se posent alors des questionnements en tout point similaires à ceux qui ont été portés dans le chapitre précédent au sujet de Dieu ou lorsque nous relayions les mots de Tchoang Tseu dans *Zhuāngzǐ*, lorsqu'en se réveillant, il se demandait si ce réveil était réel, ou s'il était le protagoniste du papillon lui-même en train de rêver. Étant tout à coup conscients de l'espace de fiction dans lequel les personnages évoluent, s'interrogeant ou découvrant alors leur statut d'être fictifs et écrits, ils font face à l'intentionnalité d'un autre, un créateur, qui leur impose une vie, un caractère, un monde, une histoire, et fréquemment, des drames difficilement supportables. Pirandello, lui, inverse ce procédé, en proposant une histoire où ce sont ces êtres de papiers eux-mêmes qui apparaissent à leur auteur, dans une intuition miraculeuse telle qu'elle a été décrite précédemment, qu'il s'agisse de conceptions mathématiques ou de créations artistiques : cette impression que ce sont les idées qui précèdent leur invention par leurs auteurs.

Pourtant, même ces personnages, semblant pourtant maîtres si ce n'est de leur destin, du moins de leur histoire qu'ils auraient soufflé eux-mêmes à leur auteur, ressentent le flottement existentiel de ne pas pleinement maîtriser leurs gestes, mots, histoires, réalisant que leurs intentions leur échappent. Le Père, protagoniste principal de la fiction, explique notamment au directeur, à qui il tente de faire écrire son histoire afin de la porter enfin au regard du public, que ses mots ne semblent plus être les siens :

Je commence déjà à trouver que les mots que je prononce sonnent faux, comme s'ils n'étaient plus les miens.³⁵⁴

353 *Ibid.*, p. 83

354 *Ibid.*, p. 49



Illustration 87 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 6 : *Le décalage*, 2013, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 21 de la pagination décalée de l'auteur

Le personnage ressent ce flottement, cette sensation que les mots qui sortent de sa bouche ne sont pas ses mots, qu'ils ne lui appartiennent plus. Il éprouve alors une double impression de perte : il réalise simultanément que ses mots sont ceux que l'auteur lui a prêtés, mais aussi, que ses mots seront ceux que l'acteur lui empruntera pour les faire siens. Ils n'étaient pas à lui, et bientôt ils ne le seront plus, non plus, dérobés par le jeu du comédien, tirant à lui ce personnage pour l'incarner. Ce sentiment de dépossession de ses mots est suivi par celui de son corps, de ses gestes et finalement de son histoire. En rendant conscients ses personnages de leur statut d'êtres fictifs, Pirandello leur offre certes une certaine autonomie mais d'une relativité presque cynique. Ils sont prisonniers de leurs fictions sans pouvoir en changer, sans pouvoir en sortir, puisque même leur autonomie est écrite, déterminée et planifiée.

Mais cette situation paradoxale de méta-fiction est distincte en fonction des auteurs et des personnages, si ceux de Pirandello semblent avoir toujours connu leur créateur fictif – décrit dans le texte à quelques reprises : notamment à cause de son abandon de l'histoire, réduisant ses personnages à l'errance de ne pas avoir d'œuvre à peupler, ce qui constitue leur véritable drame –, ce n'est pas le cas de tous les protagonistes. Cette errance, c'est aussi l'étrange expérience à laquelle va être confronté le personnage de la série en bande-dessinée de Marc-Antoine Mathieu : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*.

Plus rien n'était écrit... Je ressentis soudain un intense flottement existentiel : non seulement il n'y avait plus d'histoire, mais en plus j'en étais exclu...³⁵⁵

Dans le Tome 6 de cette histoire, le personnage se retrouve exclu de sa propre histoire qui n'est pas écrite, alors que depuis le premier tome de la série, découvrant sa singulière *Origine*, il s'était accommodé au déterminisme qu'offre sa position de personnage, et ainsi à réduire son intentionnalité à celle de son auteur. C'est ainsi dans le tome 1 de la série que se noue l'enjeu, la tension de la prise de conscience du personnage de son statut de personnage. Dans *L'origine*, écrit en 1990, le trouble de la méta-crédation est à son comble, puisque la bande-dessinée est centrée sur la découverte du personnage de la bande-dessinée où sa propre histoire, celle que nous lisons donc, est écrite. Avec brio, les pages de cette bande-dessinée sont mises en abyme, jouant ainsi avec les possibilités offertes par le médium de créer un espace intriqué dans son propre support.

Comme chaque matin, comme il l'a précédemment été décrit, Julius Corentin Acquefacques se réveille d'un rêve étrange³⁵⁶ en tombant du lit, événement décisif pour le faire sortir de ses rêveries, comme Bachelard décrivait celui qui permet de sortir d'une rêverie créée grâce aux taches sur les murs afin de les habiter d'histoires à la manière dont l'analysait déjà Léonard de Vinci, faisant ainsi surgir un nouvel espace du rêve, loin de celui restreint du sommeil :

355 M.-A. MATHIEU, *Julius Corentin Acquefacques* Tome 6 : *Le décalage*, op. cit. p. 21 de la pagination décalée de l'auteur.

356 Voir chapitre sur le rêve, p.205

Dans ces angles, dans ces coins, il semble que le rêveur connaisse le repos mitoyen de l'être et du non-être. Il est l'être d'une irréalité. Il faut un événement pour le jeter dehors.³⁵⁷

Ainsi jeté dehors par cette chute, il retrouve à la fois son être et sa réalité et part au travail sans ne plus penser à l'étrangeté du non-être où il errait durant son sommeil. C'est dans un monde orwellien, ayant de grandes similitudes, notamment politiques, avec le roman *1984*, que vit Julius Corentin Acquefacques, un personnage banal, confronté aux crises du logement et de circulation dans ce monde réglé par la rigidité des cases. Il travaille au Ministère de l'Humour – un ministère aussi paradoxal que le Ministère de la Vérité (Miniver) de la dystopie d'Orwell, il s'agit ici d'un métier qui demande le plus grand sérieux – et c'est là qu'il y découvre cette fameuse lettre, qu'il songe un instant n'être que la blague de ses collègues. Pourtant, très vite, il réalise que le procédé est trop compliqué pour être de l'humour. Cette lettre contient la page 4 du livre que nous sommes actuellement en train de lire : trait pour trait, mot pour mot, à la différence qu'elle est déchirée et tenue dans les mains du personnage en page 11 (voir ci-contre).

Cette fameuse page 4 raconte ainsi, pour le personnage qui la lit, sa propre histoire, son passé récent : le moment où quelques pages plus tôt, il est tombé du lit. Imaginez alors le trouble du personnage de se voir ainsi confronté à une telle situation : voir exposée sa vie dans sa plus intime intimité comme s'il s'agissait d'une fiction, d'une narration. Le titre est lui aussi des plus énigmatiques : *L'origine* (le titre et la page sont rajoutés comme écrits à la main, puisqu'ils ne figurent pas sur la véritable p. 4 que nous pouvons lire). Si pour nous, ce mot n'est aucunement énigmatique, dans le monde du personnage, il n'existe pas. Ainsi, les frontières entre notre monde et le sien sont relatives et ce mot qui signe l'état de source, naissance, commencement, n'a nullement de sens puisque les personnages ne naissent pas comme les humains entrent à la vie, ils sont, dès le moment où l'auteur leur donne une existence sur le papier. Le personnage va alors entrer dans une quête, afin de comprendre le sens à la fois du mot origine et de cette étrange bande-dessinée.

Pour ce faire, l'auteur va lui donner des indices par l'intermédiaire de personnages au début – mais qui d'autre que lui pourrait ainsi intervenir au sein même de l'histoire ? – et grâce à la numérotation des pages du livre, à l'intérieur même du livre, afin qu'il expérimente diverses modalités destinées à lui faire comprendre son statut. Ainsi, la première lettre contenait le passé du personnage et avait été livrée après coup, celle d'après est livrée en amont mais devait être ouverte seulement après l'événement, afin de prouver qu'il était écrit. La page d'après, dans cette même enveloppe, est lue par le personnage comme une projection du futur, puisqu'il s'agit de la page 27, alors que le personnage, ou davantage le lecteur, est à la page 23. Racontant ainsi l'histoire avant même qu'elle n'arrive, l'auteur génère une attente à la fois à son personnage et au lecteur.

Cette attente crée, logiquement, bien que ce sentiment soit fictif et inventé par l'auteur lui-même, une défiance du personnage envers la prophétie. Il va tenter de faire en sorte que

357 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 137



Illustration 89 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 29

les événements décrits à la page 27 ne se produisent pas, avant de réaliser que si tout est écrit, cette défiance a dû elle aussi être prévue par l'auteur, écrite. Cette défiance correspondant aux fameuses quatre pages qui séparaient les deux événements. Le temps n'est ainsi pas linéaire, puisqu'il dépend non pas d'une minuterie précise, mais de la chronologie des événements, en fonction de l'espace occupé par l'auteur sur les pages. La temporalité du personnage correspond ainsi à la pagination de la bande-dessinée.

Il découvre alors, non pas le méta-monde, décrit comme celui de l'auteur et donc fort ressemblant au notre³⁵⁸, mais un centre de recherche chargé de comprendre le monde. Ainsi, de manière scientifique, les personnages de la bande-dessinée tentent de percer le secret de leur monde et de leur existence, de manière analogue aux recherches que font les physiciens pour découvrir les lois et les raisons de notre univers et de sa forme, de celle de notre galaxie, de notre système, de notre planète et de l'émergence de la vie, sur Terre, et ailleurs.

Nous voulons donner un sens à ce que nous voyons autour de nous et poser les questions : quelle est la nature de l'univers ? Quelle est notre place dans l'univers et d'où venons-nous, lui et nous ? Pourquoi est-il ce qu'il est ?³⁵⁹

À la différence que leur analyse porte sur l'intentionnalité du bédéaste, il analyse ainsi ses propres choix, créant de pair le monde et les arguments pour le justifier. Leur monde contient ainsi leur propre justification et il est parfaitement analysable, explicable : il est une création. Le lien entre ce monde bidimensionnel et celui de la bande-dessinée est clair : par ces formes d'architecture carrées, Marc-Antoine Mathieu représente des méta-cases où les personnages sont contraints d'habiter, restreints à cet espace minimum. De la même manière, ils sont astreints à emprunter la seule rue dessinée, ce qui conduit à une crise de la circulation identique à celle du logement (seulement à pied, les voitures n'existant pas dans ce monde, comme toute chose qui n'a pas été précédemment dessinée ou évoquée), leur monde est en noir et blanc, reflétant ainsi son caractère de papier et l'absence de nuance qu'offrirait la profondeur (de l'illusion) d'une tri-dimension. Le monde se résume ainsi à ce qui a été dessiné, créé par l'auteur, bien que les personnages semblent soumis à le peupler de la même manière que nous peuplons le nôtre, ce que ne font habituellement pas les personnages, ce qui génère un univers fictif paradoxal.

Pour finir, le premier tome se conclut par une superbe mise en abyme supplémentaire : la page quarante-deux, la dernière de l'album. Dans cette planche, Julius Corentin Acquefacques reçoit une nouvelle enveloppe mystérieuse, une lettre qui ne peut pas avoir été envoyée comme les précédentes par le directeur de recherche qui est donc forcément émise par l'auteur. Ce directeur de recherche expliquait quelques pages plus tôt le monde tridimensionnel de l'auteur.

358 Si ce n'est correspondant parfaitement, restant cependant absolument inaccessible aux personnages qui ne peuvent sortir ni de leur support, ni de leur fiction, fiction auquel l'auteur n'est pas soumis, à moins qu'il décide lui-même de se retranscrire comme un personnage, hypothétiquement au début, dans le rêve, de manière plus certaine, dans la dernière planche, bien qu'il ne puisse le faire qu'en se transformant en fiction et perdant ainsi toute réalité

359 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 184



Illustration 90 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, 1991, Bande-dessinée, Paris, Delcourt, p. 42

Il ne fait pas qu'interférer Julius... Il nous crée ! Il nous crée ! Nous n'existons pas par nous-même ! La raison de notre existence nous dépasse ! Nous faisons partie d'un projet dont l'explication se trouve dans le monde tridimensionnel...³⁶⁰

Or, si la page quarante-deux est la dernière, c'est que cette fameuse page quarante-trois n'existe plus dans la fiction, et pour cause, elle a été détruite par l'auteur. En effet, le créateur de cette histoire, qu'on pourrait associer à Marc-Antoine Mathieu, est celui qui écrit cette histoire, choisit le destin de ses personnages, et envoie, indubitablement par le biais de la narration, les indices de la fiction dans lequel vit Julius Corentin Acquefacques par le biais de lettres. Mais si cette page quarante-trois est noire dans la bande-dessinée, sans histoire ni pagination, elle existe dans la méta-histoire, celle où, visuellement sur la page quarante-deux, par le biais de la page déchirée, nous voyons l'auteur la détruire. On découvre ainsi l'auteur, ou son image, retranscrite en bande-dessinée, dans un geste d'abandon parallèle à celui de l'auteur de la pièce de théâtre de Pirandello. Il détruit la fin, brûle la dernière page. Si cette dernière page occupe une grande partie de la page quarante-deux, elle offre au lecteur un sens de lecture inédit, puisqu'elle se lit au milieu de la page, lorsque le personnage la brandit, mais aussi, après la fin de la dernière case, ainsi, la fin n'est jamais la fin, puisque toujours suivi de quelques cases. L'histoire s'achève ainsi brutalement par la destruction ou une suspension du temps, puisque rien ne succède à la page quarante-deux, comme le soupçonne Julius. Pourtant, le monde sombre et ne sombre pas, puisque ce qui se passe à la page quarante-trois est fictivement détruit, en tout cas, n'existe que dans la méta-fiction. L'auteur joue avec les limites de la narration, de la mise en abyme et de l'imbrication des cases dans une maîtrise aussi techniquement parfaite que sublime. L'histoire s'achève sur une non-fin à l'image des paradoxes qui touchent les différentes étapes de cette méta-crédation, sans pourtant jamais perdre de cohérence et de logique.

Finalement, le titre de la série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, révèle peut-être le statut du personnage : celui d'être le prisonnier des rêves de son auteur.

Venez voir. [...] C'est ça : la mer. L'enfant est en train de la démonter. Il n'en a plus besoin.³⁶¹

Les liens avec le film de Jaco Van Dormael, *Mr. Nobody*, sont alors nombreux, nous retrouvons notamment cette destruction du monde de la fiction, non plus de papier comme dans la bande-dessinée, mais du décor cinématographique, par celui qui est décrit comme le créateur, l'inventeur de ce monde. Contrairement à *L'origine*, la méta-crédation est certes centrale pour expliquer le film, mais elle n'est qu'anecdotique dans sa narration, ce qui a créé, chez certains spectateurs, un sentiment d'illisibilité ou celui de devoir faire face à une extrême complexité quand pourtant la structure est, certes multiple, mais absolument cohérente et

360 M.-A. MATHIEU, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, Paris, Delcourt, 1991, p. 36

361 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, 2010, *op. cit.*, p. 253-254



Illustration 91 : David ALTMEJD, Untitled 9 (Bodybuilders), 2014, Polystyrene, mousse expansible, peinture latex, 236 x 91 x 162 cm

© David Altmejd, Palais de Tokyo, Paris



Illustration 92 : David ALTMEJD, Untitled 9 (Bodybuilders), 2014, Polystyrene, mousse expansible, peinture Latex, 236 x 91 x 162 cm

© David Altmejd, Palais de Tokyo, Paris Détail

compréhensive. Cette structure, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, se résume par une phrase du film :

Nemo vieux : Nous vivons tous dans l'imagination d'un enfant de sept ans qui est devant un choix impossible.³⁶²

Ainsi, si le film a une chronologie déstructurée, que cette conversation arrive à la toute fin de la pellicule et qu'il nous est présenté à l'envers, un vieil homme, dans une société science-fictionnelle, le dernier humain mortel sur Terre, tente de se souvenir de son passé et fait face à une mémoire embrouillée, mélangeant différentes vies. C'est dans les mots de ce vieillard, et dans les indices laissés tout au long du film par le réalisateur, qu'il faut comprendre cette œuvre pour que la chronologie soit pleinement lisible. En effet, les différentes mémoires qui se contredisent n'en sont pas, il ne s'agit pas de se remémorer le passé, mais au contraire, de tenter d'anticiper un futur.

Ce futur, c'est celui d'un jeune garçon, qui au moment de la séparation de ses parents doit choisir avec lequel des deux rester. Or ce choix, déjà impossible, entraîne de nouveaux, et l'enfant examine ainsi, à l'orée de cet instant unique, toutes les vies qui s'ouvrent à lui. Alors, contrairement aux précédentes œuvres qui utilisaient la méta-crédation pour donner à voir et à penser les rapports entre personnages et auteur, la réflexion est poussée jusqu'au retranchement d'une œuvre où le protagoniste s'invente lui-même. Le créateur, aussi appelé l'architecte dans le film, est l'enfant qui imagine ses vies futures, c'est donc lui-même qui crée l'histoire, les décors, et ses différentes vies simultanément. Mais cet imaginaire n'est, dans le film, jamais traité comme une idée ou un rêve. Toutes ses vies se démultipliant sont traitées comme le réel de l'histoire, puisque tout se passe dans la tête de cet enfant sans distinction. On est ainsi face à une œuvre qui semble se construire de manière autonome de la même façon que les mains de la lithographie *Drawing hands*, de Maurits Cornelis Escher, imprimée en 1948, se génèrent elles-mêmes par le dessin. Dans cette œuvre, deux mains se font face et évoquent la structure d'autres œuvres de l'artiste où il utilise le modèle du triangle ou des escaliers de Penrose. Ces deux mains ont toutes deux un crayon et se dessinent mutuellement, sur une feuille de papier dessinée qui n'est donc pas la feuille de l'œuvre. Ainsi, alors que les mains sont particulièrement détaillées, le poignet et la manche sont seulement croqués, au plus proche de la mine de crayon qui semble ainsi ne pas avoir fini de les travailler. Cette œuvre présente donc une œuvre dans une œuvre, où des mains s'auto-génèrent à l'infini, sans qu'il soit possible que l'une ait générée l'autre premièrement. L'œuvre surréaliste présentée est alors absolument autonome. Ce qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de David Altmejd, présentée au Musée d'Art Moderne de Paris : *Untitled 9 (Bodybuilders)*, 2015. Dans cette œuvre particulièrement subtile de l'artiste canadien, la sculpture semble avoir arraché la matière des murs et de l'escalier sur laquelle elle se dresse, pour se concevoir elle-même. Les traces de doigts tant sur les murs que sur l'escalier et la sculpture semblent la trace de cette urgence de créer, de se créer, d'exister. Les amas de terre

362 *Ibid.*, p. 250



Illustration 93 : Jonty HURWITZ, Rejuvenation, 2008, Cuivre et miroir / © Niina Keks, Otto Pierotto, Richard Ivey

sont grossièrement posés les uns sur les autres, seulement pétris pour être mis en boule et faire corps, sans détails ni finitions. Se faire, exister, se donner soi-même la vie pour exister coûte que coûte. Les mains, celles qui dessinent, celles qui modèlent, celles qui créent sont, comme dans la lithographie d'Escher, les seules parties de la sculpture à être pleinement finies, détaillées, réalistes. L'œuvre à stature humaine semble être parvenue à s'ériger sur ces escaliers mais semble vouée à l'errance de chaque sculpture, celle aussi de chaque personnage de fiction : être pétri, inachevé, sans plus aucun mouvement possible, condamné à rester là, absurdement, en haut de ces marches qui ne mènent à rien d'autre qu'au vide, parallèle à celui existentiel qui leur est réservé.

Bien qu'utilisant un univers plastique très différent, la sculpture en anamorphose catoptrique de Jonty Hurwitz *Rejuvenation*, créée en 2008, propose une approche similaire aux deux œuvres précédentes. Le sculpteur sud-africain utilise des scanners en trois dimensions afin d'extraire la forme d'un objet réel, avant de la déformer grâce à des algorithmes, afin de les produire matériellement en cuivre. Ses œuvres devront être vues sous le prisme d'un miroir cylindrique afin que la difformité s'efface et que l'image se donne comme pleinement reconnaissable. Dans la sculpture *Rejuvenation*, il associe à la fois l'anamorphose, et donc la création de la forme restreinte à l'œil du spectateur qui la regarde, et la méta-crédation, la sculpture se peignant elle-même. Une main en lévitation semble ainsi extraire la matière pour continuer, finir l'œuvre, quand la deuxième n'a qu'une apparence difforme, étirée et incompréhensible. L'œuvre semble se faire elle-même mais elle est figée dans cette fragmentation, prisonnière du regard du spectateur et avant lui du créateur, qui seul peut lui offrir, par son regard, une totalité.

Cette impossibilité d'agir en dehors des choix du créateur est aussi exprimée dans l'œuvre de Jaco Van Dormael, lorsque deux temporalités se rencontrent dans le film, par le biais d'une vidéographie laissée par le Nemo mourant à une version de lui-même plus jeune. Si cette scène serait impossible dans la réalité, rappelons que cette partie de l'univers de l'œuvre est science-fictionnelle – les hommes sont notamment devenus immortels –, de plus, cette partie a eu lieu après le Big Crunch, la temporalité est donc inversée, le Nemo âgé n'est plus mourant, mais au contraire rajeunissant, mais surtout, comme nous l'avons décrit, tout se passe dans l'imaginaire d'un enfant qui pense pouvoir voir le futur comme nous nous souvenons du passé. Ainsi poser la notion de cohérence ou chercher à imposer les règles de notre monde à celui de la fiction n'a ici pas plus de sens que celui de prêter une vie, un futur ou un passé à un personnage de fiction.

Nemo vieux: Bonjour, Nemo. Content que tu m'aies trouvé. Tout ça doit te paraître très compliqué, mais c'est plus simple que tu ne crois. [Nemo jeune tombe de la chaise.] Attention, la chaise est cassée. Ça va ?
jeune : Très bien.
Nemo vieux: Quoi ? J'aurais dû te prévenir plus tôt, mais impossible, à cause du texte.
Nemo jeune : Du texte ?
Nemo vieux: Le texte de notre conversation.[...] Ce que tu vis en ce moment est le passé... du moins pour moi. Je suis toi... avec soixante-dix ans de plus. Tout ce que tu dis, je l'ai dit quand j'étais jeune. Je n'ai eu qu'à transcrire notre conversation. Tout est

5

L'ÂME EST APHYSIQUE



J'EUS LA SENSATION SOUDAINE QU'IL ME FALLAIT FAIRE MARCHE ARRIÈRE SANS
REFLÉCHIR, FUIR IMMÉDIATEMENT POUR DÉTRUIRE L'INÉXORABLE ET STOPPER
CETTE HISTOIRE. MAIS TOUS CES LIVRES, TOUTES CES MÉMOIRES ENTREPOSÉES
FIRENT GERMER EN MOI UNE INTERROGATION ÉTRANGE... ÉTAIS-JE, COMME EUX, ÉCRIT ?

31

Illustration 94 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, Paris, Delcourt, 1991, p. 31

écrit ici.

Nemo jeune : Je ne peux pas...

Nemo vieux: ... le croire. Pour moi, le temps est inversé.³⁶³

Ainsi, il est pour les personnages, comme pour les acteurs, impossible d'improviser puisqu'ils doivent s'en tenir au texte, au script, au scénario qui leur a été donné, et alors, l'enfant, l'architecte, le créateur, qu'importe le nom qu'on lui donne, devient de fait, une métaphore de l'artiste lui-même au travail. C'est d'ailleurs davantage qu'une métaphore, mais un personnage derrière lequel l'auteur se cache sans que personne ne soit, cependant, une nouvelle fois, dupé ou dupe. Cet enfant qui crée toute cette machinerie, qui invente ses différentes vies, donne vie à ses décors et ses personnages et écrit le script, c'est bien lui, Jaco Van Dormael en personne. C'est de ses propres problématiques qu'il est alors question, qu'elles soient personnelles, métaphysiques ou au sujet de la création elle-même. Dans un même sens, le film *Inception* peut lui aussi être vu comme une méta-crétion et devenir une métaphore du travail de réalisateur, puisque le personnage principal réunit une équipe pour créer un monde : celui d'un rêve. Or il ne s'agit pas de créer un monde véritable mais de leur faire créer un décor (grâce aux architectes), dans lequel des acteurs (nommés faussaires dans le film) prennent l'apparence de divers personnages, pour entraîner le protagoniste central, comparable au spectateur, à éprouver des émotions et générer des idées : une machinerie en tout point comparable avec le travail de réalisation. Notons que le procédé de la méta-crétion a été réutilisé dans son film *Interstellar* puisque l'histoire et les indices de l'intrigue sont générés par un personnage, écrivant ainsi l'histoire depuis un autre espace-temps – nous y reviendrons – sans en être conscient. Bien que connaissant le drame où vont conduire ces indices, il est pris dans une boucle, soi-disant temporelle mais véritablement narrative, l'obligeant à les délivrer malgré tout.

On retrouve alors cette problématique de l'intentionnalité des personnages mais aussi l'idée que tout est, du moins dans la fiction, déjà écrit. Or le génie de Borges est d'avoir créé un espace fictif où cette détermination de l'écriture dépasse celle de l'œuvre pour s'appliquer au réel, au passé, au présent et à l'avenir. Cette méta-crétion est *La bibliothèque de Babel* : celle qui fait que tout texte est toujours déjà une répétition.

Parler, c'est tomber dans la tautologie. Cette inutile et prolixie épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones – et sa réfutation aussi.³⁶⁴

Le sentiment décrit dans *L'origine*, par Julius Corentin Acquefacques, ainsi que par le directeur de recherche lui-même, selon lequel chaque recherche est vaine parce que déjà écrite par l'auteur, qui anticipe toujours chaque mot, chaque action et chaque question, est redoublé.

363 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, Pathé, 2009, 155 minutes

364 J. L. BORGES, *La Bibliothèque de Babel*, dans : *Ficciones*, J.-P. Bernés (éd.), N. Ibarra, P. Verdevoye et R. Caillois (trad.), Paris, Gallimard, 1994, p. 169

Dans *la Bibliothèque de Babel*, écrite en 1941, Borges propose l'histoire d'un lieu plus que d'un homme, une idée qui ne pouvait être que fictive à son époque, une vue de l'esprit, mais qui, avec l'informatique se révèle aujourd'hui possible³⁶⁵, bien que toutes les données de la bibliothèque soient, même numériquement, impossible à stocker (notons qu'en version papier, une bibliothèque comme celle de Babel serait impossible à contenir dans l'univers entier, occupant la place d'un nombre pharaonique d'univers). Ce lieu est une bibliothèque décrite par le protagoniste comme se composant non seulement de tous les livres écrits, mais aussi de tous les livres à venir, et de bien d'autres encore puisqu'il contient toutes les combinaisons possibles de lettres, d'espace et de ponctuation. Cet espace virtuel est d'après le personnage, non pas infini, puisque cet ensemble de possibles est mathématiquement calculable et donc fini, mais gigantesque, inimaginable. Le personnage y décrit son errance et celle des autres chercheurs travaillant avec lui dont la tâche consiste à découvrir des combinaisons de caractères composant des mots, voire des phrases, voire des pages entières compréhensibles, parmi le débordement de livres composés de lettres se suivant sans le moindre sens.

Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le commentaire du commentaire de cet évangile, le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres ; le traité de Beda ne put écrire (et n'écrivit pas) sur la mythologie des saxons, ainsi que le livre perdu de Tacite.³⁶⁶

Écrire est alors toujours une tautologie puisque chaque succession de phrases est, pas seulement potentiellement, mais actuellement présente dans cette Bibliothèque, comme le dit le personnage de l'écrit. Mais cette tautologie est valable pour tout texte, à l'intérieur ou à l'extérieur de la fiction, puisqu'en contenant toutes les combinaisons possibles, imaginables et inimaginables, il comprend tout ce qui se compose d'un ensemble de lettres, donc chaque phrase venue ou à venir. Cet écrit, comme celui de *La bibliothèque de Babel* lui-même, est absolument vain car contenu, chapitre par chapitre, dans différents livres de cette œuvre prodigieuse, il n'est donc qu'une redite, du texte actuel mais aussi d'autres versions moins modestes, mieux écrites, plus structurées ou moins débordantes.

Pourtant, pour revenir au texte, il est possible de se demander comment se différencie dans ce monde un mot existant et un mot inexistant ? Quelle distinction se lit entre une suite de lettres sans signification et celle qui aurait un sens dans notre monde, puisque les personnages peuplent un univers où seuls existent des étagères hexagonales, des livres remplis de signes aléatoires et puisque les êtres, comme le protagoniste principal, ne semblent jamais avoir connu le monde extérieur – si monde extérieur il existe ? Cette entreprise vaine et hasardeuse d'une recherche à travers les livres d'une quelconque vérité ne peut se penser que pour des

365 Des projets numériques et des sites internet proposent une exploration partielle d'une numérisation de *la Bibliothèque de Babel*.

366 J. L. BORGES, *La Bibliothèque de Babel*, dans : Ficciones, Paris, Gallimard, 1994, p. 159

hommes pour qui les mots ont un sens, or dans ce monde, indépendamment de la langue, que peut vouloir dire le mot *chat*, le mot *ciel* ou le mot *aimer*, quand tout se résume à cet espace clos et répétitif ?

Cette recherche de signification dans l'abstraction de cette infinité d'écritures insensées ou aléatoires est une métaphore de la littérature, mais plus généralement de la recherche d'explication de notre monde, et donc d'une foi aveugle. Pourtant, cette recherche peut aussi être comparée à l'anamorphose, puisqu'il s'agit d'interpréter chaque point de vue comme on ouvrirait la page d'un livre à la recherche d'une combinaison nouvelle, plus sensée que la précédente. Ainsi, avec une combinaison de lettres agencées dans l'espace de la bibliothèque, ou dans l'espace de l'œuvre à travers l'association de lignes abstraites, promettant davantage que cette illisibilité, la recherche de sens est omniprésente. Pourtant, dans l'anamorphose, la réalisation de cette entreprise est non seulement écrite mais accessible, puisque l'espace de l'œuvre est à la fois restreint et la recherche orientée. Mais, comme face à l'incroyable potentialité de la bibliothèque de Babel, trouver une solution, n'est-ce pas réduire l'immensité des possibles, et n'y a-t-il pas finalement autre chose à découvrir dans l'univers de l'œuvre que seulement un mot, une forme, une image, à tout instant contredits par des dizaines d'autres ?

Face à l'anamorphose, nous sommes pris dans tout le paradoxe de la méta-crédation précédemment exposé, sans pourtant jamais n'être dans la fiction. Ainsi, en pénétrant l'œuvre, difficile de ne pas avoir l'impression de la créer soi-même, que l'image s'invite de manière inédite dans son propre regard, et que ce n'est pas seulement l'artiste qui l'a conçue, mais mon propre chemin, mon propre déplacement et finalement mon propre arrêt, au moment opportun pour la concevoir dans toute sa splendeur. En tant que spectateur de l'anamorphose, je suis celui qui peut à la fois la construire et la détruire, j'ai un droit de vie et de mort, non pas sur l'œuvre en soi, mais sur l'image que j'en ai, et je suis dès lors, dans la position divine du créateur. L'œuvre n'existant que dans mon regard, semble y naître et y mourir, elle est incapable d'exister en dehors de notre rencontre puisqu'elle nécessite la présence du regard pour se former. Pourtant, à cet instant, parcourant l'œuvre, je ne suis rien de plus que le personnage de fiction auquel l'auteur a offert une illusion de conscience. Je pense créer l'œuvre, alors que je ne suis que la marionnette d'un créateur, l'artiste, qui manipule par son anamorphose à la fois mon point de vue, mes déplacements, mes arrêts et les images que m'offre l'œuvre à chaque instant. L'artiste manipule ainsi son spectateur à la manière dont un auteur joue avec ses personnages, pour lui offrir de nouvelles sensations et de nouvelles idées, des impressions qu'il pensera siennes, qu'il fera siennes.

L'anamorphose, par la relation entre le cheminement et cette multiplicité des possibles est particulièrement proche de la conceptualisation du parcours d'une anamorphose. L'image s'y fait et s'y défait, l'infini des chemins est emprunté dans un sens ou à rebours, les vies se soudent ou se dissolvent dans des successions d'événements sans que jamais un choix ne soit définitif, une réalité plus réelle qu'une autre, un mouvement décisif. Par cette structure, *Mr. Nobody* propose au-delà de toutes les problématiques, une sublime réflexion sur la vie et une magnifique histoire d'amour, polymorphe. Chaque choix amène son lot de joies et de

déceptions, et inconditionnellement, elles mènent toutes, à la mort. Alors, le journaliste qui doit réaliser une interview avec le dernier mortel qu'est Mr. Nobody, celui dont personne ne sait rien, celui qui n'est doublement personne, est dépassé par ces vies emmêlées et par ce qu'il juge comme une absence de cohérence :

Le journaliste : Mais est-ce qu'Élise est morte ou pas ? Je ne comprends pas. Soit vous avez eu des enfants, soit pas. Vous ne pouvez pas être mort et encore ici. Vous ne pouvez pas ne pas exister. [*Ayant tout à coup une idée*] Y a-t-il une vie après la mort ?

Nemo : Après la mort ? Comment pouvez-vous être si certain que vous existez ? Vous n'existez pas. Et moi non plus.³⁶⁷

Comment Élise, l'un des personnages féminins du film, l'une des trois femmes qui partageront la vie de Nemo en fonction de ses choix, peut-elle être à la fois morte, et vivante ? Cette question substantielle du film, qui fait rire le personnage de Nemo qui sait que son existence n'est que l'idée d'un jeune garçon, n'est pourtant pas sans résonner avec certaines description de notre univers. En effet, être à la fois mort et vivant, cet état paradoxal qui nous semble impossible, est pourtant celui dans lequel se trouve un célèbre chat...

367 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, 2009, *op. cit.*

Paradoxe quantique ou un chat pris entre Éros et Thanatos

Ainsi, des états contraires ne sont pas opposables par un « ou » mais par un « et ». Dans le film *Mr. Nobody*, ce principe crée des chronologies et des vies paradoxales, une superposition des états que l'on trouve à la fois dans l'anamorphose et dans le rêve :

La règle de l'interprétation doit être en pareil cas la suivante : mettre sur un même plan les deux plans de l'apparente alternative et les unir par la conjonction « et ».³⁶⁸

La manière dont le rêve semble exprimer les catégories d'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il semble ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet.³⁶⁹

Une pensée qui n'est sans rappeler la physique quantique. En effet, par la rupture de la physique classique affichant son impossibilité à conserver les lois de l'infiniment grand pour traiter l'infiniment petit et ses difficultés à expliquer finement les phénomènes particuliers, une période d'effervescences au début du XX^e siècle a permis d'établir une nouvelle architecture du monde et de découvrir les nouvelles lois que l'univers semblait impliquer : des théories ne s'appliquant qu'à l'infiniment petit, tel que nous l'explique Étienne Klein, dans son ouvrage sur la physique quantique : *Petit voyage dans le monde des quanta*.

[L]es principes de la physique classique, et plus généralement les concepts familiers, ceux auxquels la vie quotidienne nous confronte, ne sont pertinents que dans un domaine limité. Aux portes de l'infiniment petit, ils semblent brutalement faire faillite.³⁷⁰

Ainsi, comme l'explique Étienne Klein, lorsqu'il s'agit d'appliquer les règles de physique élémentaire de forces, notamment gravitationnelles, aux mouvements des atomes, les résultats sombrent dans l'absurde, ne décrivant en rien la réalité des observations des physiciens. Mais, le philosophe des sciences va plus loin en expliquant qu'au-delà de ces règles physiques, c'est aussi plus généralement aux modèles de notre vie quotidienne auxquels se confronte la physique des particules. Ainsi, alors que des principes comme celui de causalité ou de non contradiction font lois dans notre conception à la fois du quotidien et des éléments physiques qui nous dépassent, notamment astronomiques, dans une telle proximité qu'il est possible d'établir des comparaisons entre des systèmes de l'infiniment grand avec l'échelle humaine, de telles métaphores sont impossibles lorsqu'il s'agit de considérer les échelles de l'infiniment petit. Le fait le plus étrange dans la physique quantique étant que les particules peuvent juxtaposer deux états pourtant contraires sans aucun effet de paradoxe, ce qui appliqué à notre quotidien prendrait un sens absurde, un objet ne pouvant être, par exemple, simultanément, à la fois grand et petit puisque ces deux notions sont absolument opposées.

368 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 273

369 *Ibid.*, p. 274

370 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 11

Or, par une réflexion sur la relativité, il est aisé de se dire qu'un même objet peut être grand à côté d'un objet de taille plus modeste et paraître, au contraire, petit à côté d'un objet beaucoup plus imposant. Pourtant, cette superposition des états n'est pas relative mais essentielle, en effet, comme l'explique Étienne Klein :

Car il y a un problème qui tourmente les physiciens depuis des décennies : l'incompatibilité structurelle entre la relativité générale d'Einstein, théorie qui décrit la gravitation, et la physique quantique. D'où vient ce *hiatus* qui semble irréductible ?³⁷¹

Ainsi, disais-je, avant d'évoquer par une pirouette la possibilité de relativiser l'infiniment petit et l'infiniment grand, les physiciens sont dans l'impossibilité de traiter de manière similaire l'Univers, en fonction des échelles des objets dont il est question. Ce problème est aussi relayé par Stephen Hawking, travaillant de son côté à des échelles astronomiques. Il sensibilisait lui-aussi ses lecteurs au problème de l'établissement d'une GUT : *Grand Unified Theory*, ou une Théorie de la Grande Unification en français. Encore aujourd'hui, une telle unification est seulement très partielle puisqu'il reste impossible de lier la Relativité Générale d'Einstein à la physique quantique tant elles sont opposées et incompatibles – dans l'une il est possible que les particules puissent épouser deux états alors qu'il sont pourtant essentiellement contraires (être onde et être corpuscule) ce qui est pour l'autre, absolument impossible.

À la question : « Quel genre d'objets sont les particules ? », la physique quantique a fourni une réponse étonnante... qui semble accorder davantage de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. Rappelons que la physique classique étudie essentiellement deux sortes d'objets, en un sens opposés : les corpuscules, d'une part, les ondes, d'autre part. Cette dichotomie s'appuie sur des considérations simples : les corpuscules sont des entités punctiformes, c'est-à-dire localisées dans une région très restreinte de l'espace [...]. Ils décrivent des trajectoires nettes le long desquelles à tout instant leur position et leur vitesse sont bien déterminées. Les ondes, au contraire, ne sont pas précisément localisées ; elles occupent sinon tout l'espace, du moins une certaine étendue spatiale, et n'ont pas plus de trajectoire que la houle de l'Atlantique venant frapper les côtes bretonnes.³⁷²

Nous mesurons ainsi à quel point la différence entre corpuscule et onde, entre matière et onde, est essentiellement opposée. À cela, d'autres différences s'ajoutent : par exemple, le fait que l'onde ne déplace jamais de matière. Ainsi, les ondes traversant les eaux n'amènent jamais avec elles les particules d'H₂O qu'elles traversent, ses dernières étant seulement bousculées de haut en bas durant le cœur de la vague et reprenant invariablement leurs places, l'onde étant passée. Or le corpuscule, lui, ne peut se déplacer sans charrier sa propre matière, et déplacer de fait, potentiellement la matière qu'il rencontre. Les ondes peuvent se superposer, alors qu'un corpuscule est un corps unique, qui ne peut que se combiner avec une autre particule, mais ne jamais s'additionner.

371 *Ibid.*, p. 18

372 *Ibid.*, p. 22



Illustration 95 : Markus RAETZ, *Alice*, Laiton, 2004-2008, Verre peint, 70 x 70 x 25,5 cm, Socle 119 x 72 x 27,5cm, Collection de l'artiste

Donc, pour revenir à la question : *Quel genre d'objets sont les particules ?* Une réponse simple devrait être donnée, une réponse binaire : Corpuscule ou Onde, tant ces deux états ont été démontrés comme opposés, comme incompatibles. Or comme nous l'avait dévoilé Étienne Klein, quand cette question est testée sur les particules, la réponse qui en ressort est pour le moins étonnante. En effet, après expérience – notamment par ce qui est nommé l'expérience « des deux fentes »³⁷³, expérience qui consiste à faire passer, à projeter des électrons dans deux fentes afin d'établir si leur mouvement correspond davantage à des ondes ou à des corpuscules –, les résultats sont sidérants :

Il nous faut [...] admettre que les propriétés que nous attribuons à une particule dépendent des caractéristiques du dispositif dans lequel elle évolue. Si nous utilisons un appareillage rendant impossible les chemins indiscernables, c'est l'aspect ondulatoire de la particule qui se manifeste. Mais si nous utilisons un appareillage permettant de distinguer les chemins, c'est son aspect corpusculaire qui apparaît.³⁷⁴

La réponse est donc pour le moins paradoxale. Ainsi, tel que le décrit la physique quantique, une particule peut avoir un comportement corpusculaire ou un comportement ondulatoire, sans être ni une onde, ni un corpuscule. Être l'un ou l'autre lui imposerait, de fait, l'impossibilité de se comporter comme l'autre. Revenons donc à notre comparaison avec deux états, comme l'état ondulatoire et corpusculaire, incompatibles, insolubles, contraires : être en soi à la fois grand et petit, afin de tenter d'appliquer un tel principe de superposition à l'échelle humaine. Pour expérimenter cela, imaginons deux objets (A et B) afin que la taille ne soit plus relative mais essentielle. Ainsi, par principe de superposition, l'objet A peut être à la fois plus grand ET plus petit que l'objet B, un état paradoxal auquel nous sommes habitués, puisque nous le vivons fréquemment dans nos rêves :

Des pensées contradictoires ne tendent pas à se détruire, mais encore se juxtaposent et souvent se condensent, comme s'il n'y avait entre elles aucune contradiction, ou forme de compromis que nous n'admettrions jamais dans notre pensée normale, mais que notre action approuve souvent.³⁷⁵

Il n'est ainsi pas rare que dans l'univers onirique, un objet qui nous paraissait immense devienne sans qu'on ne comprenne pourquoi tout petit, ou qu'au contraire, qu'un objet minuscule, imperceptible, se mette à grandir, grandir, grandir jusqu'à devenir étouffant. Un tel imaginaire a notamment été particulièrement exploité dans le monde ressemblant fortement à l'espace d'un rêve : celui d'*Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll. Mais la physique quantique va plus loin, elle ne décrit, tout d'abord, non pas un monde fictif, mais au contraire, une réalité qu'il est possible d'expérimenter scientifiquement, mais elle établit, de plus, que ce sont justement ces conditions expérimentales qui imposent à la particule de se déterminer dans un état définitif. Étienne Klein explique ainsi :

373 *Ibid.*, p. 25-40

374 *Ibid.*, p. 35

375 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 507

Tout se passe comme si la mesure l'avait obligé à « prendre position », au sens propre comme au sens figuré.³⁷⁶

Plus précisément, la mesure semble avoir « défini » leur trajectoire au sens où elle a imposé leur passage par une seule fente. Toute mesure apparaît ainsi comme une interaction entre l'objet microscopique sur lequel on effectue cette mesure et l'appareil de mesure proprement dit (qui est, lui, macroscopique). Cette interaction empêche de faire la part entre ce qui revient en propre à l'objet mesuré et ce qui revient en propre à l'appareil de mesure, comme si les propriétés des particules ne pouvaient plus être détachées des conditions de leur manifestation.³⁷⁷

Ainsi, de manière quasiment incroyable, il est possible de considérer que les conditions d'expérimentation sont telles qu'elles interfèrent sur les résultats eux-mêmes. Si, dans la physique classique, de telles interférences étaient déjà perceptibles, les scientifiques estimaient jusqu'alors qu'il s'agissait seulement d'un déplacement, un décalage, qu'il était possible de mesurer et qu'ainsi il était facile de l'enlever, de supprimer l'erreur induite pour trouver un résultat juste. Mais tout change avec la physique quantique, car les résultats des expérimentations tendent à montrer qu'il ne s'agit pas d'une simple interférence, mais, à la manière dont le disait Marc-Antoine Mathieu : d'une création. En effet, les résultats identiques d'un état, par exemple corpusculaire, lorsqu'on refait à plusieurs reprises une même expérience tendent à prouver qu'ils sont fiables et non le fruit de la probabilité, pourtant leurs contradictions, lorsqu'on varie les conditions de l'expérience, tendent, elles, à montrer qu'en réalisant une expérience, on impose à la particulaire de se positionner, entre onde ou corpuscule, chose qu'elle n'avait supposément pas fait avant. De telles variations sont non seulement vraies pour l'état corpusculaire ou ondulatoire de la particule, mais aussi concernant la position de son électron, sa trajectoire et sa vitesse de déplacement, ou son Spin. Autant d'états qui, par la possibilité d'être superposés, seraient laissés au flou du potentiel et jamais réellement effectifs avant d'avoir besoin d'être tranchés.

On pense alors à l'état d'être superposé de Mr. Nemo Nobody, qui dans le film additionne plusieurs états contraires : célibataire, marié à Élise, marié à Anna, marié à Jeanne, veuf, avec enfant, sans enfant, vivant, mort, etc., sans que ces états soient incompatibles avant d'être face à la nécessité de décider. Or ce choix ne se fait que par la contrainte extérieure des conditions d'expérimentation de ses parents, observant ainsi qui des deux a été choisi – quelle fente, A ou B a été choisie – le contraignant à un statut, lui pour qui, ne pas choisir, était déjà faire un choix.

Ce relativisme imposé par les conditions expérimentales est repris par Merleau-Ponty qui dresse, dans *Le Visible et l'Invisible*, le regard du spectateur comme ontologique à tout résultat scientifique :

Pendant les deux siècles où elle a poursuivi sans difficulté sa tâche d'objectivation, la physique a pu croire qu'elle se bornait à suivre les articulations du monde et que

376 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 87

377 *Ibid.*, p. 36



Illustration 96 : Markus RAETZ, Gross und klein, *Grand et Petit*, 1992-1993, Bronze, 30 x 30 x 36cm, Socle cylindrique carton et bois, 140 x 22cm, Suisse, Collection particulière

l'objet physique préexistait en soi à la science. Mais aujourd'hui, quand la rigueur même de sa description l'oblige à reconnaître comme êtres physiques ultimes et de plein droit telle relation entre l'observateur et l'observé, telles déterminations qui n'ont de sens que pour une certaine situation de l'observateur, c'est l'ontologie du Kosmothéôros³⁷⁸ et de son corrélatif, le grand objet, qui fait figure de préjugé présicientifique.³⁷⁹

Avant de poursuivre :

Des vérités qui ne devraient pas laisser sans changement son idée de l'Être sont – retraduites dans le langage de l'ontologie traditionnelle – comme si la science avait besoin de s'excepter des relativités qu'elle établit, de se mettre elle-même hors du jeu, comme si la cécité pour l'Être était le prix dont elle doit payer son succès dans la détermination des êtres.³⁸⁰

Mais, pour être plus pragmatique, appliquons ce nouveau résultat à l'exemple précédemment utilisé. Ainsi, nous avons deux objets, A et B, qui se révélaient être à la fois plus grand et plus petit l'un que l'autre. Précisons alors davantage. Afin d'expérimenter l'écart de taille entre A et B, et déterminer lequel est grand, lequel est petit, les deux objets seront comparés. Pourtant, lorsque les deux objets sont comparés à un point de vue E de l'espace, A est toujours plus grand que B, mais si une même expérience est réalisée en E', un point symétrique au premier, B se révèle toujours plus grand que A. Ainsi, il est déterminé que ce sont les conditions d'analyse et donc l'observateur extérieur qui a créé cette distinction effective de taille, alors que les objets étaient auparavant à la fois plus grand et plus petit l'un de l'autre, dans un état de potentialité indécidable.

Or cette description n'est pas celle des conditions d'une expérience de physique des particules, mais une abstraction mathématique décrivant la vision du spectateur d'une sculpture de Markus Raetz, *Gross und Klein* (Grand et Petit), 1992-1993. Ainsi, alors que les résultats de la physique quantique sont racontés comme inapplicables et incohérents à notre échelle, les anamorphoses, et notamment les œuvres de l'artiste Suisse, se révèlent être en capacité d'exprimer à la fois le paradoxal état de superposition et de résolution des contraires d'un système, mais aussi, le rapport entre l'observé et l'observateur, un rapport d'interdépendance puisque le spectateur impose, par son regard, à la sculpture, de sortir de l'état indéterminé dans lequel elle pouvait jusqu'alors rester. C'est le regard, et uniquement le regard, qui impose à l'image de s'afficher tantôt comme plus grande, tantôt comme plus petite, quand toujours elle est à la fois plus grande et plus petite, ni plus grande, ni plus petite sans que cette indétermination réelle ne pose question.

Le changement de représentation auquel invite la physique quantique est si radical que le concept même de « réel » est vite devenu sujet à discussion : à l'échelle microscopique, la réalité des choses ne va plus sans dire, d'où les joutes terribles qui

378 En grec dans le texte, « spectateur du monde » définit par Huygens dans le texte éponyme de 1698.

379 M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1650

380 Ibid., p. 1651

ont agité les cercles de physiciens pendant plusieurs générations, comme si l'esprit humain avait dû se battre pour appréhender le sens de ce qu'il avait lui-même construit.³⁸¹

Nous pourrions ajouter que la sculpture de Markus Raetz, résolvant le paradoxal contraire du grand et du petit, relativise, de fait, le problème d'échelle insurmontable pour créer une *Théorie de la Grande Unification*, une théorie qui rendrait compatible la physique quantique et son échelle microscopique, et l'échelle plus grande de la théorie de la Relativité Générale. Mais ce serait confondre l'illustration et le problème, l'image et la réalité, ou la fiction et le réel. Pourtant, comme le dit Étienne Klein, le réel perd, avec cette superposition des états, sa substance et semble se désincarner. En effet, alors que dans la réalité quotidienne, la chose ne peut qu'être (ses caractéristiques, sa position ou sa vitesse sont parfaitement déterminables), à l'échelle quantique, elle est presque idéelle tant elle semble désincarnée. Elle se rapproche d'ailleurs, par sa forme, des rêves tels qu'ils ont été décrits par Sigmund Freud et que nous avons déjà comparés à l'anamorphose. Alors que la sculpture de Markus Raetz, elle, est bien réelle, bien matérielle.

Cette émancipation vis-à-vis de l'espace physique ordinaire instaure donc une distance entre la représentation des phénomènes et les phénomènes eux-mêmes, distance au sein de laquelle viennent s'engouffrer toutes sortes de questionnements inédits.³⁸²

Des questionnements inédits s'ouvrent alors, et notamment : Comment représenter par une image accessible à tous, ce double état improbable et contraire ? Quand, dans les années 1930, il s'est agit, notamment pour montrer la paradoxale absurdité de cet état de potentielle superposition, de choisir un représentant pour illustrer la physique quantique, ce n'est pas le modèle de l'anamorphose, ce prodige alors en vogue grâce au mouvement surréaliste capable d'incarner avec force les paradoxes, qui a été choisi, mais la figure d'un chat. Un pauvre et malheureux chat.

L'histoire commence par une lettre d'Einstein adressée à Schrödinger, physicien avec qui il partageait des doutes sur la physique quantique telle qu'elle était notamment pensée par Niels Borh – rappelons qu'Einstein est le père de la Théorie de la Relativité Restreinte puis Générale, une théorie encore aujourd'hui absolument incompatible avec la physique des particules. Il explique donc une vue de l'esprit qui illustrerait cette nouvelle théorie en utilisant des objets à échelle humaine pour montrer combien la superposition quantique est absurde. Cette image mentale se compose d'un atome radioactif, qui peut donc à tout instant se désintégrer, et un baril de poudre qui ne peut exploser que grâce à la force libérée par la désintégration de cet atome. Ce système placé dans un état quantique revient à penser que puisque la désintégration de l'atome est imprédictible, le baril est dans un état de superposition, ayant et n'ayant pas explosé simultanément tant qu'un observateur extérieur ne

381 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 17

382 *Ibid.*, p. 77-78

lui a pas imposé de choisir un unique état. Schrödinger lui répond en remplaçant le baril de poudre, par le célèbre animal :

Imaginons, explique Schrödinger (il ne s'agit que d'une expérience de pensée), un appareil capable de détecter l'émission d'une particule qu'un atome radioactif émet lorsqu'il se désintègre ; imaginons aussi une boîte, et à l'intérieur de cette boîte, plaçons un chat ; ajoutons à tout cela un dispositif conçu de telle sorte que si, l'émission de la particule issue de la désintégration a lieu, un marteau s'abat sur une fiole contenant un gaz mortel et la casse, ce qui provoque la mort du chat. Ces différents appareils étant mis en place, refermons la boîte. [...] Tant qu'aucune observation n'a été faite, le chat est donc dans un état incertain, ni mort, ni vivant.³⁸³

Nous retrouvons ainsi tous les éléments de la vue d'esprit précédemment énoncée par Einstein, mais avec l'ajout d'un caractère dramatique, voire tragique, la mort du chat. Mais, on y retrouve surtout la nécessité de l'observateur, puisque la boîte est fermée et qu'elle nécessite d'être ouverte pour savoir si le chat est mort ou vivant, en attendant le chat est dans les deux états, ou pour être plus juste, ni dans un état, ni dans l'autre, ni mort, ni vivant. Or si ce chat a fait couler beaucoup d'encre, d'aucuns ont étendu l'idée à dire, qu'en ouvrant la boîte, on imposait un état au chat, puisque le poison serait alors libéré, rendant la mesure de l'état du chat décisive à son geste.

Le chat de Schrödinger est alors plongé dans un état d'incertitude comme Élise dans le film *Mr. Nobody* est à la fois morte – dans un terrible accident de voiture, obligeant son mari Nemo d'entamer un voyage spatial pour déposer ses cendres sur Mars tel qu'il lui avait promis adolescent –, et bien vivante, quoique dépressive.

Cet état d'incertitude qui prend l'image dans l'incompatibilité d'état entre vie et mort, ou pour le dire de manière figurée – à la manière dont Freud a imagé les pulsions de vie et de mort, pris entre les bras de deux dieux de la mythologie grecque opposés –, entre Éros et Thanatos, se retrouve dans ce que nous avons précédemment décrit comme la plus célèbre des anamorphoses : *Les Ambassadeurs* d'Holbein le Jeune, peinte en 1533. Elle est décrite par Lacan dans le *Séminaire 11 : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* qui y voit une formidable possibilité de décrire la pulsion scopique. Il révèle le prodige de l'œuvre de faire apparaître une forme, au moment même où le spectateur cesse de chercher à la comprendre.

Commencez à sortir de la pièce, où sans doute il vous a longtemps captivé. C'est alors, qu'en vous retournant en partant – comme le décrit l'auteur des *Anamorphoses* – vous saisissez sous cette forme quoi ? - une tête de mort.³⁸⁴

La forme, qui était jusqu'alors indéterminée, se révèle, par les conditions d'expérimentation du spectateur, tout à coup, comme obligée de prendre position, obligée de sortir de son état

383 *Ibid.*, p. 80

384 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 102

quantique, pour révéler ce qui travaille à l'œuvre : la mort. L'œuvre semblait pourtant présenter la vie par les symboles de ce qu'elle a, à la fois, de plus scientifique – par les objets de mesures et d'observation du monde –, de plus artistique – notamment avec le luth et en étant, elle-même, une peinture –, mais aussi de plus organique par les représentations humaines, bien vivantes, bien portantes, à l'image de la bourgeoisie de l'époque, le tout réalisé avec une facture précise et incarnée et des couleurs chatoyantes. Pour renforcer cette idée, l'artiste joue notamment sur les contrastes de couleurs complémentaires en opposant au grand rideau vert, un rouge qui se dévoile sur les vêtements et la nappe qui recouvre la table où sont posés les objets, offrant encore davantage de dynamisme à l'œuvre.³⁸⁵

Cette dualité entre vie et mort, il l'a révèle être au travail, être à l'œuvre dans chaque anamorphose.

[E]n dédoublant le regard du spectateur, l'anamorphose rend impossible la perception globale de l'ensemble. Dans cette représentation fragmentée placée sous le signe de la mélancolie, c'est la mort qui travaille.³⁸⁶

Ce dédoublement du regard est celui qui permet de superposer les états, en effet, il n'est possible de réduire l'œuvre à l'image vue initialement, une image avec un point d'incompréhensible omniprésent, ni à l'image seule du crâne, puisque si l'artiste n'avait voulu représenter qu'un crâne, il l'aurait fait sans recourir à cet étrange et complexe artifice qu'est l'anamorphose. Ainsi, plus que dans n'importe quelle Vanité, ces allégories de la mort qui poussent le spectateur à se rappeler de l'éphémérité de chaque chose, l'anamorphose rend la jeunesse, la beauté, la science... superficielles, face à une fin à venir pour chacun, et notamment les personnages et le spectateur lui-même.

Dans l'œuvre de Holbein, le tête à tête avec la mort est unique, déroutant, il fait irruption dans le présent alors qu'on ne s'y attendait pas. On quitte la pièce, comme le décrit Lacan, on se retourne, et tout à coup, elle est là, juste visible par nous, juste présente pour nous, nous saisissant dans le même inattendu que nous frapperait réellement la mort lorsqu'elle signera pour nous, le glas, la fin de toute possibilité d'être. Pourtant, ce qu'elle incarne n'est que l'image de la mort.

Les deux images de l'œuvre ne doivent alors pas être pensées comme incompatibles. Il ne faut pas considérer non plus les images séparées l'une de l'autre, ou s'annihilant l'une l'autre. Voyons, par exemple, ce que dit Freud d'un phénomène analogue lorsqu'il apparaît dans le rêve.

385 Une idée qui n'est sans rappeler les mots de G. Didi-Huberman, dans *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, 1 vol. p. 264 : « Mais pour cela il faut laisser la mort insister dans l'image. Ouvrir l'image au symptôme de la mort. Car de même que celui qui dit « je ne t'aime pas » prononce tout de même le mot de l'amour, de même celui qui parle de résurrection laisse insister le travail de la mort en lui. »

386 T. MANTOVANI, « Fernand Hallyn, Le sens des formes. Études sur la Renaissance », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 44, n° 1, 1997, p. 107

Le rêve représente souvent un élément quelconque par son désir contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément du rêve, susceptible de contradiction, trahit le contenu positif ou négatif du rêve.³⁸⁷

Ainsi, il est impossible de déterminer si le contenu symbolique d'un rêve est à analyser de son côté positif ou négatif. Plus encore, un élément négatif peut trahir un désir positif, alors qu'un élément logiquement interprété comme positif se révèle décrire le contenu négatif du rêve. Il est ainsi impossible de simplifier l'objet de la tête de mort, par exemple, à son côté négatif que serait la mort. Dans le rêve, il pourrait tout aussi bien évoquer son contraire, la vie. On retrouve par cette idée, le chat de Schrödinger, mais qu'en est-il de l'œuvre elle-même ?

C'est en poursuivant son analyse que le psychanalyste va nous donner une clef inattendue afin de, si ce n'est comprendre – puisqu'il ne s'agit pas de prétendre comprendre ce qu'a voulu faire l'auteur, mais au contraire, à l'orée des questions même posées par le sujet de cet écrit, de proposer de nouvelles possibilités à l'œuvre –, d'interpréter la vision que peut en avoir le public, et donc réfléchir à la relation entre le spectateur et l'œuvre qui s'ouvre alors. Lacan décrit ainsi la forme anamorphique, non plus une fois qu'elle a été évidée de ses déformations, mais dans ces déformations mêmes. Il dit ainsi voir dans cet objet caché, dans ce crâne dissimulé, l'autre pendant de ce qui a été décrit plus tôt : les pulsions de vie, bien loin de la pulsion de mort auquel nous étions tentés de réduire l'œuvre.

Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer... l'effet d'une érection. [...] Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique.³⁸⁸

Le contenu de l'œuvre en est alors bouleversé et son processus de création aussi, puisqu'en effet, comment ne pas voir, dans l'anamorphose même, l'image de l'érection, ou plus précisément, une image en érection. Ce qui travaille alors à cette forme anamorphique étrange et, si on poursuit l'interprétation de Lacan, à la fois une image phallique et à la fois une image thanatique, puisqu'elle représente une tête de mort. L'image sexuelle se soustrait ainsi à celle de la mort, et inversement, corrélée au point de vue du spectateur qui fait face à l'œuvre. Éros et Thanatos se retrouvent ainsi convoqués non seulement dans un même tableau, mais aussi et surtout dans une même forme, dans un même objet, réunis en une seule et même représentation.

Pourtant, cette interprétation est restreinte par Lacan, qui ne pose pas cette résolution des contraires par un objet érotico-thanatique, mais poursuit son raisonnement sur la fonction scopique que reflète alors ce caractère phallique :

387 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 274

388 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 100

Mais c'est plus loin encore que nous devons chercher la fonction de la vision. Nous verrons alors se dessiner à partir d'elle, non point le symbole phallique, le fantôme anamorphique, mais le regard comme tel, dans sa fonction pulsatile, éclatante et étalée, comme elle l'est dans le tableau.

Ce tableau n'est rien d'autre que ce que tout tableau est : un piège à regard. Dans quelque tableau que ce soit, c'est précisément à chercher le regard en chacun de ses points que vous le verrez disparaître.³⁸⁹

Ainsi, après avoir proposé une réflexion éclairant à la fois la perception de l'anamorphose comme procédé artistique, sur le tableau d'Holbein le Jeune, mais aussi une analyse des pulsions de vie et de mort, il semble reculer et rétablir l'anamorphose à son essence visuelle sans en développer la symbolique qu'il lui prêtait tantôt. Pire, il réduit l'anamorphose, alors qu'il semblait y avoir distingué une caractéristique particulière, à une image quelconque, ou à n'importe quelle image puisqu'il en fait un trompe-l'œil : un piège à regard. Or, nous avons à plusieurs reprises mesuré l'écart entre l'anamorphose et le trompe-l'œil, tant dans la démarche de l'artiste que dans sa réception par le spectateur. Il est impossible de considérer une anamorphose comme un tel piège puisqu'en s'affirmant comme défailante, partielle, elle instaure un cheminement du regard toujours nécessaire à l'afficher. La différence est qu'il ne s'agit pas de regarder l'œuvre en chacun de ses points ce qui, d'après Lacan, la ferait disparaître, mais bien plutôt de tenter de la regarder en chacun de nos points de vue, pour la faire apparaître dans sa complexité. L'anamorphose s'abstrait d'un regard minutieux et d'une recherche des détails puisque ce n'est que dans une approche spatiale et globale qu'elle peut devenir lisible ou illisible. C'est dans le mouvement de la forme qui entre en présence avec le regard et donc dans cette érection de l'image sortant momentanément de l'informe dans laquelle elle est plongée et dans laquelle à tout instant elle risque de sombrer à nouveau ; dans cette dialectique que se joue alors la dynamique de la relation entre Éros et Thanatos, comme l'écrit Bernard Salignon dans *La puissance en art, Rythme et peinture*.

Conjointement à cette présence, la forme échappe à elle-même indiquant le combat entre Éros et Thanatos ; entre forme et substance comme mater c'est-à-dire ce qui donne vie, ce qui anime, est du côté de l'Éros. Éros comme matière agissante de la forme enlève l'excès par le prélèvement des morceaux sans forme laissant apparaître sous l'informe extrait, la forme restante, le rien.³⁹⁰

La dialectique entre forme et matière prend vie et mouvement dans l'œuvre en perspective dépravée puisque l'image n'y est jamais définitive, elle reste toujours fragilement à venir, et ne peut ainsi jamais se figer dans un étant. La matière se donne alors non pas comme crispée par l'impossibilité de se mouvoir, mais au contraire mise en mouvement par l'attention même de celui qui la met au jour.

Mais revenons au point central de l'analyse de l'anamorphose de Lacan : une approche paradoxale inavouée de la représentation érotico-thanatique. Les pulsions telles qu'elles sont

389 *Ibid.*, p. 102-103

390 B. SALIGNON, *La puissance en Art, Rythme et peinture*, 2000^e éd., Saint Maximilien, Lucie Éditions, 2000, p. 80

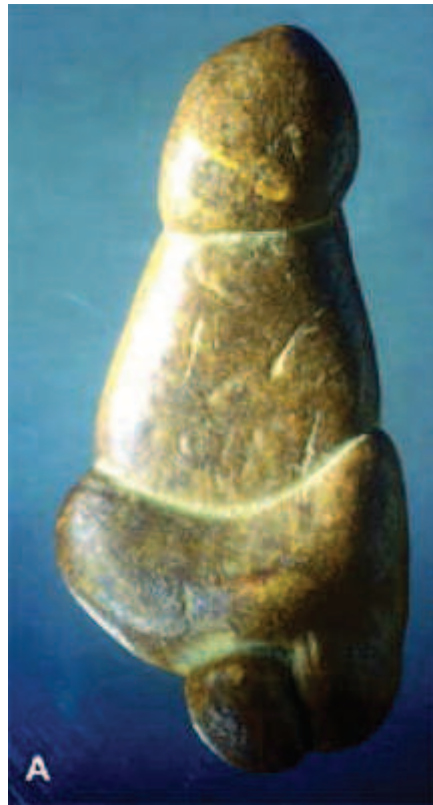


Illustration 97 : *Vénus des Milandes*,
Paléolithique supérieur, Calcaire gravé,
7,73 x 3,921 x 5 cm, Les Eyzies-de-
Tayac, Musée national de Préhistoire

conceptualisées par Freud dans *Au-delà du principe de Plaisir* se divisent en deux catégories : les pulsions tendant à revenir à un état antérieur – pulsions de mort – et leurs pendants, les pulsions d’autoconservations et de créations – pulsions de vie. Ainsi, si nous posons l’objet du crâne érectile et si nous l’analysons à l’orée de ce que nous dit Freud du rêve, comme accès supposé aux désirs de l’inconscient, il serait possible de penser la pulsion de vie et la pulsion de mort comme deux états d’une même pulsion, affichant tantôt son aspect thanatique, tantôt son aspect érotique. Plus encore, dans cette superposition des états, il est possible de s’imaginer que bien au-delà de la pensée symbolique simple, la pulsion de mort pourrait dans sa volonté d’un retour à un bien être antérieur se lire de manière positive, et au contraire, le besoin d’auto-conservation et de création poussant l’être toujours à dépasser ses propres besoins, cherchant toujours plus loin l’objet de son manque, pourrait contenir une négativité. Le crâne, sortant dans une extériorité du tableau n’afficherait plus dès lors les affres de la mort, mais une recherche vaine d’une extériorité sans fin.

Mais revenons à l’anamorphose comme forme érectile et à ce que dit le rêve, sinon Freud analysant le travail du rêve au sujet d’un tel symbole de virilité.

Ajoutons ici que la plupart des symboles de rêves sont bisexuels et peuvent, selon les circonstances, être rapportés aux organes des deux sexes.³⁹¹

Comment ne pas lire dans ce commentaire, la relation avec des objets qui sont susceptibles de s’affirmer comme les premières anamorphoses sculpturales : *les Vénus paléolithiques*.

En effet, si l’histoire de l’anamorphose de Jurgis Baltrušaitis commence au XVI^e siècle, l’exposition : *Une image peut en cacher une autre* de 2009 et son catalogue, véritable référence contemporaine de l’actualité des recherches sur l’image double, commençait bien plus tôt, en exposant une Vénus d’un caractère étrange. En effet, cette œuvre nommée *la Vénus des Milandres*, présente, comme la sculpture *la Vénus de Weinberg*, à la fois des caractéristiques du corps féminin tels qu’il était à l’époque représenté : une paire de fessiers occupant la grande partie de l’œuvre, surmontée d’un ventre avec des seins. Mais, en la regardant sous un autre angle, on y découvre la représentation de la masculinité, puisqu’en fonction du sens d’observation de l’œuvre, il est évident d’y voir non plus un corps féminin, mais bien un phallus. Ces Vénus phallo-féminines ne sont pas les uniques statuettes anthropomorphiques présentant ce paradoxe à avoir été retrouvées et il est donc impossible de penser qu’une telle ambivalence de lecture est due au hasard. Elles ont été réalisées consciemment.

Nous avons ainsi, dans ces sublimes premières anamorphoses, surgissant de la terre, une vision de superposition des attributs féminins et masculins sur un même objet, de la même manière que Freud l’avait pointé dans le rêve.

Ainsi, l’opposition même du féminin et du masculin par ces représentations paléolithiques sont le signe d’une ambiguïté paradoxale que l’on retrouve dans l’art, notamment le plus

391 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 114

contemporain avec l'anamorphose. La résolution des contraires qui semblait pourtant indépassable, se traduit alors non seulement dans la physique dans ce qu'elle a de plus élémentaire, dans les rêves, se révélant être une clef de son interprétation, mais aussi dans l'image, la sculpture et l'installation, ouvrant au spectateur de nouvelles conceptions de paradigmes symboliques, spatiaux et temporels jusqu'alors impossibles. Analysons donc comment ces paradoxes travaillent à la fois les œuvres artistiques et nos conceptions.

Du rêve à l'art, la résolution des contraires

Sens – Non-sens

Vérité

« Il n'est plus permis de l'ignorer : pour une ligne raisonnable, pour un renseignement exact, il y a des lieux et des lieux de cacophonies insensées, de galimatias et d'incohérences.³⁹² »

Dans cet extrait de *La Bibliothèque de Babel*, Borges nous décrit le sens et le non-sens qui règnent dans cette bibliothèque composée de livres écrits aléatoirement, composée virtuellement de toutes les combinaisons possibles de textes à partir d'un alphabet et des signes punctuations de base. Une telle description n'est pas sans nous rappeler l'œuvre précédemment décrite et analysée de Markus Raetz, *OUI-NON*, une œuvre dont les mots s'affichaient suivant le point de vue du spectateur tantôt comme un « oui », tantôt comme un « non », mais le plus fréquemment, comme un mélange aussi illisible qu'abstrait, une version embrouillée des deux précédentes. Reprenant les mots de la mécanique quantique, il est possible de dire qu'en fonction des conditions de mesure, la sculpture prend paradoxalement la valeur de oui et de non alors que ces états sont contraires donc incompatibles. En d'autres termes, la sculpture présente un état indéfini et indécidable tant que le regard humain ne lui impose pas une réponse. Dans cet état indiscernable, elle est à la fois un « oui » et un « non », mais aussi tous les états que l'image peut prendre entre les deux.

Alors, qu'est-ce à dire du sens des mots *Oui* et *Non* ? Qu'est-ce à dire plus généralement du sens et du non-sens ? Peuvent-ils être paradoxalement échangés, inversés, additionnés ?

Afin de réfléchir à un tel état de possible, il est nécessaire d'établir ce qui a un sens et ce qui est un non-sens. Bertrand Russell tente dans *Problèmes de philosophie*, de délimiter une théorie de la vérité, afin de pouvoir séparer de manière essentielle le vrai du faux, sans nuance. Pour cela, il pose pour commencer des lois établies de la logique, des lois qui sont définies comme si essentielles qu'elles ne peuvent être contredites, elles sont donc décrites comme vraies.

« Supposons connu que *si* ceci est vrai, cela l'est aussi. Supposons aussi que l'on sache que ceci *est* vrai ; alors il s'ensuit que cela est vrai. » Quand il se trouve que si telle chose est vraie, telle autre est vraie, nous dirons que la première « implique » la seconde, ou que cette dernière s'ensuit de « la première ». Notre principe affirme donc que si ceci implique cela, et que ceci est vrai, alors cela est vrai. En d'autres termes, « ce qui est impliqué par une proposition vraie est vrai », ou « ce qui s'ensuit d'une proposition vraie est vrai ».³⁹³

392 J. L. BORGES, *La Bibliothèque de Babel*, dans : *Ficciones*, op. cit., p. 155

393 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 94

Il poursuit l'explication de ce premier déterminisme logique par l'énonciation des trois lois qui établissent une rigueur de la pensée telle qu'en les dressant en principe, il est possible de distinguer ce qui a un sens de ce qui n'en possède pas.

Pour des raisons contestables, trois d'entres [sic] eux [principes logiques évidents] ont été épinglés par la tradition sous le nom de « lois de la pensée ».

1. *La loi d'identité* : « Tout ce qui est, est. »
2. *La loi de non-contradiction* : « Rien à la fois n'est et n'est pas. »
3. *La loi du tiers exclu* : « Toute chose est, ou n'est pas. »³⁹⁴

Cette liste de lois nous paraît alors à cet état du développement, absolument logique et pourtant tout aussi potentiellement insensée. En effet, notre voyage au cœur des espaces paradoxaux, d'abord du rêve et de la fiction que nous avons pu relativiser en les distinguant du réel puis, de manière plus difficile à abstraire de la réalité, de la physique quantique, a destitué une à une ces trois lois qui nous semblaient jusqu'alors absolument impossible à remettre en question. C'est à cause de cette complexité de la physique quantique qui se révélait paradoxalement exacte au niveau des calculs mais impossible à rapprocher d'une quelconque vérité établie par notre manière de voir le monde, qu'Einstein, pour reprendre ses mots, faisait l'autruche³⁹⁵, et refusait de l'accepter. En effet, la loi d'identité perd tout son sens face aux particules, qui peuvent être ondes et corpuscules, mais qui ne sont plutôt ni ondes ni corpuscules, mais aussi à la fois ondes et non-ondes, ce qui bouleverse tout autant la deuxième loi, dite de non-contradiction. Et en effet, le principe de contradiction est, comme dans le rêve, le principe même d'être des particules. Quant à la loi de tiers exclu, la physique quantique étant basée sur le principe de superposition, elle perd, elle aussi, toute raison d'être, du moins au niveau microscopique, puisque les particules peuvent être et ondes et corpuscules comme le chat de Schrödinger est et mort et non mort. Pourtant, astreignons ces paradoxes, pour l'instant, à leurs domaines d'étude, posons ces trois lois comme une base, et discutons leurs impacts. Notons que Russell, lui-même, remarque que lorsqu'il s'agit d'établir des lois générales, une certaine facilité permet de déterminer la vérité, mais que, lorsqu'il s'agit de faire passer les lois générales au particulier de notre quotidien, cette notion transcendante se dissipe dans le même nébulisme que le chat de Schrödinger.

Remarquons que dans tous les cas, les instances particulières, qui concernent des objets familiers, sont plus évidentes que le principe général. La loi de non-contradiction, par exemple, qui dit que rien ne peut à la fois posséder et ne pas posséder une propriété : c'est là une proposition évidente dès qu'elle est comprise, mais moins évidente que celle qui dit qu'une rose particulière, que nous voyons, n'est pas à la fois rouge et non rouge.³⁹⁶

Nous voyons, par l'écart entre l'abstraction des lois universelles de pensée telles qu'elles sont dictées et le singulier de leur application au langage quotidien, que la vérité s'effrite, qu'elle

394 *Ibid.*, p. 95

395 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 105

396 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 136-137

perd de sa clarté dès le passage de l'idée au réel. Ainsi la loi de non-contradiction s'avère inadaptée lorsqu'il ne s'agit plus de propriétés essentielles du monde ou des objets, le flux temporel faisant évoluer à la fois ses caractéristiques ainsi que les perceptions de celui qui l'observe. Le sens se confrontent alors aux sens, qui rendent difficile l'objectif de Russell d'établir une vérité en soi.

En effet, comme nous l'avons prédit dans la première partie concernant les sens et les paradoxes perceptifs qu'ils créent, nos sensations sont jugées, au pire, trompeuses, au mieux erronées. Pour dissiper une telle difficulté, il faut, d'après le philosophe, être plus rigoureux sur ce que l'on appelle vérité et délimiter ce qui peut être jugé à l'orée du vrai et du faux, ou ce qui au contraire, ne le peut pas. Le philosophe pose alors une distinction essentielle à la distinction entre sens et non-sens.

À côté des principes généraux, les vérités immédiatement dérivées des sensations constituent un autre genre de vérités évidentes. Appelons ces vérités « vérités de la perception », et les jugements qui les expriment « jugements de la perception ». Mais prenons garde ici à bien isoler ce qui est une vérité évidente. Les *sense-data* en eux-mêmes ne sont ni vrais ni faux. Une tache de couleur que je vois, par exemple, existe, et c'est tout : ce n'est pas le genre de chose susceptible d'être vraie ou fausse. Qu'il y a là une tache de couleur ; qu'elle est une certaine forme, et possède un certain degré de luminosité ; qu'il y a autour d'elle d'autres couleurs : autant de vérités. Mais la tache elle-même, comme tout ce qui est de l'ordre du sensible, est quelque chose d'un genre radicalement différent de ce qui susceptible d'être vrai ou faux ; on ne peut donc dire, à proprement parlé, qu'elle est *vraie*.³⁹⁷

Il poursuit en concluant que les vérités évidentes lorsqu'elles touchent le sensible sont distinctes des *sense-data* qui nous ont amenés à les établir. Russell établit ainsi que les *sense-data* sont en dehors de la question de la vérité, les éléments qui s'affichent à nos sens, en dehors de leur conscience sont en soi, dans la réalité qu'ils offrent à la fois à nos organes et dans l'existence qui leur est alors offerte. Si je vois une rose, le fait que je la vois et son existence sont alors des données davantage que des vérités. C'est à partir de ces données qu'il faudra établir des vérités de perception. Or, peut-on établir l'existence sur le seul fait de la captation par mes sens ? Nous avons noté combien la relation entre vérité et *sense-data* était complexe lorsqu'il s'agissait de questionner, comme Descartes l'envisageait, l'existence de ce que mes sens affichent, donc de tout ce qui m'entoure, du monde et de moi-même. Une pensée émanait à la fois des désillusions qu'offrent nos perceptions et d'une question plus existentielle : Suis-je réel ou ne suis-je que fictif, le produit d'un rêve ou le personnage d'une création plus vaste dont je ne perçois pas l'irréalité ? Le philosophe nous avait déjà permis de sortir du second questionnement, en distinguant l'être et le *sense-datum* qui en émane, et en prouvant que les *sense-data* montrent des réactions qui n'émanent pas de leurs êtres de *sense-data*, mais de l'existence autonome de l'objet. Il va plus loin en proposant un test qui permet de distinguer rêve et réalité, illusion et réel : la cohérence³⁹⁸. Ainsi, par la succession des rêves et de la réalité, les rêves étant entrecoupés, leurs incohérences nous offrent la preuve

397 *Ibid.*, p. 137

398 *Ibid.*, p. 152

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



Kaninchen und Ente.

Illustration 98 : Illustrateur Anonyme, *Image du canard-lapin*, Gravure, 23 octobre 1892 dans le journal satirique *Le Fliegende Blätter*, Munich, Allemagne

de la réalité du monde tel qu'il se présente lorsque nous sommes éveillés³⁹⁹. Les illusions, passées au crible de la cohérence, s'affichent, en effet, à terme, comme inconsistantes, comme l'exprime Descartes qui fait paradoxalement naître son raisonnement des désillusions et non des illusions elles-mêmes. Or, un problème se pose, comme dans tout système : les règles de base étant premières, elles ne peuvent être passées au crible du test de la cohérence⁴⁰⁰. Ainsi, il est par exemple impossible de se demander si la loi de non-contradiction est cohérente en soi, puisqu'elle est pré-établie dans le système, et qu'une telle remise en question annulerait tout le système. Le système ne tend ainsi pas à établir une vérité, mais à établir un système dans lequel le concept de vérité serait ainsi absolument déterminant et déterministe.

Mais, revenons au cœur du système, à partir des *sense-data* se révélant être, grâce au test de cohérence, il serait possible d'établir non seulement une architecture de vérités évidentes mais aussi une structure de vérités perceptives. Ces vérités donneraient lieu à des « jugements » de la perception lorsqu'elles seraient prononcées par des hommes. Ainsi, notons que deux distinctions ont lieu : les vérités évidentes et les vérités perceptives qui sont séparées bien que semblant être toutes deux ralliées au côté du vrai, du sens plutôt que du non-sens. Il y aurait donc deux qualités de vérité, objectives ou perspectives. Il semble pourtant difficile d'établir comment des vérités quelconques peuvent avoir été établies sans données perceptives et donc être jugées comme données objectives. Il est aussi possible de se demander les raisons d'une telle dénomination, si ces qualités sont toutes deux établies comme véridiques. Inversons le problème, s'il y a du vrai, il y a aussi du faux ; pouvons-nous alors lui appliquer une telle catégorisation ? Le faux peut-il être évident ? Peut-il être objectif ? Si non, nous discernons mieux ce qui a poussé Russell à une telle catégorisation de la vérité. Seules les vérités perceptives pourraient avoir leurs pendants contraires.

Mais en établissant un deuxième degré d'écart puisque les vérités perceptives sont relayées par les jugements perceptifs pour être diffusées, quand l'auteur ne parle pas de jugements évidents, il établit dans le langage descriptif des perceptions la possibilité d'un écart à la vérité perceptive première, pourtant elle, établie. Il est possible de discerner divers niveaux d'écart nous permettant de mesurer différents degrés de distinction entre sens et non-sens, vrai et faux, ou vérité et contre-vérité.

Interpréter – Voir

Le premier écart s'établit sur la distinction entre le voir et l'interpréter. On est donc, dès lors, dans l'essence de la distinction établie par Russell entre les *sense-data* qui sont objectifs et les sensations qui sont, par le recours à la conscience jugement et donc interprétation. Or si dans le système, il est facile de les distinguer, l'épreuve du réel nous pousse à des réserves.

Georges Didi-Huberman évoque le problème d'une telle distinction, d'une telle discrimination entre voir et interpréter en se référant au travail de l'artiste contemporain James Coleman, notamment à son œuvre de 1974 *Playback of a Daydream*, citant une image double évoquée dans la première partie, puisque le travail de l'artiste était la projection de l'image du *la tête*

399 *Ibid.*, p. 164

400 *Ibid.*, p. 153

du canard-lapin. Les oscillations de la projection permettaient de reconnaître dans la forme sa ressemblance tantôt avec un canard, tantôt avec un lapin. Mais était-ce vraiment la qualité de la projection qui générait une telle interaction ou l'image elle-même ?

Mais, ce faisant, sur quel terrain l'artiste voulait-il se situer, ou, plutôt, nous situer ? De quel *voir* comptait-il mettre en œuvre l'expérience ?⁴⁰¹

Georges Didi-Huberman, analysant l'œuvre demande, et se demande, quel voir l'artiste mettait-il en jeu, en œuvre et en expérience dans cette installation. Par ce questionnement, il ouvre le voir au multiple quand Russell par le recours aux *sense-data* l'impose dans l'unicité établie : celle de la vérité perceptive précédemment expliquée. Ainsi, là où le multiple s'inscrit pour Russell dans le jugement, puisque les mots comme les interprétations sont ouverts à la distinction des sensations, l'expérience elle, est unique et commune : le *sense-data* en étant le témoin. Georges Didi-Huberman dans son traité *Essayer-Voir*, inscrit lui cette pluralité d'interprétation dans le *voir* lui-même. Ainsi, l'expérience de la vue ne serait plus objective, mais déjà travaillée par des distinctions que l'on peut décrire comme des ouvertures de la conscience. L'expérience de voir serait alors plurielle, ouverte à des distinctions, capable de varier sur une même source. Le voir se distinguerait de l'image perceptible et la différence entre voir et interpréter se fragiliserait. Si le voir était déjà source d'interprétations, comment les opposer ? Une telle distinction est au cœur de l'interprétation de l'image double, puisqu'il s'agit de comprendre si cet objet curieux naît d'une multiplicité d'interprétation ou au contraire, d'une pluralité alors ouverte de la faculté de voir. Les deux points de vue s'opposent dans des esthétiques et des philosophies partageant l'objet, l'illusion, mais non l'interprétation.

Là où Gombrich voulait établir une claire distinction entre *voir* et *interpréter*, Wittgenstein prononça au contraire l'impossibilité d'une telle discrimination.⁴⁰²

Ainsi, Gombrich, dans *l'Art et l'illusion* se positionne du côté d'une distinction entre voir et interpréter, pensant que l'illusion brouillait non pas notre sens de la vue mais bien plutôt notre capacité à juger, comprendre, appréhender l'image, faisant ainsi du faux une simple erreur de jugement et du trompe-l'œil une méprise de notre raisonnement se laissant abuser quand les sens, eux, ne peuvent que retranscrire et donc ne pas falsifier la réalité. Alors que Wittgenstein, lui, établit, à partir du problème qu'il a longuement travaillé dans *les Recherches Philosophiques*, qu'une telle distinction est difficile. Plus précisément, il explique, notamment sur la problématique générée par l'image double, et particulièrement celle ambiguë de la *TCL* : la *Tête de Canard-Lapin*, qu'un tel jeu est généré par la vue, bien plus que l'interprétation. Ainsi dit-il :

401 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, op. cit., p. 57

402 *Ibid.*, p. 61

Est-ce que je vois chaque fois quelque chose de différent, ou est-ce que j'interprète seulement ce que je vois de diverses façons ? Je pencherai pour la première solution. Mais pourquoi ? – Interpréter, c'est penser, c'est agir ; voir en revanche est un état.⁴⁰³

L'image double ouvre alors à un trouble bien plus grand. Celui de ne plus être en mesure d'affubler à l'interprétation la distinction du vrai et du faux, du sens et non-sens. Il serait ainsi possible de mal voir, comme il était jusqu'alors entendu qu'il s'agissait d'erreurs d'interprétation. Ce n'est plus alors l'action humaine qui est actrice ou victime du jugement mais son état de percevoir. Ces différents états du voir quand ils concernent la double image montrent bien qu'une simple représentation peut générer en nous deux images distinctes, puisqu'il est différent de voir un lapin, ou plus précisément l'image d'un lapin, et de voir celle d'un canard et qu'il est tout aussi impossible de voir simultanément un lapin *et* un canard – comme dans l'expérimentation quantique, l'observateur extérieur impose à l'observé de prendre une position, de choisir de quel côté se ranger⁴⁰⁴ – qu'il est impossible de voir la même image lorsqu'on voit un canard que lorsqu'on voit un lapin. L'image est ainsi à la fois un canard et à la fois un lapin mais il nous est impossible de les voir ainsi réconciliés.

Ces différents états du voir sont décrits dans des situations distinctes et ne peuvent être interprétés de manière négative, bien qu'une interprétation négative soit déjà complexe à établir dans l'image plutôt humoristique que mensongère de la *Tête du Canard-Lapin*. Freud nous en donne un exemple plutôt salvateur, celui de la vue d'un texte à lire.

En lisant, nous sautons des fautes d'impression qui dénaturent le texte : un effet d'illusion nous le fait voir correct.⁴⁰⁵

Ainsi, même si le texte contient des fautes d'orthographe, d'impression ou de typographie, notre vue, plus que notre interprétation les efface, jugeant qu'elles ne sont pas nécessaires à notre vision. Wittgenstein distinguait l'interprétation de la vue par l'activité ou la passivité avec laquelle l'analyse était réalisée. Il est dès lors évident que les effacements des objets troublant ma vision ne sont pas conscients, bien qu'ils soient opérés mentalement. Un autre exemple, tout aussi éclairant, nous est donné par Russell, ainsi conscient des différents états possibles du voir :

Si quelqu'un voit un sourire qu'il ne reconnaît pas comme un sourire, qu'il ne comprend pas comme tel, ne le voit-il pas différemment de celui qui le comprend comme tel⁴⁰⁶ ?

403 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 299

404 Notons qu'une théorie dite de l'Influence de la conscience, par le prix Nobel Eugène Wigner, tend à penser que c'est l'intervention de la conscience qui est à l'origine de l'effondrement de la superposition des états. L'expérience du Chat de Schrödinger serait dès lors modifiée non pas par les mesures qui influenceraient le résultat, mais par le regard de l'homme pour qui il n'est consciemment permis d'être simultanément superposé dans des états distincts.

405 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 425

406 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 281

C'est ainsi dans le voir même que la personne reconnaît ou non un sourire, le temps de l'analyse n'étant pas distinct de celui de la vision. Ce qui est donc éminemment culturel, l'écriture, la reconnaissance d'une émotion sur un visage, ou des éléments d'apprentissage contaminent la vue pour la destituer de l'objectivisme qu'on lui prête. Je ne verrai, par exemple, jamais de manière similaire un objet que je connais et un objet dont le sens m'échappe. Pourtant, peut-on affirmer que l'une de ces façons de voir est plus juste, plus vraie que l'autre ? Peut-on affirmer que ne pas voir le sourire comme un sourire permet d'être plus proche des *sense-data* présumés ? Ou au contraire que voir le sourire en l'associant à la chaleur du sentiment dégagé a finalement plus de justesse, plus de vérité dans l'instant qu'une image prétendue objective ? Y a-t-il davantage de vérité dans le fait de voir un lapin plutôt qu'un canard dans l'image, quand elle peut se prêter à voir les deux animaux ? L'idée de vérité devient dès lors imprécise et paradoxale.

De plus, dès l'ouverture du *voir* à de telles distinctions d'état et de telles questions, il est possible d'imaginer que l'influence du culturel sur la vue conditionne non seulement l'image, mais aussi son contenu. Il est donc impossible d'évoquer de telles relations sans réfléchir à la croyance.

Les paradoxes de la croyance

Russell lui-même nous invite à une telle démarche puisqu'il lui est impossible d'établir une théorie de la vérité en excluant d'aborder la croyance, quand c'est justement par la croyance que s'élabore l'idée du vrai comme du faux. Il l'explique en deux points dans *Problèmes de philosophie*.

(1) Une théorie de la vérité doit être telle qu'elle permette de comprendre la possibilité du faux. [...] De ce point de vue, notre théorie de la croyance doit être très différente de notre théorie de l'expérience directe, où il n'y avait pas à tenir compte d'un opposé.

(2) Il est absolument clair qu'en l'absence de croyance, le faux n'existerait pas ; le vrai non plus, dans la mesure où le vrai est corrélatif du faux. Imaginons un monde purement matériel : il n'y aurait pas de place pour le faux, et bien que ce monde contienne ce qu'on peut appeler des « faits », il ne contiendrait aucune vérité, au sens où les vérités sont choses du même genre que ce qui est faux. De fait, vérité et fausseté sont des propriétés des croyances et des affirmations : et donc un monde purement matériel, faute de croyances comme d'affirmations, ne contiendrait ni vérité ni fausseté.⁴⁰⁷

Le philosophe élude pourtant quelques pages plus tôt la question de la croyance par un argument tout aussi polémique que provocateur, se révélant par un trait d'esprit qu'il est possible d'entendre dans un développement logique humoristique, ou de façon plus métaphorique.

407 *Ibid.*, p. 144-145

Nous pouvons croire le faux aussi bien que le vrai. Des opinions s'affrontent dans tous les domaines : donc il ne peut qu'y avoir des croyances fausses.⁴⁰⁸

L'idée est paradoxale puisque l'auteur commence par expliquer que le vrai comme le faux peuvent être crus et donc objets de croyance, mais que toute croyance est dès lors fausse. Il serait possible de lui rétorquer que par principe de non-contradiction, son système rend impossible qu'il soit à la fois possible de croire en une idée vraie et que toutes les croyances soient fausses, mais autorisons-lui plutôt, et à nous par la même occasion, cette affront aux lois de la logique pour conserver intacte la fougue exaltante du commentaire.

Comme lui, passons donc le trait d'esprit et analysons ce qu'une telle approche de la croyance, tentant de distinguer le vrai du faux, peut apporter, à savoir, notamment, son lot de paradoxes. Et commençons par le paradoxe que révèle Wittgenstein : le paradoxe de Moore.

Il est impossible de dire « Il pleut, mais je ne crois pas qu'il pleut. »
On peut se méfier de ses propres sens, non de sa propre croyance.⁴⁰⁹

Dans un monde purement matériel, comme celui qu'oppose Russell au nôtre, il serait impossible, indique-t-il, de dire ne serait-ce que « Je ne crois pas qu'il pleut », puisque l'état de pleuvoir est un état déterminé et qu'il n'y a que l'absence d'information sur cet état qui crée une telle croyance. Ainsi, la croyance ne naît pas seulement de l'immatérialité du monde mais aussi de l'interprétation humaine des sujets sur lesquels il lui manque pourtant une connaissance précise. Il est ainsi impossible de dire, comme le révèle Wittgenstein : « je ne crois pas qu'il pleut », alors même que je sais qu'il pleut, puisque ma connaissance annihile tout possible de la croyance. Je ne peux donc pas non plus croire qu'il pleut en sachant qu'il pleut. Quelle que soit le degré de croyance, elle se fonde ainsi toujours sur une incertitude. Cette incertitude peut être reconnue ou non. Ainsi, je peux croire savoir ou croire connaître, en étant pourtant seulement dans la croyance. La croyance est donc entière, comme je ne peux croire et savoir en même temps, je ne peux croire et douter simultanément. Cet état de pensée rend le verbe croire difficilement conjugable tant l'expérience personnelle de la croyance la distingue de toute expérience de l'Autre, comme les recherches philosophiques en font état en perçant ainsi à vif notre utilisation du langage. Wittgenstein explique cette distinction du *je* ainsi :

Je dis de quelqu'un d'autre : « Il semble croire... » Et les autres le disent de moi. Pourquoi donc ne le dis-je jamais à mon propre sujet, alors que les autres le disent à *bon droit* de moi ? – Est-ce que je ne me vois pas et ne m'entends pas ? – On peut le dire.⁴¹⁰

408 *Ibid.*, p. 143

409 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 270

410 *Ibid.*, p. 271

S'il existait un verbe signifiant « croire faussement », il n'aurait pas de sens à la première personne du présent de l'indicatif.⁴¹¹

Alors qu'au passé je peux affirmer que je croyais qu'il pleuvait, alors qu'il ne pleuvait pas, il m'est impossible de considérer que je superpose les états de croyance et d'erreur. Dès le moment où je crois, je ne feins pas et je ne peux donc, non pas me tromper, mais penser, croire, savoir que je me trompe, je peux dire : « je n'y crois pas, mais... » et de toute évidence, le *mais* est le signe d'une croyance inavouée. La figure de l'autre pourtant, elle, peut s'afficher à moi en semblant croire et en croyant faussement. Elle peut croire faussement qu'il pleut alors que je sais qu'il ne pleut pas, alors que cela m'est, à moi, interdit. Cette distinction rend le monde intérieur et personnel absolument étanche à l'autre, ma croyance ne peut être remise en question par l'apprentissage de nos savoirs et de nouvelles connaissances venant contredire intimement ma représentation. La croyance de l'autre, puisqu'elle peut, contrairement à la mienne, s'établir dans le présent comme fausse, ne peut atteindre ma croyance. Mais Wittgenstein va plus loin en montrant que ce système de croyance s'applique davantage à notre perception de l'autre qu'à une simple distinction des croyances elles-mêmes. Il explique en effet que l'on ne peut croire en sa douleur puisqu'on la sait, qu'on la sent. Je ne peux douter d'avoir mal lorsque je souffre, la douleur s'affiche dans une vérité incarnée que je ne peux nier. Pourtant, enfermé dans mon corps, je ne peux jamais sentir ou savoir la douleur de l'autre, elle est donc irrémédiablement déstituée à l'état de croyance. Paradoxalement je ne sais que ma douleur puisque je ne peux que croire celle de l'autre. A-t-il mal ou feint-t'il d'avoir mal ? La vérité de sa douleur étant intime, il m'est impossible d'en partager la vérité. Ces paradoxes me distinguent irrémédiablement de l'autre, quand pourtant, comme le dirait Rimbaud, je suis un autre.

Croire, finalement, est un aveu d'insu, d'un manque de connaissance. C'est se faire une opinion avec une connaissance partielle ou inexistante de l'étendue de la situation. Pourtant, elle seule peut s'avérer vraie ou fausse. Mais une croyance établie comme vraie est-elle toujours une croyance ? Le chat de Schrödinger peut être, avant de regarder dans la boîte, cru mort ou vivant. Et dans ce cas particulier, les deux alternatives pourraient être vraies, mais après vérification, il n'y a plus de sens à croire que le chat soit dans un état ou dans l'autre, puisqu'on sait dans quel état il est. Le vrai et le faux étant restreints par Russell à la question de la croyance, si chaque croyance se révélant exacte n'est plus une croyance mais un fait avéré donc une connaissance, en effet, dans un monde purement matériel, il n'y aurait plus de vérité, dans un monde purement matériel, il n'y aurait que des savoirs et des croyances fausses. Or ce n'est pas tant l'immatérialité de notre monde qui crée cet état de croyance mais l'absence d'absolu de notre état de connaissance. Et si pour un fait aussi accessible et quotidien que la douleur de l'autre, le *je* est incapable d'établir, non en soi mais pour soi, une connaissance, il semble impossible de se passer de l'état de croyance.

Russell pose alors une distance entre l'être qui crée la croyance, la croyance elle-même et son état, ou non, de véracité, afin de définir le vrai et le faux.

411 *Ibid.*, p. 270

On remarquera que ce n'est pas l'esprit qui *crée* le vrai ou le faux. L'esprit crée la croyance, mais une fois qu'elle est là, ce n'est pas l'esprit qui la rend vraie ou fausse, exception faite des cas où elle porte sur des événements futurs qu'il est dans le pouvoir de l'individu de réaliser, prendre un train par exemple. C'est le *fait* qui rend la croyance vraie, et ce fait (sauf exception) ne présuppose pas l'esprit de la personne qui est sujet de la croyance.⁴¹²

Ainsi, comme nous l'établissions précédemment, si la croyance naît de la conscience humaine, le vrai et le faux sont eux, déterminables dans l'absolu du fait, ils sont donc absolument étanches à l'énergie déployée pour croire et loin de la subjectivité de l'Homme. Ainsi, Russell établit à partir de cette distinction, la définition de vrai et de faux.

Telle est la définition du vrai et du faux que nous cherchions. Juger ou croire est une unité complexe dont l'esprit est un constituant ; si les autres constituants, dans l'ordre qu'ils ont à l'intérieur de la croyance, forment une unité complexe, la croyance est vraie, et fausse sinon.⁴¹³

Le vrai et le faux ne peuvent être déterminés seulement à l'orée de celui qui croit. Un système de détermination doit établir la cohérence entre la croyance, les savoirs du penseur et les faits extérieurs afin de mesurer si aucune falsification, si aucune erreur, si aucun raccourci ou si aucun argument non avéré n'a été validé dans la construction du savoir. Il évoque alors les paradoxes qui naissent de ces déviances de la logique en prenant l'exemple d'un paradoxe mettant Socrate en scène.

De la même façon, on ne peut parler de connaissance dans le cas d'une croyance vraie déduite à travers un raisonnement incorrect, alors même que les prémices du raisonnement sont vraies. Si sachant que tous les Grecs sont des hommes, que Socrate est un homme, j'en infère que Socrate est un Grec, on peut dire que je *sais* que Socrate est un Grec ; les prémices et la conclusion sont certes vraies, mais la conclusion n'ensuit pas les prémisses.⁴¹⁴

Nous arrivons ainsi au dernier point qui devra être analysé : le langage. Mais avant, voyons que le système de logique lui-même crée un paradoxe en paraissant mathématiquement vrai alors qu'il n'est qu'approximatif, en termes mathématiques les propositions :

Si B appartient à l'ensemble A

Et si C appartient à l'ensemble A,

Il n'est en aucun cas permis d'établir la conclusion que B est égal à C.

Ainsi, en effet, il est nécessaire d'examiner la vérité à l'orée d'un système complexe qui permet d'établir non seulement la validité des propositions initiales, mais aussi leurs associations et leurs conclusions.

412 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 153

413 *Ibid.*, p. 152

414 *Ibid.*, p. 156

Pourtant, il est aussi possible d'émettre deux critiques à cette méthode qui permettraient d'établir une distinction essentielle au problème de la croyance et ainsi établir par définition ce qu'est le vrai et le faux. Tout d'abord, un tel système ne peut s'appliquer sur tout, puisqu'il est impossible de vérifier certains faits. Il faut accepter alors que des éléments comme la douleur de l'autre ou plus méta-physiquement la création de l'univers nous dépassent et que pour ces questions, il ne reste que la croyance ou la non-croyance en différentes hypothèses plus ou moins farfelues, plus ou moins cohérentes, mais qui ne pourront être mesurées qu'à l'aune de nos connaissances futures.

Cette définition, de plus, puisqu'elle rend binaire les états de vérité et de fausseté, ne correspond donc, potentiellement, pas toujours à la complexité de ce qui nous entoure. Il est par exemple impossible de mesurer l'état d'une anamorphose en qualité de vrai ou de faux, le spectateur fait alors face à une expérience qui questionne le vrai et le faux, le sens et le non-sens sans jamais pouvoir le trancher, sinon en alliant subtilement les deux états. Il est à la fois impossible de croire et de ne pas croire en ce que je vois, puisqu'en un sens, je le vois, en l'autre, je sais l'illusion. Une telle dualité entre vérité et fausseté, ou pire – mais Russell ne tombe pas dans cet écueil – entre vérité et mensonge, ne peut se valider que dans un système de pensée abstrait et sans nuance.

Merleau-Ponty distingue lui la croyance de la vérité lorsqu'il évoque le mythe. Il conjugue ainsi la potentialité de la non-croyance à la reconnaissance d'un état de vérité. Subtilement, il nous entraîne à nuancer nos avis et nos certitudes.

Mais comprendre le mythe n'est pas croire au mythe, et si tous les mythes sont vrais, c'est en tant qu'ils peuvent être replacés dans une phénoménologie de l'esprit qui indique leur fonction dans la prise de conscience et fonde finalement leur sens propre sur leur sens pour le philosophe.⁴¹⁵

Le mythe, établi comme mythologie, est incroyable puisqu'il est posé, de fait, comme une fiction, comme une histoire. Pourtant, alors même que la croyance s'en échappe pour le faire apparaître dans toute sa fausseté, notamment par l'utilisation d'objets fantastiques ou d'événements magiques qui nous astreignent à ne pas nous laisser abuser, c'est assoiffés d'une vérité universelle que nous plongeons dans l'histoire. Le spectateur est ainsi en mesure de distinguer deux états de vérité quand le système de définition de Russell l'abstrait à la binarité d'être ou n'être pas. Comme face à la distinction du voir et de l'interpréter, quand nous faisons au quotidien l'usage de voir distinct, sans que la pratique ne puisse être restreinte à l'objectivité qu'on aimerait lui prêter, le mot croire peut s'ouvrir à des nuances qui empêchent de trancher à l'intransigeance de vérité voulue. Ainsi, comme l'expose Merleau-Ponty, je peux savoir que le mythe se base sur la fiction et n'y voir aucune vérité factuelle, mais le lire, au-delà de l'histoire, comme une incroyable vérité dans ce qu'elle établit de notre perception, de notre être au monde, de notre être à l'autre, de ce qu'elle nous

415 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 989

invite à questionner, à réaliser, à savoir, à penser, à faire et à être. Il poursuit, approfondissant l'idée à toute fiction :

L'opération d'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l'installe dans l'écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience.⁴¹⁶

Avant de conclure à une autre propriété de la croyance, une propriété distincte de toute notion de véracité et de fausseté, qui pourtant fait d'elle une vérité immuable :

Sans doute une pensée fausse aussi bien qu'une vraie possède une sorte d'éternité : si je me trompe à présent, il est vrai pour toujours que je me suis trompé.⁴¹⁷

Ce que j'ai cru, je l'ai cru vraiment, et en cela, ma croyance devient une caractéristique définitive et immuable de mon être lorsque j'ai cru faussement certes, mais j'ai cru. Une vérité définitive non pas dans le sens où le fait d'avoir cru m'impose de croire définitivement, mais dans le sens où cette croyance est immuablement vraie dans l'expérience que j'en ai faite. La croyance a la sincérité de ne pas supporter le doute ou la remise en question, de la même manière qu'elle ne résiste pas à l'expérience de la révélation de la vérité. Elle conserve, pourtant, dans son état de croyance elle-même, à la manière de l'erreur, une intemporalité.

La croyance s'affiche donc comme davantage paradoxale qu'elle ne semblait s'affirmer au départ et elle se trouve finalement souvent irréductible à une stérilité de la binarité du vrai et du faux. Des nuances à signaler comme d'autant plus importantes que la croyance s'inscrit dans le langage, et que, lui aussi, est source d'une grande complexité, comme nous l'avons soulevé notamment en évoquant le paradoxe de Pinocchio.

Dire

L'autre point qui est alors en jeu sur les questions à la fois de sens et de non-sens, de vérité et de fausseté, est le langage. Un langage dont Wittgenstein nous montre par des exemples d'une rare finesse, les enjeux et les intrications qu'il cache. Il en tire une philosophie qui dépasse les limites des mots, montrant que le dire révèle davantage, en creux, que ce que notre utilisation pense en dévoiler. Il poursuit ainsi son questionnement entre le savoir et la croyance ouvert sur les divers paradoxes précédemment soulevés, pour s'intéresser à la relation entre savoir et penser.

Je peux savoir ce que pense quelqu'un d'autre, non ce que je pense.

Il est juste de dire : « Je sais ce que tu penses », et faux de dire : « Je sais ce que je

416 *Ibid.*, p. 869

417 *Ibid.*, p. 1095

pense. » (Tout un nuage de philosophie condensé dans un fragment infime de grammaire.)⁴¹⁸

Déjà Russell, distinguant les vérités des perceptions et les jugements des perceptions, nous invitait à nous intéresser à la fois à l'interprétation elle-même de la perception, une interprétation que nous avons pu juger comme sous-jacente à la volonté d'interprétation, intégrant le culturel au plus naturel du sens de la vue, et ce, avec la plus grande simplicité, à l'expression de tels jugements. Wittgenstein nous proposait à partir de l'impossibilité d'une phrase, comme il l'avait fait à partir de la conjugaison de la première personne du verbe croire, d'ouvrir tout un « *nuage de philosophie* ». Si je peux savoir ce que pense autrui, je ne peux savoir, nous dit-il, ce que je pense moi. Ce qui nous paraît contradictoire, voire paradoxal de prime abord, s'établit dans une pensée de l'être qui rend impossible d'être à la fois pensant, et sachant. La pensée est une activité fluide, illimitée et non-définitive, alors que le savoir est intégré et borné. Je ne peux pas savoir ce que je pense puisque mon état de pensée est total et mouvant de sorte que s'y arrêter pour le définir comme savoir fait sortir de cet état, pour un état de savoir. Je ne sais pas que je pense, je pense. Pourtant, pour l'autre, puisque son état de pensée m'est extérieur, ce que je peux établir est seulement la croyance de l'élaboration de ses idées. Je ne sais pas véritablement ce que pense l'autre, mais, m'appuyant sur ce que je connais de lui, je peux astreindre sa pensée à une idée qui me paraît non pas une croyance mais un savoir. Les phrases que révèle Wittgenstein sont le reflet de mon rapport à la fois au monde mais aussi à l'autre et à moi-même.

On pourrait se demander quelle est l'origine de cet étrange acte qu'est le fait de devoir retranscrire nos perceptions, nos idées et nos connaissances, par des jugements, avec les imprécisions inhérentes à la mise en mots d'un langage, des imprécisions que nous avons précédemment évoquées, mais tout en en disant parallèlement davantage que nous le pensons, à travers l'inconscient sous-jacent qui travaille dans nos formules consacrées. Merleau-Ponty analyse les prémices du langage par une gesticulation première avant l'articulation des mots. Il dit :

Il faudrait donc chercher les premières ébauches du langage dans la gesticulation émotionnelle par laquelle l'homme superpose au monde donné le monde selon l'homme.⁴¹⁹ Avant de poursuivre : Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait « naturels » et un monde culturel ou spirituel fabriqué. Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme.⁴²⁰

Ainsi, l'homme ne s'est pas contenté par son regard, ou par ses sens, de dédoubler le monde. Il a proposé au-delà un autre monde que Merleau-Ponty nomme le monde selon l'homme. Il est la retranscription du premier double composé non plus d'impressions, mais d'un langage articulé pour les décrire. Ainsi, dans ce nouvel univers virtuel, le monde se distingue encore davantage de ce que Russell nommait les *sense-data* puisque un écart abstraitif nouveau y est

418 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 311

419 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 876

420 *Ibid.*, p. 877



Illustration 99 : Markus RAETZ, *CECI-CELA*, 1992-1993, 4 sculptures en laiton, Miroir : 36 x 59,5 x 2,5 cm, boîte : 12,5 x 67 x 54cm, Berne, Suisse, Collection particulière de l'artiste

ajouté. Pourtant, ce langage est totalement intégré tant dans notre être au monde, dans notre être ensemble et dans nos conceptions qu'il contamine les perceptions elles-mêmes. Le culturel devient alors naturel et le naturel se perd au profit d'éléments culturels entrant au plus intime de nos sensations. Comment le langage peut, par exemple, intervenir dans notre perception de l'image de la *Tête du Canard-Lapin* ? Verrions-nous la même chose sans la distinction des animaux par des mots différents ? Wittgenstein intervient à ce niveau au plus intime du langage pour tenter de percer ce qui se dit à travers ce qui est devenu suffisamment naturel pour qu'il ne soit pas remis en question. Il s'interroge alors notamment sur ce mot lui-même : *question* et sur l'implication sous-jacente de son utilisation.

Quelqu'un qui ne garde pas en vue la diversité des jeux de langages sera sans doute enclin à poser des questions du genre : « Qu'est-ce qu'une question ? » – est-ce la constatation que je ne sais pas ceci et cela ou la constatation que je voudrais que quelqu'un puisse me le dire... ? Ou bien est-ce la description de l'état d'âme d'incertitude dans lequel je me trouve ?⁴²¹

Le vocabulaire se transmet par assimilation alors que l'Homme est trop jeune pour le questionner, et lorsque nous sommes en âge de le faire, il est devenu trop naturel pour qu'on se demande ce qu'impliquent nos utilisations de mot, ce qu'elles disent de soi, de nous, à notre insu. Que disent par exemple, un mot et une pratique aussi quotidienne que poser une question, c'est-à-dire faire usage du langage pour agrandir notre champ de connaissances et savoirs en sondant celui de l'autre ? Wittgenstein propose différents états que signalerait le fait de poser une question. Ils posent tous la question de l'intimité d'une utilisation qui nous paraissait anodine mais qui semble révéler tout à coup nos ressentiments. Au-delà de la question elle-même, se dit alors nos doutes, l'état de notre incertitude, la volonté ou la nécessité de l'aide de l'autre, ou le constat même de notre manque de connaissance. Ces différentes propositions restent à l'état elles-mêmes de question, laissant le philosophe dans la diversité de ces propositions, dans un doute redoublé. Ces différentes propositions peuvent être toute vraies, ou toute fausses, varier en fonction des cas, se révéler parfois vraies, parfois totalement absurdes tant le langage et sa structure varient dans le contexte à la fois de la composition de vocabulaire dans lequel il est inséré, mais aussi le contexte humain, social, spatial, temporel, etc.

Quelle vérité se dit alors dans les mots ? Une vérité consciente ? Ou au contraire, une vérité inconsciente, rendue possible par une analyse qui n'est certes jamais réellement nommée mais qu'ouvre naturellement notre rapport commun au langage. Mais ce rapport n'est jamais commun, s'il est construit sur une base commune, il est toujours à analyser à l'aune de notre expérience personnelle.

La question de cette vérité est celle qui est mise en jeu dans les œuvres de Markus Raetz, et notamment les œuvres autour des mots, comme celle que nous avons analysée écrivant tantôt « oui », tantôt « non ». Pourtant, une autre œuvre nous interpelle en relation avec la lecture de Wittgenstein, la sculpture en laiton réalisée à Berne entre 1992 et 1993 : *Ceci Cela*. Le

421 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 40

philosophe analysant le terme *cela* invite à se pencher sur la question de la dénomination. Il dit :

La dénomination apparaît comme une relation étrange entre un mot et un objet. – Et c'est effectivement une relation fort étrange qui est établie quand le philosophe, pour mettre en évidence ce qu'est le rapport du nom à ce qu'il dénomme, regarde fixement l'objet qu'il a sous les yeux en répétant d'innombrables fois un nom ou bien le mot « ceci ». Car les problèmes philosophiques surgissent lorsque le langage est en roue libre. C'est alors que nous pouvons imaginer que la dénomination est je ne sais trop quel acte psychique bizarre, qui serait pour ainsi dire le baptême de l'objet. Et nous pouvons donc en quelque sorte adresser le mot « ceci » à l'objet, apostropher l'objet – curieux usage de ce mot qui, à n'en pas douter n'apparaît que lorsque nous philosophons.⁴²²

La relation entre le mot et l'objet est créée, elle ne peut se comprendre que comme un élément culturel qui a été donné à l'objet pour le désigner. On peut lui établir une étymologie, on peut nommer cette étymologie origine, l'origine véritable des mots reste toujours obscure, la relation entre le son, l'écriture et l'objet semble indéterminable tant rien ne semble aujourd'hui les rapprocher. Le mot fait signe, mais le signe n'a pas de relation de ressemblance avec l'objet qu'il désigne. Wittgenstein nomme l'appellation : « acte psychique bizarre », ce qui nous témoigne l'étrangeté de ce procédé que rien ne semble expliquer. Pourtant, avec le plus grand naturel, nous nommons au quotidien les objets, leur établissant ainsi une identité dans le monde du langage, celui dédoublé du double qu'était déjà celui de nos apparences.

Pourtant, un terme plus encore que les autres pose question : le mot *ceci*. Le mot *ceci* peut désigner à la fois tous et aucun objet. Plus exactement, il peut désigner n'importe quel objet, mais en désignant un objet, il s'exclut la possibilité d'en désigner momentanément un autre. Pour en désigner un autre, il faudra utiliser son pendant : le mot *cela*. Il correspond donc à un objet unique, un objet unique qui peut pourtant être n'importe quel objet, et qui peut varier dans le temps, puisqu'il suffit qu'on le désigne comme *ceci* pour qu'il en remplace le nom de l'objet normalement utilisé. Le mot *ceci*, comme le mot *cela*, a une fonction nominative dans le sens où il désigne un objet particulier, cet objet peut être matériel ou immatériel, concret ou abstrait, défini ou flou, pourtant il n'est réductible à aucun.

Markus Raetz utilise les deux termes pour les mettre en regard, le reflet de la sculpture dans le miroir s'offrant comme la démonstration de l'apparence interchangeable des mots ou de leurs images. Markus Raetz, comme le travail du rêve et les physiciens de la physique quantique, aime les états contraires et les paradoxes qu'ils suscitent. Les mots *ceci* et *cela* sont mis en relation dans le sens où, s'ils ne s'opposent pas directement, ils désignent toujours deux objets distincts, bien que mouvants de manière à ce qu'on puisse, si on reprend la logique de Russell – qui utilisait les termes *ceci* et *cela* vous le noterez, de manière à expliquer son raisonnement, comme si en effet, comme le sous-entendait Wittgenstein, ces mots étaient quasiment indispensables au baptême de l'objet tel qu'il est exercé par la philosophie –, établir que *ceci*

422 *Ibid.*, p. 48-49

peut désigner A et que *cela* peut aussi désigner A, mais que jamais *ceci* et *cela* ne peuvent désigner A simultanément. Il serait donc impossible de dire « Ceci est cela » ou « Cela est ceci ».

Ce rapport entre le couple de mots est analysé par le théoricien de l'art Dario Gamboni, lorsqu'il commente la sculpture dans le catalogue de l'exposition : *Une image peut en cacher une autre*.

Les deux mots présentent l'avantage technique de posséder le même nombre de caractères, mais ils constituent aussi un couple logique de complémentaires exprimant entre autre l'opposition spatiale entre proximité et éloignement qui, manifestée grâce au reflet spéculaire, prend une valeur directement réflexive.⁴²³

Ainsi, comme les œuvres de l'artiste autour des mots en différentes langues (*Todo* et *Nada*, *Me* et *We*, *Oui* et *Non*, etc.) les termes utilisés présentent la caractéristique technique d'avoir le même nombre de lettres, une caractéristique qui peut s'entendre en considérant le caractère pratique de la mise en œuvre, ce qui n'est pas négligeable puisque Markus Raetz a la caractéristique de travailler sans outil numérique, cherchant par tentatives successives, artisanalement à produire l'effet imaginé grâce à ses sculptures – une caractéristique commune avec d'autres artistes de cet écrit qui exercent alors comme une défiance au numérique dans la production d'images virtuelles : Georges Rousse refusant d'utiliser la projection se réfère à l'œil de l'appareil photographique ; Christopher Nolan, faisant pourtant des films à très gros budget, tente de se préserver des effets spéciaux et cherche au contraire à conserver des méthodes plus artisanales pour créer l'artifice⁴²⁴ se référant à Georges Méliès comme maître de l'illusion cinématographique. Pourtant, dans l'œuvre *YES-NO* (*Crossing* (YES-NO)), que l'on pourrait considérer comme la traduction de l'œuvre *Oui-Non* (*Sans titre* (OUI-NON)), si elle ne présentait pas, au-delà du sens certes commun, des caractéristiques sculpturales très différentes et une facture plus rigide, plus affirmée, plus forte quand l'autre s'offre dans la subtilité vaporeuse des courbes et contre-courbes, l'artiste s'abstrait avec brio de la difficulté d'avoir des mots au nombre de lettres différents, la déformation du E et du S formant à un autre point de vu le O du « NO », quand le Y du « YES » lui se transforme en N.

Plus intéressante est l'analyse que l'auteur en fait sur la spatialisation qu'invite à penser les mots. Ainsi, *ceci* et *cela* ne se distingueraient pas seulement dans la distinction des objets qu'ils nomment, mais dans la géographie de ces derniers. Ainsi la résolution des contraires fond en un seul objet le ceci et le cela, une réunion permise par la possibilité d'épouser en un seul, les deux points de vue pourtant distincts, grâce à l'utilisation d'un miroir. Le rapprochement n'est donc plus seulement sémantique mais spatial, et spatial à double titre, puisqu'il questionne la mise en espace de la sculpture qui se voit simultanément de deux points de vue pourtant distincts mais aussi par les mots eux-mêmes, désignant deux espaces

423 D. GAMBONI, *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 336

424 Des vidéos du tournage du film *Inception* montre notamment comment il donne visuellement vie au triangle de Penrose en créant un escalier infinis, qui, par un simple basculement de la caméra se révèlent n'être qu'illusion, anamorphose offerte par un point de vue privilégié.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



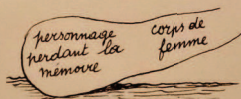
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



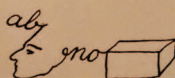
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



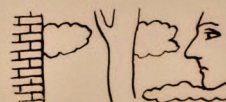
Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :



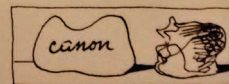
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



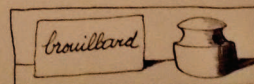
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

Illustration 100 : René MAGRITTE, *Les mots et les Images*, en 1927, Lettre à Paul Nougé, Reprise pour la 12^{ème} édition de *La Révolution Surréaliste* publié en décembre 1929

distincts, ainsi rassemblés pour créer l'ambiguïté de la spatialisation. Le *ceci* est-il dans le réel et le *cela* seulement dans le virtuel du miroir ? L'objet unique n'ayant qu'une coordonnée dans l'espace semble se dédoubler pour superposer deux significations, deux objets et deux mots. Quel sens prend alors le *ceci* quand il est en même lieu, place et objet que le *cela* ? Peut-on encore établir, dans les mots et le langage, la tentative de distinguer le vrai du faux ? Y a-t-il vraiment une distinction essentielle ? Toute proposition doit-elle vraiment être vraie ou fausse ?

On se prend à rêver d'une œuvre anamorphique dans laquelle subtilement le mot *Ou* serait remplacé par le mot *Et*, rendant le paradoxe général quand il ne s'agirait plus de choisir entre des alternatives, mais d'avoir la possibilité d'une superposition générale.

Mais revenons aux mots *ceci* et *cela*, et à l'œuvre éponyme du Suisse. Wittgenstein poursuit son exploration de la dénomination en explicitant l'utilisation du mot *ceci*, et l'étrange vérité que lui prêtent certains, quand il est pourtant indéterminé, presque évidé de toute substance et de toute signification lorsqu'il n'est, comme dans l'œuvre de Markus Raetz, pas discriminé à un objet particulier – une propriété qu'on pourrait tout aussi attribuer aux mots *oui* et *non*, qui sans question attribuée deviennent abstraits, insignifiants et donc étonnement interchangeables.

[C]urieusement, il est arrivé qu'on dise du mot « ceci » qu'il est le nom *véritable*, et que tout ce que nous appelons d'ordinaire « nom » ne l'est qu'en un sens imprécis, approximatif. Cette étrange conception provient d'une tendance à sublimer [...] la logique de notre langage. La réponse qui convient est : Nous appelons « nom » des choses *très diverses* ; le mot « nom » caractérise de nombreux type d'emplois différents d'un mot qui sont apparentés les uns de bien des manières différentes ; mais au nombre de ces types d'usage, on ne trouve pas l'usage du mot « ceci ». [...] Souvent, le mot « ceci », occupe dans le contexte de la phrase, la même place qu'un nom. Pourtant ce qui caractérise un nom, c'est précisément qu'on l'explique par l'expression ostensive « Ceci est *N* » (ou « ceci s'appelle *N* »).⁴²⁵

Wittgenstein rapporte l'idée, à laquelle il ne souscrit pourtant pas, que le mot *ceci* pourrait être plus vrai pour se rapporter à l'objet que le nom même de l'objet. Ainsi, puisque chaque nom désigne plusieurs objets, qui sont essentiellement semblables – quand il ne s'agit pas d'un homonyme, mais bien des différentes formes qu'on peut accorder à un même objet, ou pour être plus précis, auquel on donne le même nom – ayant néanmoins des caractéristiques différentes (taille, forme, couleur, matière, utilisation, plus rarement fonction), le mot perdrait son sens au profit d'une nébuleuse de possibilités d'être. Le mot *ceci*, au contraire, désigne avec précision l'objet même, et non pas le système éponyme. On se retrouve alors face au même questionnement que proposait Magritte en 1927 dans la lettre écrite à Paul Nougé, questionnement qui a donné lieu à une planche de la 12^{ème} édition de *La Révolution Surréaliste* publiée en décembre 1929 : *Les mots et les Images*.

425 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 48



Illustration 101 : Markus RAETZ, Niehrauch – *[Non-fumée]*, 1990-1992, Fonte colorée, 34 x 43 x 24 cm, Socle carton et bois, 160 x 22cm, Suisse, Collection particulière

Dans cette planche, Magritte décrit les interférences entre l'objet, l'image qui la représente et le mot qui la nomme. Des interférences sur lesquelles il a basé une partie de son œuvre picturale, notamment sa toile la plus connue, datant de la même année : *La trahison des images*, où on peut lire la célèbre phrase : « Ceci n'est pas une pipe ».

L'œuvre, dit-on, présente l'image d'une pipe, qui n'est ainsi pas la pipe elle-même, puisqu'il ne s'agit que de sa représentation. Mais *les mots et les Images* nous invitent à aller plus loin en disant que le mot « pipe » lui-même n'est pas la pipe, mais qu'il n'est pas non plus l'image de la pipe, le mot n'étant ni la chose ni sa représentation. Pourtant, dans cette œuvre d'apparence paradoxale, ce qu'écrit Magritte est encore fort différent : il note, dans une écriture scolaire, évoquant l'idée d'école et par contamination de savoirs et de connaissances, que *Ceci n'est pas une pipe*. Or, c'est donc littéralement bien le mot *Ceci* qui est désigné par ce qu'il n'est pas. Qu'est-ce que ceci alors ?

Markus Raetz semble répondre dans une autre œuvre, lorsqu'il réalise une interprétation de la fameuse toile de Magritte par une œuvre sculpturale : *Non fumée*. Le sculpteur imbrique dans cette anamorphose deux images de pipes, la première devenant, en tournant autour de l'objet, la fumée de la deuxième. « Ceci n'est pas une pipe » semble nous dire le sculpteur ; ceci n'est qu'illusion, de la fumée, de la poudre aux yeux. Le mot « ceci », comme chaque mot, s'écroule en s'objectifiant, ne pouvant jamais être que langage. Pourtant, derrière cette façade, cet écran de fumée, cette absurdité paradoxale à laquelle nous confrontent nos sens et notre langage, peut se cacher autre chose, du vrai sous le faux, comme l'indique Freud en analysant le rêve.

On se tromperait pourtant si l'on ne voulait voir dans cette première façade du rêve, qu'une méprise ou un caprice de notre activité psychique consciente.⁴²⁶

En effet par le choix de transformer l'image de l'objet en une forme vaporeuse, il détruit le *ceci* de la pipe, sa spatialité et son objectivation, il la fait partir en fumée. Pourtant, paradoxalement l'œuvre est nommée : *Non fumée* et les associations d'idées et les proverbes autour de cette notion ne s'y trompent pas et nous invitent à nous rappeler qu'il n'y a pas de fumée sans feu.

Hervé Gauville dans le catalogue de l'exposition rétrospective consacrée à l'artiste *Nothing is lighter than light*, à la Maison Européenne de la Photographie à Paris en 2002, rapprochait lui l'œuvre de l'artiste aux mots de Raymond Queneau dans *Le Chiendent*. Il explique leur rencontre :

La rencontre entre ces deux personnes n'a, en réalité, pas eu lieu. Ça se passe ailleurs, le hasard de leur rencontre. Dans ces trois phrases extraites du *Chiendent*: « On croit qu'il se passe ceci et c'est cela. On croit faire ceci et c'est cela. Toute action est déception, toute pensée implique erreur. »⁴²⁷

426 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 77

On croit dire « pipe » et on dit « ceci ». On croit dire « ceci » et on dit « cela ». Convoquant, à nouveau la croyance, le langage s'abstrait et ne semble plus en mesure de se montrer déterminant, les mots et les représentations partent en fumée, c'est pourtant les seuls mondes qui nous sont accessibles. Le dire devient croyance à l'aune de mon interprétation et de celle de celui qui m'écoute. Alors que le langage semblait créé pour communiquer et étendre ainsi nos savoirs par partage de connaissances, d'expériences, ou de consciences, il s'étirole dans la double impossibilité d'être objectif et d'être définitif. Comment s'attacher alors à une notion telle que la vérité quand des mots simples comme *pipe*, *ceci* et *cela*, *oui* et *non*, peuvent se vider de la sorte de tout sens ?

Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ?⁴²⁸

Le flou dans lequel nous plonge le langage rend impossible l'énonciation de distinction entre sens et non-sens, entre vrai et faux puisque le langage est mouvant, subjectif, personnel. Le mot n'étant pas la chose, il ne pourra jamais la dire qu'en creux. Alors les vérités du personnage de Borges, énoncées dans *La bibliothèque de Babel*, sont-elles vraiment celles qu'on croit entendre, le vocabulaire de ce monde est-il le même que le nôtre ou est-il seulement composé par les mêmes mots ? Mais au-delà de cette question du langage, c'est toute notre conception du monde qui se base sur l'unicité de nos rapports à la perception. Chacun percevant un monde impartageable, l'interprétation étant au sein même de notre utilisation des sens, le langage construisant un autre dédoublement du monde tout aussi essentiel que celui de nos sensations, peut-on envisager les notions du sens et du non-sens ainsi que celles du vrai et du faux autrement que comme floues, indécises, mouvantes et paradoxales ?

Jean-Claude Ameisen nous rappelait dans son émission radiophonique *Sur les épaules de Darwin, les battements du temps*, en 2012, la pensée de Nietzsche sur la nécessité de l'art dans notre relation à la vérité :

« Nous avons l'art pour éviter que la vérité ne nous détruise »⁴²⁹

Avant d'ajouter, plus personnellement, mais plus proche, aussi, de la notion de non-vérité que nous tentons de tracer :

Nous avons l'art pour éviter que l'illusion des apparences ne nous détruise.⁴³⁰

427 « Markus Raetz », sur Maison Européenne de la Photographie, <https://www.mep-fr.org/event/markus-raetz/>, s. d., citant l'article :

« *Markus Raetz au point cardinal* », extrait du texte du catalogue Markus Raetz *Nothing is lighter than light*, Paris, éditions Paris Audiovisuel/MEP/NSMVie, 2002

428 J. L. BORGES, *La Bibliothèque de Babel*, dans : *Ficciones*, op. cit., p. 169,

429 J.-C. AMEISEN, *Sur les épaules de Darwin, sur les épaules des géants*, Paris, le Grand livre du mois, 2012, p. 307

430 *Id.*

Dicile – Indicile

Alors, ayant fait les constats des limites du langage, et forts de notre expérience de l'impossible de dire, vraiment, ce que les mots devraient pouvoir exprimer, l'impression qu'ils arrivent toujours pas assez vite, pas assez fort, pas assez proche de l'émotion, de la perception, de la sensation, nous place face à un paradoxe : Pourquoi et comment continuer à dire ?

Georges Didi-Huberman exprime l'état paradoxal de cette impossibilité de dire qui nous conduit, malgré tout, à en retenter toujours l'expérience. Il distingue alors le langage, comme ce qui nous est donné – un outil à utiliser pour parvenir à l'action – et l'acte de dire – notre utilisation de l'outil – qui elle, n'est jamais adaptée à l'usage pour laquelle je m'en sers. Il dit :

Si le langage nous est donné, le dire nous est constamment retiré, et c'est par une lutte de tous les instants, un *essai* toujours à recommencer, que nous nous débattons avec cet innombrable de nos expériences, de notre défaut constitutionnel devant l'opacité du monde et de ses images.⁴³¹

L'image est pleine d'une paradoxale poésie, alors que le langage nous est offert, le dire, lui, nous est retiré. Le vocabulaire est là, les structures de phrases, les expressions aussi ; mais les mots sont toujours insuffisants. Le dire comme l'œuvre est toujours à refaire, puisqu'elle manque toujours son objet, si tant est qu'elle ait un objet. L'idée se révèle alors encore davantage impossible puisqu'il ne s'agit pas de tenter de se rapprocher de l'idéal d'un pré-pensé ou d'un pré-dit, il s'agit de créer dans une perpétuelle nouveauté, élaborer le langage comme une forme en création jamais acquise, toujours à concevoir de manière inédite. C'est dans une improbabilité du langage que nous jette la révélation de l'absence d'image mentale, comme l'explique Merleau-Ponty.

En faisant la critique de l'image verbale, en montrant que le sujet parlant se jette dans la parole sans se représenter les mots qu'il va prononcer, la psychologie moderne élimine le mot comme représentation.⁴³²

L'Homme se jette ainsi dans le langage sans volonté de dire, il ne peut ainsi que, et, ne pas, manquer son objet, puisqu'il n'existe pas. Le dire, tel que nous l'avait décrit Georges Didi-Huberman, n'est jamais une recherche dans le sens où elle ne serait que la transcription en mot de l'idée qui a été formée dans mon esprit, comme le geste de l'artiste ne s'établit pas dans une volonté de représentation pré-établie. L'œuvre et le geste se font dans une même acte, simultanément, sans qu'il ne soit possible de prévoir à l'avance ni le geste, ni l'effet qu'il aura sur la toile. Comment peut-on établir une telle élaboration de la parole et de la pensée ? Se font-elles conjointement comme le geste et l'œuvre ? Sont-elles toutes deux,

431 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, op. cit., p. 53

432 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1106

deux faces d'une même action, action qui consisterait toujours à penser par le dire et à dire en pensant. Dire ce que je pense dans l'actualité même où l'idée se forme dans mon esprit ? Quand je parle, comme quand j'écris – rappelons-nous de cette impression de création miraculeuse précédemment décrite – les mots se succèdent à ma bouche (à mes doigts dans l'écriture) dans une logique à la fois de cohérence du langage, mais aussi de cohérence avec mon état d'esprit. Les mots s'enchaînent sans devoir ni trahir mon esprit ni les normes de langage lui-même. Ils le font avec le naturel qui laisse penser qu'ils se créent directement dans ma bouche, qu'ils y naissent, et que je découvre ce que j'y dis en l'entendant. Les idées seraient dès lors, des après-coups des mots, qui seraient premiers. Merleau-Ponty poursuit sa description en expliquant le naturel avec lequel l'être se réfère à ce monde linguistique pourtant créé, faisant ainsi évoluer nos hypothèses.

Je me reporte au mot comme ma main se porte vers le lieu de mon corps que l'on pique, le mot est un certain lieu de mon monde linguistique, il fait partie de mon équipement, je n'ai qu'un moyen de me le représenter, c'est de le prononcer, comme l'artiste n'a qu'un moyen de représenter l'œuvre à laquelle il travaille : il faut qu'il la fasse.⁴³³

Le mot est comme un lieu géographique de mon propre être nous dit Merleau-Ponty, dans un monde linguistique qui semble à la fois intérieur et extérieur. Ce monde n'existe qu'en moi, mais pourtant, il me dépasse. Il s'affiche comme extérieur à la fois dans mon appréhension du monde et dans ma communication avec l'autre. Les frontières de ce monde linguistique sont poreuses. Le langage articule la pensée, de manière inconsciente et profonde.

La pensée semble, dès lors, presque postérieure au langage. Au-delà du paradoxe qu'on ne pourrait jamais connaître que ce que l'on peut, sait nommer, décrire, amener à la vie par le langage, une telle idée nous interdit la possibilité d'idées avant de savoir parler. De plus, elle réduirait à néant l'idée d'indicible. Pensée et dire ne coïncident pas même si leur champ d'action empiète l'un sur l'autre. Je dis dans un acte qui dépasse ma pensée, elle ne peut jamais totalement la maîtriser, la circonscrire, mais la pensée ne se construit pas uniquement par le langage, mais aussi sur les impressions, les sensations, les images mentales, qu'elles soient visuelles, sonores, gustatives. Et c'est notamment ce champ qui travaille en moi sans être possible d'être dit, c'est lui qui, quand il est tenté d'être mis en mots, semble toujours rater sa cible, comme dans une impossibilité de traduire, ou plutôt de transcrire des concepts dans des langues où les mots pour désigner les mêmes objets n'existent pas. Georges Didi-Huberman développe alors l'idée d'une expérience, une expérience presque désespérée, celle d'essayer de dire malgré tout.

Que faire d'abord, sinon essayer ? [...] Faire une " expérience pour voir " [...] Faire une expérience, surtout, au sens où Théodor Adorno a caractérisé la forme⁴³⁴ de l'essai : forme pour " coordonner les éléments au lieu de les subordonner ", à une explication causale [...]; forme pour produire des arguments, sans renoncer à leur

433 Ibid., p. 867

434 – tout à la fois théorique et poétique –

" affinité avec l'image " ; forme pour chercher une plus " grande intensité que dans la conduite de la pensée discursive " ; forme pour ne pas craindre la " discontinuité " et y voir, au contraire, une sorte de dialectique à l'arrêt, un " conflit immobilisé " ; forme pour se refuser à conclure et, cependant, " faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel " ; forme qui, par conséquent, procède toujours " de manière expérimentale"⁴³⁵ ".⁴³⁶

C'est la position dans laquelle se trouve l'observateur tentant de transcrire ses impressions, ses émotions, le trouble auquel il fait face lorsqu'il se confronte à une anamorphose, dans le dire, utilisant le langage. Les mots pour transcrire ce phénomène n'existent pas puisqu'ils seraient ceux du mot qui se dit et se contredit dans le même mouvement sans rien n'enlever à chacun des deux sens. Cette forme flottante, dialectisant les contraires sans plus s'opposer, mais sans non plus les assimiler, c'est le pari que se proposent de tenter à la fois Théodor Adorno et, à sa suite, Georges Didi-Huberman. Pour se jeter dans ce langage toujours mouvant, toujours à inventer et à réinventer, le théoricien propose devant l'image un arrêt, un temps muet, une acceptation de l'indicible avant de retenter une énième fois de dire.

C'est cette attention flottante que nécessite la recherche de clarté de l'image. C'est dès lors une autre forme de contraire que résout l'anamorphose, puisque dans sa chair même, le lisible ne s'oppose à l'illisible que par l'épreuve du temps et du corps. Le lisible et l'illisible travaillent de pair à l'image pour s'offrir dans toutes leurs dimensions expérimentales. Alors, *devant l'image*, face à l'anamorphose, oublions le savoir, les connaissances... et acceptons, un instant de ne pas savoir, de ne pas voir, d'être dans le noir, de marcher à l'aveugle puisque l'anamorphose nous refuse frontalement à toutes définitions immédiates. Attendons, que nos yeux s'habituent à l'obscurité, à la difformité et que la forme accepte progressivement de se redresser. Mais attendre présente un risque, celui de ne plus être dans la maîtrise de notre rapport à l'œuvre, il faut ainsi accepter de ne pas saisir l'œuvre et accepter ainsi d'être saisi par elle. Georges Didi-Huberman propose dans *Devant l'image* :

Donnons une formule extrême sinon exaspérée : " Savoir sans voir, voir sans savoir. " Une perte dans tous les cas. Celui qui choisit de savoir seulement aura gagné, bien sûr la synthèse et l'évidence de la simple raison mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre manière, ou plutôt à sa propre représentation.⁴³⁷

Essayer pour voir, dans le double sens qu'offrent d'une part le premier degré des mots – faire l'expérience dans le but de pouvoir enfin regarder – et d'autre part la réception commune de ces mots étant devenus presque une expression – tenter pour tenter, essayer sans vraiment y croire, plutôt pour expérimenter l'expérience que dans le but d'un quelconque résultat.

435 T. W. ADORNO, *L'essai comme forme*, 1954-1958, in : *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 (éd. 2009), trad. S. Muller, pp. 27, 13-19, 21-23 et 25-28.

436 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, op. cit., p. 84

437 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 176

Faire alors face à l'image et faire le choix d'une perte plutôt que celui d'une prise. Une perte à l'image de celui du dire quand le philosophe nous disait qu'il nous était retiré. Faire l'expérience d'une perte de sens dans une société où le sens s'affiche et se lit partout et tout le temps. S'ouvrir à la singularité avant de tirer toujours trop tôt des conclusions, s'éloignant ainsi de l'absolu d'immédiateté de notre quotidien où tout va toujours plus vite. S'imposer la respiration d'être plutôt que savoir. Être face à l'image, être face à l'œuvre, être face à l'anamorphose et accepter de faire face au réel de l'expérience. Une proposition qu'il réitère dans *Essayer-Voir*, exprimant alors plus directement cet état d'indicible :

Regarder, donc : assumer l'expérience de ne rien de stable. Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, l'orientation, le non-savoir. Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes.⁴³⁸

Et c'est ainsi que l'expérience muette en vient à ouvrir la possibilité d'une *expérimentation* sur notre propre regard et notre capacité à en dire quelque chose.⁴³⁹

Ce silence premier, celui qui se refuse à poser des mots qui seront définitifs ouvre à une autre pensée du voir, de l'être mais aussi, paradoxalement du dire. Il faut s'y résoudre pour tenter de comprendre davantage l'expérience, et ainsi accepter de briser l'évidence du langage, celui qui arrive à notre esprit comme un déjà là, celui qui failli à dire. L'auteur développe cette idée face à l'annonciation de Fra Angelico, quand l'œuvre est plongée dans une lumière, un blanc aveuglant⁴⁴⁰. Il faut alors faire l'expérience du temps, lui offrir la possibilité de se donner, non pas dans la surprise première de l'image mais au contraire dans l'apparition lente de sa subtilité, avant qu'elle ne retourne progressivement au blanc, non plus celui lumineux, mais celui du mur originel, celui sur lequel l'image pieuse est peinte. L'image s'offre habituellement dans une immédiateté du voir, elle est déjà là, s'offre à mon regard comme un rapt, comme un piège tel que l'envisageait Lacan. Pourtant, faire le pari du temps, d'un temps imposé par l'œuvre, telles les fresques de *San Marco* à Florence, ou telles les anamorphoses qui diffèrent le moment du spectacle à un après qui engage le spectateur dans une errance temporelle et spatiale, mais aussi, d'un temps pour toute autre œuvre, se laisser le temps d'un apprivoisement mutuel, celui d'une reconnaissance de la singularité et non du commun avec un déjà-(trop)-vu. Ne pas cristalliser ses premières impressions, les évacuer pour offrir la possibilité à l'œuvre de nous insuffler autre chose, s'offrir la possibilité d'y découvrir un nouveau souffle, et dans ce souffle : dire, de manière peut-être inédite. Laisser l'œuvre nous

438 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, *op. cit.*, p. 52

439 *Ibid.*, p. 53

440 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, 1 vol., p. 21 : À côté de la fresque, il y a une petite fenêtre, orientée vers l'est, et dont la clarté suffit à envelopper notre visage, à voiler par avance le spectacle attendu. [...] Quand l'œil s'habitue à la lumière du lieu, l'impression s'imposera encore, la fresque ne s'éclaircira que pour retourner au blanc du mur. L'image du blanc aveuglant est elle-même paradoxale, puisque l'aveuglement est habituellement pensé comme une vision sombrant dans le noir, cet aveuglement blanc est celui dans lequel l'auteur José Saramago plonge ces personnages dans son roman *L'aveuglement*, pourtant cet envahissement du blanc est aussi l'inverse de l'image puisqu'elle correspond à la surface (encore) vierge

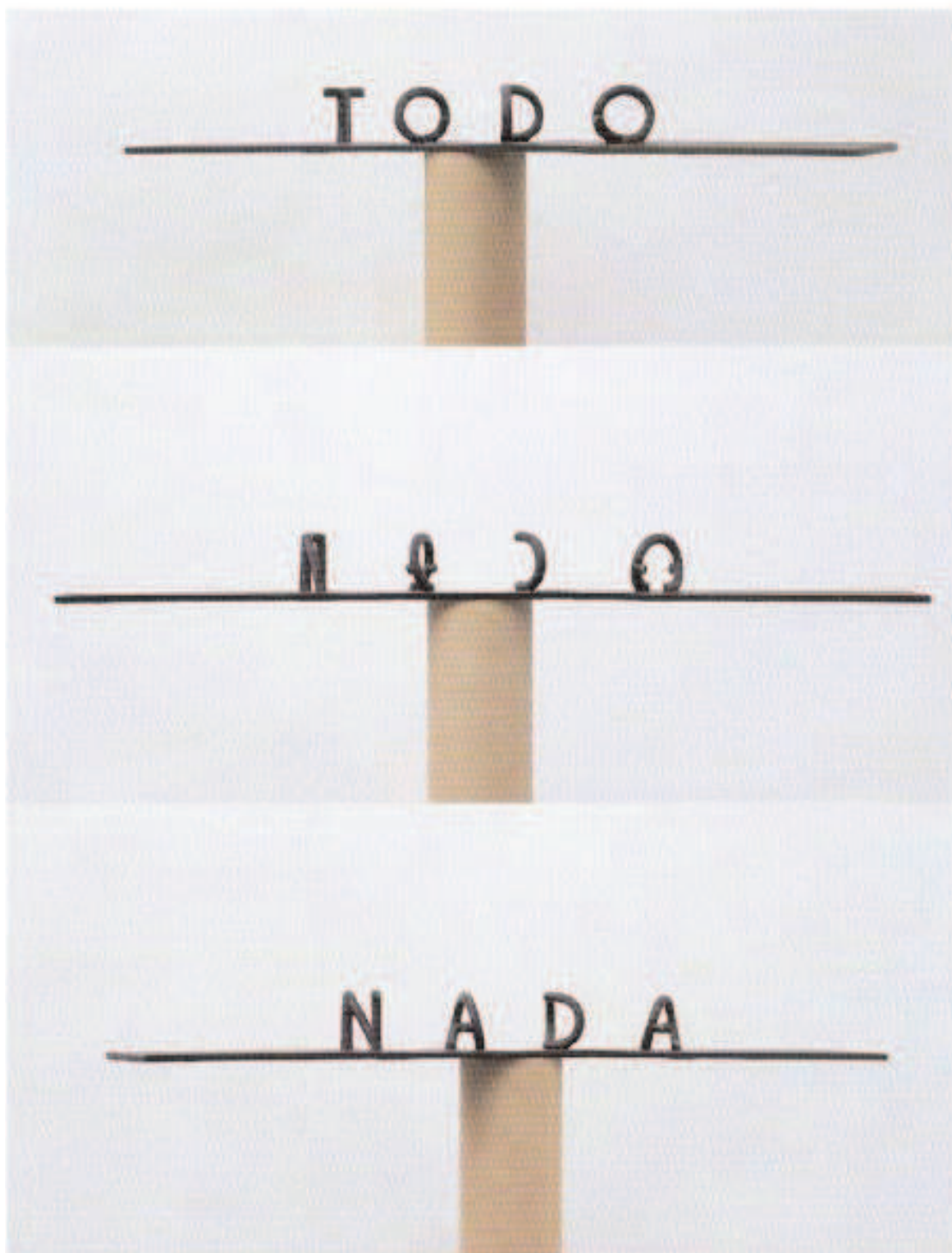


Illustration 102 : Markus RAETZ, Todo-Nada, 1998/99, Fonte de laiton patinée en noir, Galerie Farideh Cadot et Associés

souffler les mots et les arrangements pour dire, sinon l'indicible, ce qui nous paraissait jusqu'alors indicible.

Et c'est là toute la complexité, presque paradoxale, de l'image : elle s'offre dans une immédiateté du voir, elle s'affiche mais ne peut s'apprécier, s'ouvrir, que dans un au-delà temporel qu'elle nie par sa forme. Michel Merlot, dans *Une brève histoire de l'image*, reprenant la formule de titre de Stephen Hawking, invite à décoder l'image.

Le sens apporté à une image reste perpétuellement ouvert. Celui du code tend à être fermé puisqu'il doit, contrairement à celui de l'image, être, autant que possible, univoque. Nous avons appris à réserver le mot d'image à ces formes qui suggèrent une analogie sensible, à opposer image et écriture, oubliant qu'une image est toujours écriture, et qu'une écriture est d'abord une image : certaines langues ne font d'ailleurs pas la différence.⁴⁴¹

Décoder, non pas dans le sens de chercher à déterminer son code pour supprimer son mystère, mais de supprimer premièrement l'idée de code. Une image n'a pas de code, puisqu'elle aurait dès lors une signification unique quand au contraire l'image est ouverte au multiple de l'interprétation. Michel Merlot pousse alors l'analogie entre image et écriture, rappelant que toute image est écriture, et que toute écriture est image. L'écriture, qui est une partie de l'identité du mot, une partie, pourrions-nous dire, de sa forme, sans jamais être celle de son sens, une partie qui l'identifie davantage qu'elle ne la constitue, est la plasticité visuelle du mot, et un ce sens, comme nous l'avons déjà établi à travers le rapport entre *Les Mots et les Images* de Magritte, les écritures s'ouvrent à la polysémie offerte par l'image, l'écriture se déploie sur la feuille et dans l'espace soudain autonome de la définition qu'on lui a culturellement établie. Elle devient plastique, ensemble de droites et de courbes, composition de lignes avec ou sans couleur. Mais les mots auxquels l'écriture se rapporte, ne sont pas en reste. C'est ce déploiement que crée Markus Raetz dans son œuvre. Offrir au mot une plasticité nouvelle, qui lui permet d'échapper à la stérilité d'une définition. Olivier Kaepelin en fait état en commentant l'œuvre de l'artiste dans le catalogue d'une exposition de la Bibliothèque nationale de France, ayant eu lieu entre 2011 et 2012 : *Markus Raetz, Estampes, Sculptures*.

Les mots deviennent des corps qui évoluent ; le mot est une substance réelle. Cette opération passe par le signifiant d'une langue devenue sculpture [...] L'anamorphose est un cheval de Troie du sens. Ce *cheval* pénètre au sein de nos certitudes pour les défaire, pour créer un vide, un abîme entre le OUI et le NON, le TODO et le NADA. C'est ce vide qui nous livre au « nulle part », ou « NO W HERE », où tout se « réouvre », où les mots respirent, lettre après lettre.⁴⁴²

Les mots prennent corps dans l'espace, se déployant en mouvement, ils se tordent, se distordent, se vident et se remplissent de leurs sens et de leurs substances au gré des chemins

441 M. MELOT, *Une brève histoire de l'image*, op. cit., p. 28

442 M.-C. MIESSNER et al., *Markus Raetz Estampes, Sculptures*, op. cit., p. 20



Illustration 103 : Markus RAETZ, Nowhere, 1979, Fusain sur papier

empruntés, empreintés, par l'observateur lorsqu'ils sont pris sous le joug de l'anamorphose. Elle vient en effet travailler au sein même du mot pour l'abstraire de toute l'évidence de son sens. Par le recours à la langue espagnole, le mot *Todo* (tout) devenant, à un nouveau point de vue, *Nada* (rien), l'artiste vide littéralement le tout pour qu'ils ne deviennent rien, le mot se vide de tout ce qui l'emplissait, tout son sens pour devenir non-sens : un plein vide, un plein seulement empli par le rien qui le compose. Pourtant, la sculpture n'a en rien changé, sinon de spatialité, elle reste composée de lignes qui forment des lettres, des lettres qui, suivant d'où on les voit, forment des mots et des sens qui évoluent, s'annihilent avant de se confronter pour s'offrir un sens nouveau, une identité oxymorique et inédite, un nouveau champ de potentiels.

La potentialité d'une telle spatialisation des mots et de leur écriture mise en exposition par Markus Raetz évoque les mots de Wittgenstein, faisant poétiquement du langage un labyrinthe.

Le langage est un labyrinthe de chemins. Tu arrives à tel endroit par *un certain côté*, et tu t'y reconnais ; tu arrives au même endroit par un autre côté, et tu ne t'y reconnais plus.⁴⁴³

Markus Raetz semble avoir lu Wittgenstein tant les analogies entre le texte, la conception du langage et l'utilisation même du vocabulaire en semblent proches, et notamment par cette citation tirée des *Recherches Philosophiques*, qui pourrait s'entendre comme une véritable analyse de l'œuvre du sculpteur de mots. Ses sculptures sont en effet labyrinthiques, puisque chaque chemin offre un regard inédit sur le sens des mots et leurs écritures qui perdent le spectateur plutôt qu'ils ne le guident. S'offre alors au public une infinité de tours et de détours, pour se détourner d'un sens, accéder à un nouveau, le contredire, le perdre, à chaque fois qu'on le pense gagné, le voir se détourner, quand enfin on pense y accéder. Le spectateur est alors dans un labyrinthe à la manière dont Borges crée celui de son œuvre de philosophie fictionnelle : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Chaque seconde passée dans l'œuvre amène le spectateur à bifurquer dans une infinité de chemins aussi possibles que potentiels et à se perdre dans l'infini des sens et des significations qui s'ouvrent à lui tout en se contredisant. Ce qui le rapproche, d'après Olivier Kaepelin, d'une poétisation du langage, dans l'acceptation même de cette résolution des contraires. Une poétisation qui se révélera certes, celle du langage, mais aussi, celle de l'espace.

Pour ce qui est de la poésie, il énonce son principe même, celui d'Hölderlin, de Rimbaud, de Mallarmé ou de Raymond Roussel : dire « oui et non » à la fois, dire une chose et son contraire ensemble, dire le sens avéré et le sens supposé, dire la multiplicité et ainsi faire du monde représenté, ou du monde lexicalement désigné, un lieu d'énigmes où rien n'est jamais sûr, où nous sommes obligés de questionner l'addition des différences, et de penser, avec, comme guide, l'incertain.⁴⁴⁴

443 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 127

444 M.-C. MIESSNER et al., *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, op. cit., p. 19-20

Dans son œuvre minimaliste, *Nowhere* – que l'on pourrait retranscrire ainsi : NO W HERE –, l'artiste, Markus Raetz, sort le langage de la réalité qu'il lui offrait par une intégration à la spatialité donnée par la plasticité de la sculpture, pour qu'il l'épouse et ou l'évoque seulement métaphoriquement sur le papier. Il joue ainsi avec l'espace entre les mots, entre les lettres. L'espace est alors le lieu d'un vide à remplir avec le souffle ou avec le regard, pour composer les mots, mais aussi les décomposer. Offrir la possibilité de choisir où placer le silence. Dire, dans ce vide essentiel, l'indicible. Ce qui se passe entre les mots et non plus dans les mots.

Par cette œuvre, l'artiste crée, juste en ouvrant des espaces entre les mots, diverses propositions, suivant ceux que l'on accepte, ou non, de refermer. Le sens premier de l'œuvre est d'enlever les espaces pour conduire au non-lieu, au nulle part dont parle Olivier Kaepelin, *NOWHERE*, écrit sans le moindre espace, puisque l'espace lui-même n'existe pas, ou plus, puisqu'il est réduit au néant du nulle part. L'espace se clôt alors sur lui-même jusqu'à ne plus exister, le mot se refermant métaphoriquement sur lui-même. Pourtant, l'artiste ouvre l'espace qui pourtant n'existait plus pour le transformer en lieu, en NOW HERE, en un ici et maintenant. L'espace vidé se remplit alors de la possibilité d'être, l'espace blanc semble tirer les lettres, les écarter les unes des autres pour pouvoir offrir un souffle, une respiration, littéralement, un espace : l'espace de la possibilité d'être, comme l'offre l'ici et maintenant.

Mais c'est avec un autre espace encore que la phrase est écrite NO W HERE, littéralement, *il n'y a pas de W ici*, or de toutes évidences, et de par la loi paradoxale qui fait qu'en interdisant l'objet, de fait, on le convoque, le W est bien là. S'il ne l'était pas, il ne serait en effet NO HERE, pas ici. Mais il est là, droit comme un i, ou plutôt penché comme un W, dialectisant d'un même coup le vide et l'espace, ou plutôt le nulle part et l'ici, l'être et le non être.

Par la spatialisation, celui du lieu de l'œuvre, ou celui de la composition de la feuille, Markus Raetz emmène les mots au-delà d'eux-mêmes, les espaces et les vides pour les conduire dans le non-sens de leur propre contradiction.

Comment dire, alors, dans un monde, comme celui qui est mis en évidence dans cette thèse, créer par la pratique de l'oxymore qui se révèle dans des lieux aussi distincts que le rêve, la poésie ou l'anamorphose ? Comment dire dans un univers où tout peut toujours se contredire, où tout peut s'interpréter comme le contraire même de ce qui est tenté d'être exprimé ? Comment dire ?

C'est le questionnement auquel se soumet Wittgenstein, face au paradoxe du philosophe, qui pourrait aussi bien être celui du physicien, celui du rêveur, celui du poète ou celui de l'observateur.

Notre paradoxe est celui-ci : Une règle ne pourrait déterminer aucune manière d'agir, étant donné que toute manière d'agir peut être mise en accord avec la règle. La réponse était : Si tout peut être mis en accord avec la règle, alors tout peut aussi la contredire. Et de ce fait, il n'y aurait ni accord, ni contradiction.⁴⁴⁵

445 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 126

Ainsi, il s'agit d'accepter le paradoxe même auquel nous sommes soumis dans cet écrit, celui d'être incapable de dire sans contredire. Pourtant déjà pris dans cet état perpétuel d'oxymore, le dire lui-même est rendu impossible, innommable, par l'indicible. Une faillite éternelle du langage décrite par Georges Didi-Huberman comme, peut-être, elle aussi à accepter face au constat que peut-être le mot juste sera toujours celui qui manque.

Les mots « adéquats », les mots définitifs ou judicatoires, nous les auront peut-être toujours sur le bout de la langue, ce qui signifie qu'ils ne viendront jamais combler quoi que ce soit.⁴⁴⁶

Visible – Invisible ? Rendre le visible visible

Les mots seront ainsi peut-être toujours absents lorsqu'on tente de les convoquer pour dire, ils seront toujours mis en échec par leur double et paradoxale incapacité à dire la chose même et ne pas la dire. À être toujours trop étriqués dans le sens qu'on leur a créé pour décrire le réel, mais aussi paradoxalement trop volatiles pour ne pas convoquer leurs opposés quand ils sont prononcés. Il serait finalement possible de penser que l'indicible se révèle plus juste que le mot dit, puisqu'il ne souffre jamais du potentiel échec dans lequel la parole semble sombrer toujours.

Pourtant, là où dans le langage il devient impossible de recourir à la langue sans faillir, à cause de sa trop grande et pas assez forte duplicité, la paradoxalité semble s'affirmer dans l'image comme une véritable force. Il est alors possible de conjuguer le visible à l'invisible, comme il ne l'était jamais possible avec le dicible et l'indicible. C'est en tout cas le constat que fait Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*.

Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes.⁴⁴⁷

La peinture, nous dit-il, s'offre en s'affranchissant des contraintes du réel, ou plutôt du langage, notamment des règles dictées précédemment par Russell imposant les choses à être ou à ne pas être, imposant de ne jamais pouvoir à la fois être et ne pas être, imposant à chaque chose de se catégoriser sans pouvoir jamais faire état de frontières débordantes, de limites floues, ou d'un paradigme paradoxal profond. Les catégories étaient dictées comme des lois, permettant à tous d'être catégorisés à l'aide d'étiquettes, même si cela devait parfois leur imposer de prendre des postures d'équilibristes ou de contorsionnistes.

Mais l'image, elle, comme l'avait rendue palpable celle de la *Tête de Canard-Lapin*, permet de jongler avec les sens et les significations, et même les non-sens et les contradictions. Rien, sinon le regard que lui porte le public, n'impose à l'image d'être canard ou lapin, et l'image semble aimer se perdre dans cette éternelle et indéterminable ambiguïté. L'imaginaire et le

446 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, op. cit., p. 72

447 M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1602

réel sont au-delà de ces questions de sens et d'essence, s'ils sont eux déterminés et définitifs, qu'ils ne peuvent pénétrer l'un dans l'autre, ils partagent pourtant des caractéristiques les rendant poreux, parfois indéterminables. La vérité que l'on prête par exemple au réel et qu'on exclut de la fiction s'est révélée peut-être plus caractéristique du deuxième que du premier. Mais Merleau-Ponty va plus loin en appliquant une telle opposition au visible et à l'invisible. Dans le livre éponyme, il ouvre l'analyse en tentant de distinguer les images réelles qui nous font face, celles que nous percevons sous nos yeux, à travers l'appareil perceptif de notre regard, et les pensées et les rêves, qui nous occupent l'esprit visuellement sans pourtant être visibles, sans être comparable aux premières.

Il affirme pourtant dans *L'Œil et l'Esprit* que les catégories de visible et invisible sont davantage porteuses que celles d'être et de néant, bien qu'elles soient, ou parce qu'elles sont, insécables, ou non opposables.

Plutôt que de l'être et du néant, il vaudrait mieux parler du visible et de l'invisible, en répétant qu'ils ne sont pas contradictoires.⁴⁴⁸

Merleau-Ponty tente alors de sortir de la dialectique du visible et de l'invisible, et par la même occasion d'annihiler les catégories d'être et de néant.

Déplaçons les mots pour dire que tout l'enjeu de l'anamorphose serait peut-être de rendre, plus paradoxalement encore, visible le visible. Puisque si, comme le dit l'auteur, le visible et l'invisible ne sont pas contradictoires, sont-ils conciliables ? L'invisibilité a une certaine visibilité, quant au visible, on ne peut lui enlever l'invisibilité que lui donne notre vision, quand, lasse de l'avoir vu, elle le rend invisible, dans le sens de transparent, dans le sens de négligeable. De là à rendre visible l'invisible, c'est faire face à une difficulté majeure, celle d'afficher ce qu'on tente de dévoiler comme justement imperceptible. C'est alors être dans la posture étrange de vouloir révéler un secret sans le dire. Cette expérience est notamment celle que tente Julien Discrit, dans son travail visible en 2017 et 2018 à la biennale de Lyon, avec son œuvre *What is not visible is not invisible*. Dans cette œuvre la phrase est écrite avec de l'encre dite invisible puisqu'elle ne se révèle qu'avec la lampe à UV, destinée dans l'exposition à éclairer l'œuvre. Si la phrase invite à un questionnement sur la contradiction du visible comme non équivalent à l'invisible, et donc à délégitimer, à la manière de Merleau-Ponty, l'idée que visible et invisible sont contradictoires, il tombe dans l'impasse de son propre propos puisque sa démarche est aussi impossible que vouée à l'échec. L'invisible, se dévoilant tout à coup comme visible cesse d'être imperceptible en s'incarnant dans le voir. La phrase écrite est dès lors ni invisible, ni non-visible, mais bien visible. Rendre l'invisible perceptible sans jamais le dénaturer de sa caractéristique d'invisibilité serait certainement beaucoup plus porteur comme démarche ; mais lorsque Andy Warhol expose des sculptures invisibles, n'en expose-t-il pas plutôt le vide ?

448 M. MERLEAU-PONTY, *Préface à Signes*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1568

Dans le non-dit, on peut écouter l'indicible, le capter. Quand l'invisible se révèle, il peut s'afficher en creux du reste du visible, il est rendu visible plutôt qu'il ne devient visible. Laissons-le donc se rendre visible seul, tel qu'il le fait au gré du vent, du temps, de la lumière ou des forces que nous traitions plus tôt lorsque nous évoquions la physique, qu'il s'agisse de Relativité Générale ou quantique, et contentons-nous du visible. Mais, avant de s'en échapper totalement, voyons comment Merleau-Ponty le définit afin de pouvoir s'y référer, bien loin de ce que nous nommons habituellement l'invisible.

Nulle chose, nul côté de la chose ne se montre qu'en cachant activement les autres, en les dénonçant dans l'acte de les masquer. Voir, c'est par principe, voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible, et pas plus que lui le visible ne comporte de positivité pure.⁴⁴⁹

L'invisible n'est pas seulement ce que nous ne pouvons pas voir, ce n'est pas non plus ce qui est caché par ce qui se voit, c'est ce qui se « voit » sans se voir, c'est ce qui permet de voir au-delà du voir, c'est ce qui permet de voir le relief et la profondeur, quand tout devrait s'afficher à moi dans la planéité de l'image. Alors, l'invisible ne s'oppose plus au visible puisqu'il ne lui est pas contraire, mais différent, presque complémentaire.

Mais par cette spatialisation de la vision, l'auteur nous offre une magnifique réflexion sur la vue, et donc sur l'anamorphose. L'anamorphose ne tente pas de rendre visible l'invisible, au sens où semblent l'entendre Julien Discrit ou Andy Warhol, mais bien au contraire, de rendre visible le visible. Merleau-Ponty ne s'abstrait à l'évidence de dire qu'en affichant un de ses côtés, la chose en cache les autres. Ils sont pourtant, nous dit-il, et c'est là où intervient l'invisible, bien visible. L'action de cacher serait donc ostentatoire, puisqu'en les cachant, elle nous les offre, non pas à voir mais à penser. L'objet ne cesse d'avoir des côtés parce que nous ne les voyons plus, il continue à les avoir, et nous lui conservons dans notre mémoire, et plus encore, dans la conscience du volume de la spatialisation de l'objet. Voir, dit-il, c'est toujours voir plus qu'on ne voit. C'est voir en ajoutant au voir ce que l'on ne voit pas, ce dont on a conscience.

Mais voir, c'est aussi, et paradoxalement, voir moins que ce qu'on ne voit, puisque c'est aussi ne pas voir ce qui est pourtant présent à ma vision. Voir c'est négliger le détail au profit du global. Voir, c'est ne pas voir la multitude au profit de la surface. Voir, c'est surtout ne pas voir le monde se déformer sous les lois de la perspective, sous les contraintes et les faillites de notre système perceptif, c'est abstraire la réalité de ce que je vois au profit de ce que je pense, croit, sait.

Et c'est là où l'anamorphose s'offre dans cette possibilité paradoxale de voir le visible dans sa réalité, et non plus, comme le dit Merleau-Ponty, ou moins. Voir les déformations d'une forme lorsqu'elle est placée en perspective, voir comment les points de vue les plus aberrants peuvent se redresser tout à coup pour s'afficher comme parfaitement lisibles, compréhensibles, et logiques. Voir une anamorphose c'est faire l'expérience de l'étrangeté

449 *Id.*

d'un monde à laquelle on fait face tous les jours sans la voir. Le monde se délite à ma vue, les structures qui m'entourent s'étirent à l'infini d'un lieu où mon regard ne porte pas, un lieu qui s'éteint vaporeusement dans l'indissociable brume où tout est rendu. L'image se déconstruit de pas en pas, de seconde en seconde, mais je ne le vois pas parce que mon cerveau rétablit sa constance et sa logique. C'est ce point d'invisible là que rend visible l'anamorphose. L'invisible du visible.

L'anamorphose nous permet donc de voir le réel tel que nous ne le voyons pas au quotidien, dans une réalité nouvelle, quand on la confond pourtant avec le trompe-l'œil. L'anamorphose ne peut être un attrape-regard, puisque le regard coule sur elle sans être capté par la forme qu'elle affiche, puisqu'elle ne la montre pas. Ce qu'elle montre, c'est la réalité de cette forme en tout autre point. Tout le paradoxe de l'anamorphose est là : se faire passer pour une illusion d'optique, quand, au contraire, elle offre à l'acte de voir une sincérité inédite. L'aberration se donne à voir comme telle, sans se cacher, sans s'armer d'artifice, et surtout sans permettre au cerveau de la cacher. Se montrant dans une impossibilité première d'être comprise, elle trompe certes le cerveau, mais non pas pour parfaire l'illusion, mais au contraire, pour rendre le visible véritablement visible.

Ombre – Lumière

Dans les antinomies qu'offrent le visible et l'invisible, Stephen Hawking nous en révèle une, propre à la Physique, et pourtant paradoxalement éclairante sur notre sujet lorsqu'il évoque la recherche, – impossible ? – de trous noirs.

Comment détecter un trou noir puisque par définition il n'émet aucune lumière ? Ou comment chercher un chat noir dans une cave à charbon !⁴⁵⁰

Dans cette analogie, impliquant, notons-le, encore un chat, le physicien nous invite à penser notre relation au visible quand nous ne voyons que grâce à la lumière. Comment voir alors un objet qui n'émet pas de lumière, ne la reflète pas, et seulement l'absorbe ? Comment voir le noir dans le noir ?

Cette obscurité peut être interprétée de manière littérale et figurée. Dans cet entre-deux, Freud met en relation l'obscurité symbolique du rêve, pour expliquer son absence de clarté et de lisibilité, et la noirceur de la nuit. Ce qui caractérise particulièrement les rêves, nous dit-il, c'est qu'ils jouent avec le sens et le non-sens, par une articulation des images nocturnes et des images diurnes. En opposant le contenu manifeste et le contenu latent, il prolonge cette distinction, ramenant l'analyse à la vie diurne. Alors, pour que le rêve et son image révèlent leur contenu latent, il faut la lumière du travail de l'analyse, un travail qui se fait symboliquement une fois le jour levé.

La représentation est obscure ; pour l'éclaircir il faut avoir recours à l'analyse⁴⁵¹.

450 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 127

451 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 92

Pourtant, Freud voit dans cette obscurité, non pas seulement un état de fait, mais un symbole. Ainsi les rêves sont plongés dans l'ombre, spécifiquement parce qu'ils permettent de dire dans l'obscurité ce qui ne peut se révéler à la lumière du jour, et ce par le biais, nous dit-il, de la censure de l'inconscient. Si nous poursuivons la comparaison menée entre l'anamorphose et le rêve, le contenu manifeste de l'aberration spatiale se révélerait dans l'obscurité que crée l'incompréhension de l'image, car elle ne pourrait se dire d'une autre manière. Le cheminement dans lequel l'anamorphose nous plonge se fait donc nécessairement dans l'obscurité, dans le non-savoir, dans le chaos originel. Elle se fait par un mouvement de l'œuvre qui joue dialectiquement entre la dissimulation et la révélation.

S'ouvre alors l'idée que quelque chose se cache derrière l'œuvre, une notion seulement sous-entendue lorsqu'il s'agissait des *Ambassadeurs* d'Holbein le Jeune. Pourtant, c'est véritablement un jeu de cache-cache qui se met en image. Mais qui se cache ? Les personnages ? Les spectateurs ? Ou la mort, elle-même ? Il s'agit, pour concevoir une anamorphose, d'obscurcir un détail afin de le cacher, de tapir dans l'ombre une idée que l'inconscient exprimerait à l'insu de notre conscience. Le peintre tentera alors de la faire passer, comme dans un rêve, sans que le commanditaire ou le spectateur ne l'accepte. En effet, ce détail caché dans l'ombre ne gênera à première vue pas le spectateur puisqu'il ne surgira de l'obscurité que lorsqu'il sera révélé à la lumière, et qu'il sera alors impossible à nier.

Cette obscurité est aussi la surprise de cet informe qui est présenté lorsqu'on découvre pour la première fois une telle image, un tel procédé artistique, et notamment les sculptures de Markus Raetz, sculptures qui sont étrangement inquiétantes puisque dans l'ombre se tapie une forme qui ne demande qu'à surgir. Les anamorphoses s'opposent presque frontalement pourtant aux représentations abstraites, car, bien que la logique ne nous apparaisse pas au premier coup d'œil, elle s'affiche en creux par la cohérence incompréhensible qui semble les gouverner, leur donner forme dans l'informe. De telles installations s'apparentent alors à des abstractions tout en s'en distinguant frontalement, affichant cette même logique qui s'insinue au cœur du difforme.

Imaginons-nous donc, pour appréhender le phénomène de l'anamorphose, de traverser l'espace les yeux fermés, ou plutôt d'éteindre la lumière, éteindre les projecteurs qui envahissent les salles d'exposition, afin de ne plus voir les images et de devoir parcourir le lieu et l'œuvre à tâtons dans le noir. Nous sommes alors au commencement du temps, au commencement du moins de la métaphore chrétienne de cette coupure originelle.

Au commencement, dit la Genèse, Dieu créa le ciel et la Terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un vent de Dieu agitait la surface des Eaux.

Dieu dit « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour.⁴⁵²

452 *La Bible de Jérusalem*, École biblique et archéologique française (trad.), Nouv. éd. rev. et corr, Paris, Pocket, 1998, p. 33

C'est de cet abîme que naît alors l'anamorphose. L'informe vide et vague va alors grâce au regard s'incarner.

Un long chemin potentiellement infini s'ouvre au spectateur perdu dans la noirceur des ténèbres à la recherche d'un point de vue qui laisse apparaître sa lumière. Un long chemin dans l'espace et le temps pour comprendre cet informe, pour pouvoir lui donner, peut-être, sens. Mais, tout à coup, l'image se révèle dans la noirceur comme un flash, un éclair primordial, rayonnement fossile, subliminal qui vous saisit, ouvrant l'œuvre en la refermant aussitôt. Pourtant si cette image va déchirer le temps et l'espace dans un apparaissant-disparaissant, comme Méduse, elle va pétrifier celui qui la regarde et le figer dans ce pur présent de la coupure, éclipsant d'un coup l'ombre environnante. Le spectateur est alors illuminé, ayant vu la lumière mais ne pouvant ni dire, ni bouger, puisque la seule chose à dire alors serait « c'est là, c'est maintenant ». Car un pas de plus, un mouvement ou une respiration replongerait l'espace dans les ténèbres, replongerait l'image dans l'informe. Mais déjà l'ombre est revenue et ce qui reste à la vue de l'observateur n'est que l'éblouissement qu'a provoqué sur lui la lumière, une impression rétinienne aveuglante, la trace de la forme étant plus forte que l'image elle-même. Une tentation l'oblige alors à bouger, à revenir à la noirceur, l'envie de revivre le surgissement de l'image, revoir la lumière naissant du chaos. Le spectateur se perd à nouveau dans les ténèbres, dans l'infini, avec en mémoire le souvenir de la forme, il la cherche et l'attend, espérant qu'elle se révèle ailleurs, espérant qu'elle révèle autre chose.

Ainsi la lumière va venir comme celle métaphorique qu'on dit au bout du tunnel de la mort, celle qui plonge les hommes dans l'obscurité. Cette lumière est donc celle qui vient ponctuer d'un espoir le long chemin qui nous sépare de la forme. Mais cette lumière est vacillante puisque jamais l'anamorphose ne pourra s'offrir dans une unité sans exprimer un manque, sans laisser la trace d'un autre possible. C'est face à l'obscurité du surgissement du temps, où chaque civilisation est mythologiquement et métaphoriquement plongée, que se place l'aberration première – Hawking ayant fondé sa thèse sur la vision du Big-Bang comme aberration spatio-temporelle –, cette nuit avant le temps, cette nuit sans temps – comme celle du rêve, celle où l'inconscient nie le temps – avant que la lumière n'y ait été séparée des ténèbres. Ce sont dans ces ténèbres que plonge l'œuvre anamorphique avant de rencontrer le spectateur. C'est dans l'obscurité du non-savoir, du difforme, que le spectateur va entrer et pouvoir, peut-être, rencontrer l'œuvre, la ramener à la surface du visible et du lisible. Et c'est de cette rencontre que va naître la lumière. Pourtant la lumière ne pourra jamais rester éclairée, allumée, puisque déjà l'esprit va tout remettre en doute.

L'anamorphose est comme l'éclair qui va venir percer le temps, percer la nuit en faisant événement, qui va la nier (plongeant soudainement la nuit dans la clarté) tout en la révélant. Si la nuit est ce qui sombrement regroupe les éléments dans l'obscurité, comme le fait le rêve en résolvant les contraires, comme le fait l'anamorphose, ce travail ne peut se voir qu'à la percée du jour, par l'éclair qui ponctuellement va venir montrer, révéler la nuit, tout en la retirant et la laissant renaître dans un même mouvement, tant la lumière a été ponctuelle. Mais si cette lumière métaphorique n'a été que ponctuelle, elle laisse la trace, le souvenir de cette



Illustration 104 : William KENTRIDGE, Photographies de l'artiste actionnant la sculpture rotative, sculptures et vidéos présentées lors de la représentation Refuse the hour, et l'exposition Da Capo, 2012, Chapelle du Miracle, Avignon

lumière aveuglante. Le souvenir de la lumière est alors plus important que la lumière elle-même.

Pourtant, ce travail est métaphorique, et comme le rêve, il exerce un déplacement. Ce que nous avons nommé ombre, se révèle être la lumière aveuglante qui tue l'œuvre en la surexposant, et ce que nous avons appelé lumière, est la tache, l'ombre qui va venir faire symptôme pour révéler autre chose de l'œuvre que ce que nous en connaissons. Ce symptôme est dans l'anamorphose, le processus de déconstruction, de déformation, de destruction de l'image. C'est donc bien dans l'ombre que nous plonge immédiatement l'anamorphose, inversant le procédé de mise en lumière de l'œuvre d'art.

Mais l'obscurité a une relation plus intime avec l'anamorphose que cette analogie métaphorique. L'ombre, en tant qu'image projetée par l'absence de lumière qu'impose la forme de l'objet opaque, se révèle être une anamorphose, littéralement. Et effet, elle est l'impression d'une image, la silhouette de l'objet, sur une surface d'une autre forme. Cette déformation est celle de l'anamorphose, l'image s'y étire, s'y découpe sur diverses surfaces, s'y dilate.

Cette anamorphose est celle mise en évidence par l'artiste William Kentridge dans sa série d'œuvres, *Da Capo*, présentée en parallèle de son spectacle au festival d'Avignon *Refuse the hour* en 2012.

Dans cette série, l'artiste met en scène la lumière qui joue le rôle d'œil du spectateur dans l'anamorphose. En effet, il construit des sculptures à partir de morceaux d'acier dispersés dans l'espace, des sculptures à la forme étrange et incompréhensible. Les sculptures sont placées sur des socles rotatifs qui lorsqu'ils sont actionnés, affichent les œuvres à la lumière unique d'une lampe, afin qu'on en découvre les ombres. Ces sculptures dont les formes étaient nées de dessins au fusain se révèlent non pas dans le volume lui-même, mais dans l'ombre projetée sur les murs. En effet, l'ombre qui est elle-même une anamorphose se révèle distincte de la sculpture, et à un point précis de la rotation elle s'affiche sans déformation. L'ombre déforme par anamorphose la déformation même de l'anamorphose de la sculpture. Lorsque coïncident les deux déformations et la lumière, comme l'alignement d'étoiles créant une éclipse, l'image s'offre à la vue de tout spectateur par l'ombre projetée de la forme alors produite sans déformation. L'unicité du point de vue devient alors celui de la lumière, révélant le procédé. Pourtant, l'image alors vue n'est que l'ombre de la sculpture, mais c'est dans ce moment juste qu'elle se révèle dans toute sa justesse et toute sa force. Mais l'image vue alors n'en reste pas moins analogue que celles projetées devant les yeux ébahis des hommes placés fictivement dans une caverne.

Pourtant, ce que met en lumière cet artiste mêlant *Skiagraphie* (écriture avec les ombres, l'opposé littéral donc de la photographie) qui consistait particulièrement pour le théâtre, à réaliser un décor avec des ombres, dès l'Antiquité, et anamorphose, c'est l'ombre en tant que projection. L'ombre se crée par un rapport avec la mise en lumière, l'ombre semble se conjuguer à la lumière pour s'afficher au pied de chaque être ou objet. Mais Merleau-Ponty



Illustration 105 : Sue WEBSTER et Tim NOBLE, Dirty White Trash (with Gulls), 1998, Installation, Six mois de déchets des artistes, 2 mouettes empaillées et projecteur lumineux, Dimensions variable

nous avertit que ce n'est pas ce que nous devons considérer comme ombre, puisque l'ombre n'est pas visible.

L'ombre ne devient vraiment ombre (...) que lorsqu'elle cesse d'être devant nous comme quelque chose à voir, et qu'elle nous enveloppe.⁴⁵³

Nous faisons ainsi véritablement face à la part d'adombration⁴⁵⁴ de notre vue, cette part d'ombre de l'objet qui fait que nous ne le voyons pas. Pourtant cette adombration peut s'entendre de manière tout aussi littérale que figurée, en effet, ce qui est plongé dans l'ombre est à la fois ce qui, caché de la lumière, m'empêche physiquement de voir, c'est aussi tout ce qui est au-delà de ma ligne d'horizon et que je ne saurais voir, mais c'est aussi, à chaque instant, ce que je ne veux pas voir et qui s'efface magiquement de mon regard, de ma vie.

Plus physiquement, il convient aussi de distinguer l'ombre et les ombres, l'ombre nous enveloppant dans l'obscurité, les ombres s'affichant à la vue de tous, dialectisant la lumière et l'absence de lumière dans le visible lui-même. Le couple d'artistes Sue Webster et Tim Noble jouent avec ce contraste en faisant parfois entrer les spectateurs dans le noir.

Timothy, dit Tim, Noble et Sue Webster sont deux artistes britanniques travaillant ensemble à des installations mélangeant sculptures, images, ombres et lumière. Ils sont décrits comme faisant partie du groupe des *Young British Artist*, un groupe de jeunes artistes britanniques des années 1990 qui, pour se faire connaître, ont basé leurs œuvres sur le choc et utilisé des matériaux que l'on considérait alors comme non nobles et donc inappropriés à la pratique artistique.

Si Tim Noble et Sue Webster peuvent en effet correspondre à de telles caractéristiques notamment par leur utilisation des déchets dans le but de dénoncer une surconsommation contemporaine, leurs œuvres ont une sensibilité et une paradoxalité rares dans le groupe. Ils réfléchissent notamment à la dialectique entre volume et image, l'opposition entre le vivant et l'objet, les caractéristiques du naturel et du manufacturé. Ils ouvrent surtout, à travers leurs œuvres, une vaste réflexion sur la dialectique entre la beauté et la laideur, en créant notamment des œuvres jouant de l'ambivalence entre répulsion et attraction, le tout grâce à une mise en scène centrée sur la mise en lumière ou au contraire la mise en ombre de parties de leurs installations offertes à l'obscurité.

Le spectateur est dans la pénombre alors qu'un projecteur va s'allumer pour rendre visible l'œuvre et son ombre. Mais qu'est-ce que l'œuvre, si ce n'est son ombre ? Le couple d'artistes travaille sur différents paradoxes, et ce qu'ils exposent dans leurs sculptures, c'est davantage l'ombre des objets que leurs volumes. En effet, les sculptures sont réalisées à partir d'éléments de récupération, ou plus exactement des déchets. Ils mettent en scène ce que nous reléguons au rebut, et s'en servent pour produire ce qui à nos yeux est inestimable : de l'art.

453 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1008

454 Part d'ombre, part d'absence dans la présence, M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1121, en référence aux méditations cartésiennes.



Illustration 106 : Markus Raetz, Akt (*Nu*), 1978 - 2003, Réalisé avec Balthasar Burkhard, Offset en 3 couleurs, 38,7 × 50,6 cm, Musée Jenisch Vevey – Cabinet cantonal des estampes, Collection de la Ville de Vevey, Suisse

Sue Webster et Tim Noble utilisent l'adombration des objets pour, les privant de leurs volumes, créer des images distinctes de celles qui semblent s'afficher à nos yeux. Ainsi, la part de lumière révèle un amas de déchets qui semblent posés arbitrairement et aléatoirement au sol, comme s'ils avaient été jetés là, au milieu de l'espace d'exposition. Mais cette mise en lumière révèle l'ombre s'affichant sur le mur blanc de la salle, derrière les détritiques : la silhouette des auteurs, qui avaient eux-même pris la pose lors de l'élaboration de l'œuvre. Ainsi, les artistes, face à la lumière, posaient pendant qu'un assistant dessinait l'ombre projetée sur le mur, comme la fille du potier de Butadès traçait les contours au charbon de son amant sur le départ, avant qu'il ne la quitte pour partir en guerre. Leurs ombres tracées au mur, ils empilent les déchets pour que l'ombre projetée trace exactement les mêmes contours que ceux de leurs silhouettes dessinées en creux par la lumière et son absence. De ce travail périlleux et long, les artistes s'émancipent de la forme pour ne penser qu'en négatif, seule l'ombre les intéresse. Ils inversent les idées reçues puisque la partie obscure devient la partie à regarder, la partie la plus belle de l'image créée. En creux, ce qui est mis en lumière renvoie à l'état de dégradation de notre société, à la surconsommation et à la vanité, des sujets habituellement laissés dans l'ombre, des sujets qu'on aurait aussi symbolisé par l'ombre (tant elle est associée dans la culture populaire à la négativité et à la vanité, comme la mort, le mal, mais aussi, par le cadran solaire, le temps et son passage). L'anamorphose de l'ombre n'est plus utilisée pour déformer, mais pour redonner forme et poésie à ce qui avait été mis à mort par le temps et les excès de notre consommation.

Markus Raetz s'intéresse lui aussi à de telles oppositions et jeux entre lumière et ombre. S'il les met en évidence dans son œuvre *Akt*, il ne les travaille pas directement.

Avec ce travail qui peut paraître paradoxal – graver en couleur une image initialement en noir et blanc afin que la rétine et le cerveau la restituent en noir – vous sollicitez la participation du spectateur.⁴⁵⁵

Ainsi, on oppose habituellement les images en couleurs à celle en noir et blanc, qui, métaphorisant la distinction entre ombre et lumière, semble se rapprocher de celles produites par un appareil mécanique capable d'extraire une image en en relevant seulement les contrastes de luminosité et en les retranscrivant. Pourtant, bien avant l'invention de tels appareils, notamment photographiques, le travail artistique du dessin a révélé une recherche analogue. L'abstraction se faisait par une négation de la couleur pour ne s'intéresser qu'aux valeurs claires et sombres pour représenter un objet, avec un paradoxal naturalisme. Mais Markus Raetz, aimant jouer avec les sens de ses spectateurs, inverse un tel état de fait, en réalisant une image en couleur qui semble en noir et blanc. Il reprend alors la photographie de son compatriote Balthasar Burkhard – photographe qui crée des œuvres en noir et blanc en utilisant des gros plans pour décontextualiser l'objet – un nu allongé, et l'habille subtilement d'une trame de ligne utilisant les couleurs primaires : le jaune, le cyan, le magenta. Pourtant, nous ne découvrons ces couleurs qu'en nous approchant de l'œuvre, notre regard synthétise les couleurs et les retranscrit à nos regards comme des nuances de noirs et blancs, formant

455 M.-C. MIESSNER *et al.*, *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, *op. cit.*, p. 57



Illustration 107 : Felice VARINI, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

l'image initiale.⁴⁵⁶ L'œil du spectateur est alors, comme face aux anamorphoses de l'artiste, pris par son système perceptif, au cœur des illusions que la vue nous impose, dans un face à face entre voir et savoir, entre voir et ne pas voir, fascinant.

L'artiste Felice Varini a lui aussi travaillé à une telle mise en paradoxe de l'ombre et de la lumière, notamment par l'œuvre *Octogone au carré*, réalisée et placée en 2003 dans le Château des Adhémar, à Montélimar. Il place huit toiles en forme de quadrilatères irréguliers et inégaux les uns aux autres. Sur ces toiles apparaissent des photographies de l'espace prises à différents temps, différents moments de la journée, visibles à travers l'écart de leur luminosité. Ce sont aussi différents espaces du même lieu qui sont photographiés, des détails surgissant d'un cadrage nouveau alors que le point de vue, lui, est unique. Ces différentes photographies, morcelées, sont suspendues dans un semblant de disposition chaotique, insensée et insensible. Une à une, elles offrent un regard sur le lieu dans des instants distincts par la luminosité dans laquelle l'espace est plongé à ce moment-même. Mais, pour révéler l'œuvre, il ne s'agit pas de tenter de les voir indépendamment les unes des autres, mais de trouver le point où les différentes luminosités se réunissent, s'assemblent, pour s'offrir à la fois dans une dialectique du lieu plongé simultanément dans l'ombre et la lumière qui s'y succède, mais aussi dans celle de l'informe et de la forme puisque lumière et ombre participent, et sont même nécessaires à la faire naître. Merleau-Ponty commente ce rôle de la lumière en disant qu'elle doit paradoxalement s'effacer pour nous laisser voir.

L'éclairage et le reflet ne jouent donc leur rôle que s'ils s'effacent comme des intermédiaires discrets et s'ils conduisent notre regard au lieu de le retenir.⁴⁵⁷

Alors, ces différences de luminosité s'effaçant tout en se montrant, affichent la forme quand tout semblait prédire que l'œuvre se réservait à l'informe de l'abstraction. Chaque toile qui semblait suspendue aléatoirement prend alors place dans une composition qui la dépasse et fait naître, en creux de ces contours : la forme, les formes. En effet, les contours en sont sans en être puisque les bords de l'image existent certes mais disparaissent presque par leur juxtaposition avec ce qu'ils représentent. La seule distinction entre le lieu et l'image qui l'a capté est l'ombre graduelle dans laquelle l'espace a été progressivement plongé par le déclin du soleil, ou plus justement, de l'ensoleillement. Alors les huit toiles se détachent de la paroi à notre regard, non plus parce qu'elles sont suspendues devant, mais parce que leur luminosité varie avec celle de la réalité du lieu. C'est seulement elle qui permet à la forme octogonale de s'afficher. La luminosité et l'ombre éclaboussent alors géométriquement l'espace qui se trouve dans un paradoxal état de jour ou de nuit en fonction non plus de la lumière réelle passant par les fenêtres qui éclaire le lieu, mais de la lumière des photographies. Les photographies prises à différentes heures plongent tout à coup l'espace dans un temps multiple, pris dans une tension extrême d'impossibilité de choisir entre différents instants et donc d'être dans l'instant présent, alternant ainsi comme s'il était possible de se déplacer dans

456 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit. p. 127: Être à l'abri sous une couleur, n'est-ce pas porter à son comble, jusqu'à l'imprudence, la tranquillité d'habiter. L'ombre aussi est une habitation

457 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1007



Illustration 108 : Felice VARINI, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

différentes dimensions temporelles et spatiales. Mais l'octogone n'est pas seul à naître de cette confrontation. Un carré central naît lui aussi de ce rythme saccadé et palpable. Pourtant, le carré n'est, lui, pas représenté. Il se crée seulement en creux des toiles. Il est l'absence de représentation entourée par des représentations. L'absence d'images dans l'image. La forme naît par contraste entre la luminosité réelle et les luminosités fictives mises en œuvre. Pourtant, ces luminosités ne sont rendues fictives que par le temps différé de la prise de vue, elles sont sinon en tout point, réelles, documentaires, jusqu'à la limite qu'une telle pratique puisse entretenir avec la photographique.

La chose visuelle apparaît lorsque mon regard, suivant les indications du spectacle et rassemblant les lumières et les ombres qui y sont éparses aboutit à la surface éclairée comme à ce que la lumière manifeste. Mon regard « sait » ce que signifie telle tache de lumière et dans tel contexte, il comprend la logique de l'éclairage.⁴⁵⁸

Merleau-Ponty commente alors le spectacle de la lumière dans la réalité, mais le spectateur de Felice Varini, lui, face à l'œuvre, ne comprend la logique des ombres et des lumières qui la composent que dans un après-coup, après avoir parcouru l'œuvre en tentant, ou non, de lui donner forme. Mais la forme est, comme dans toute anamorphose, en réserve, se dissolvant dans l'informe dans laquelle l'artiste la crée, et elle n'en sortira que momentanément, comme dans un éclair venant sortir la nuit de l'ombre pour mieux l'y replonger, quelques secondes plus tard.

Forme – Informe

Ainsi, s'il s'agissait d'accepter les paradoxes du langage, tant dire était toujours au plus proche de contredire, l'anamorphose fait un pas de plus en nous demandant d'accepter l'état de paradoxe perpétuel au sein-même du réel. Alors, au-delà des mots, ce sont les objets eux-mêmes, et nos sens qui vont être poussés dans l'impossibilité de distinguer les formes et c'est dans cette impossibilité que s'écrit une distinction.

En effet, l'anamorphose par son apparente difformité, infirmité, ou peut-être plus encore infirmité, ne peut se révéler, offrir une forme palpable que dans la rencontre, et plus encore, le temps passé à attendre, chercher, tenter, que l'on réserve à l'œuvre. L'image ne se donne qu'à un point de vue donné, où elle prend littéralement forme. Tout la plonge alors dans le paradoxe, quand ne se révélant qu'en un point, en tout autre, elle reste étrange, obscure, incompréhensible : informe. Georges Didi-Huberman met en mots cette étrange relation de l'image à l'informe, une relation dont l'anamorphose fait presque un principe.

Paradoxe qui voudrait que ressembler s'égalât à dissembler, et que figurer s'égalât à défigurer puisque figurer « quand même » et « faire ressortir » des relations inexprimable comme telles équivalait bien à modifier d'une manière appropriée leur figuration.⁴⁵⁹

458 *Ibid.*, p. 1025

459 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 188



Illustration 109 : Felice VARINI, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

L'anamorphose déplace la déformation que présente tout tableau. Cette déformation naît de la nécessité de restreindre l'objet à son apparence. Dans une image, la forme est volontairement déformée pour paraître, puisqu'il lui est impossible d'être. Face à cette contrainte, Georges Didi-Huberman nous invite à penser l'idée d'impossibilité. La figuration ne pouvant retranscrire la réalité de l'objet, elle doit, dit-il, figurer « quand même », c'est-à-dire accepter l'état d'impossibilité et tenter malgré tout. Figurer c'est donc accepter de déformer pour faire paraître la forme. Mais l'anamorphose refuse cet état de fait, non pas la déformation, mais l'idée de devoir cacher cette déformation, l'idée même de paraître. L'anamorphose se détache du simulacre, de la mise en scène qui tente de faire penser que l'objet peut s'incarner à partir de son image, qu'être au plus proche ou s'éloigner du référent permet une quelconque relation avec l'objet. Une relation dont Maldiney fait état dans *Regard, parole, espace*, la posant comme une trahison, *la trahison des images*.

Une image actualisée trahit la perception qu'elle invoque. Elle donne à croire que la chose dont elle est l'image peut comparaître en elle dans son intégrité, que la transcendance qui la fait chose peut être captée dans un système clos. C'est substituer l'ombre à la proie.⁴⁶⁰

Paraître n'est rien nous dit l'anamorphose, imposant à l'image son statut de simulacre. Paraître n'est rien, l'œuvre ne se fait pas dans une incarnation ou une évocation de la forme, mais dans son apparition. Le paraître ne peut qu'enfermer l'objet dans son image, le cristalliser dans une absence d'être, le signifier mais jamais le convoquer. Une telle convocation nécessite la possibilité d'incarnation, et l'incarnation est mouvement, une venue au monde et jamais un déjà-là. L'ombre n'est jamais la proie puisque la proie peut toujours apparaître, l'ombre est toujours déjà-là, ombre de l'objet auquel elle ne peut jamais faire d'ombre. L'image est l'ombre de l'objet, le précédent toujours comme une image mentale, un stéréotype, un modèle auquel elle doit ressembler. Mais à son apparition, lorsque l'objet s'incarne, c'est toujours dans une nouveauté déformant l'image sans la détruire. L'apparition s'offre toujours dans l'inédit alors que les images, notamment dans les toiles, semblent trop souvent être déjà-là depuis bien trop longtemps, prenant la poussière si elles le pouvaient, enfermées dans l'absence de profondeur, ou une profondeur presque imperceptible réduite à la couche superficielle de peinture sur la toile.

Seules les formes (au sens authentique) peuvent constituer un style d'apparaître de ces moments disparaissant, et témoigner d'une Présence.⁴⁶¹

Maldiney invite la forme à s'offrir dans l'apparition de la disparition, seule possibilité pour lui d'accéder au témoignage d'une présence. Il s'agirait ainsi de faire apparaître l'état possible de disparition. Cette disparition est celle, non pas des objets, mais des moments. Faire apparaître

460 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 160

461 *Ibid.*, p. 162



Illustration 110 : Felice VARINI, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

un rythme temporel de l'évanescence. Faire apparaître ce qui tend à ne plus se voir. L'auteur détaille l'émergence de cette évanescence en décrivant l'essence des formes.

La forme y a bien deux dimensions : l'une par où elle est image et représentative, l'autre par où elle est forme rythmique-significative, mais la seconde précède, fonde et transcende la première.⁴⁶²

La forme ne se réduit ainsi pas à l'image, l'image n'est qu'une partie de la forme, elle a deux dimensions, l'une représentative, l'autre significative. Et en cela, nous pouvons la mettre en parallèle avec l'image qui a elle aussi deux dimensions, mais deux dimensions spatiales. La forme a une dimension que l'on pourrait établir comme spatiale : sa représentation, et une dimension que l'on pourrait établir comme temporelle : le rythme, un rythme d'apparition et de disparition de significations. Ce rythme qui fonde la forme, c'est donc celui qui la fait tantôt jaillir de l'informe, tantôt, au contraire, l'y renvoie. Maldiney écrit que c'est par le mouvement, le rythme d'apparition et de disparition que se fonde la représentation, et non le contraire. C'est ainsi ce tempo qui permet à l'image de s'affirmer, et jamais l'image qui permet un rythme formel. L'image ne peut enfermer la forme que si elle la crée, le temps qui n'a alors plus de prise sur elle s'écrase dans le non-lieu de la représentation. La représentation doit naître du mouvement, du jaillissement des lignes et des couleurs, de leur perpétuelle mise en tension. La forme doit apparaître de ce mouvement sans rien figer. Et pour ne rien crispier, ne rien figer, elle doit se montrer dans le mouvement dialectique de son apparition et de sa disparition, sans tenter d'autonomiser l'image qui s'est alors créée. La représentation doit simultanément dévoiler ses conditions d'apparition et de disparition, et s'afficher dans cette tension comme image, faute de quoi, elle perd toutes possibilités de présence. C'est ce double mouvement essentiel à l'œuvre que commente Maldiney dans son essai.

La perception objective ne considère les formes et les images que dans leur résultat séparé de son fondement. Coupées de leur propre voie, du chemin d'elles-mêmes, elles ne sont plus que des apparences sans apparaître. La dialectique de leurs rapports, qui a son moteur dans l'espace, où les formes ont leur auto-mouvement, se transforme en eidétique, en cliquetis d'arguments dès que cet espace est oublié. Tour à tour la forme s'y montre comme une variation sur l'image et l'image comme une variation sur la forme, dans une vraisemblance alternative.⁴⁶³

Les formes et les images, nous dit-il, ne doivent pas s'afficher comme un simple résultat mais s'affirmer dans le processus de création. Elles doivent perpétuellement et paradoxalement toujours émerger de l'informe et être tentées d'y replonger toujours. Et, nous dit Maldiney, le moteur d'une telle possibilité est l'espace. Un espace essentiel sans lequel le mouvement se fige. Cet espace est dès lors aussi un espace temporel.

Comme le rêve qui réconcilie les contraires, les opposés, en faisant alterner l'un par l'autre ou en les mélangeant sans qu'il soit possible de déterminer lequel des deux est le plus présent,

462 *Ibid.*, p. 154

463 *Ibid.*, pp. 162-163



Illustration 111 : Felice VARINI, *Octogone au carré*, 2003, Photographie sur châssis, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

lequel domine, lequel n'est que le fruit du travail du rêve, lequel révèle le contenu latent quand l'autre n'existe que pour être contenu manifeste, l'image sonde la contradiction même d'être forme et informe. Elle crée l'informe au cœur de la forme et la forme au cœur de l'informe de manière à ce qu'il ne soit jamais possible de les isoler. Ce jeu, cette dialectique entre la forme et l'informe et le mouvement qui permet de faire émerger l'un et l'autre, l'un de l'autre, est l'essence même de toute œuvre utilisant l'anamorphose. Alors : forme, informe, difforme... deviennent des étapes, des points de vue successifs d'une même création lorsqu'on lui offre différents espaces et différents temps de respiration. L'œuvre d'anamorphose, prise dans la succession de ces états, offre un rythme d'émergence et de disparition ne permettant jamais à l'image de se crispier dans un état définitif qui serait dès lors thanatique. L'instabilité est l'essence même de la présence semble nous dire Maldiney. Dans l'anamorphose, l'image émerge, naît de l'informe pour mieux y mourir, s'y volatiliser. Georges Didi-Huberman décrit ce mouvement.

Il y a comme un mouvement anadyomène, mouvement par lequel ce qui avait plongé ressurgit un instant avant de replonger bientôt : c'est la *matiera informis* lorsqu'elle affleure de la forme.⁴⁶⁴

Anadyomène puisqu'il s'agit de sortir la forme de la matière élémentaire, dans laquelle elle est plongée, pour voir naître l'image. Mais pour cela, encore faut-il accepter de se baigner dans l'informe qu'elle impose et pré-suppose. De s'y plonger, d'y couler, de s'y perdre, pour que le regard émerge comme Vénus émerge de l'eau, des vagues et de l'écume, créée par le phallus d'Ouranos jeté dans l'océan. Il s'agit alors d'accepter le chaos où nous plonge l'anamorphose, accepter l'absence de chemin qu'offre l'infini de possibilités qu'elle impose, l'espace s'offre alors comme l'immensité d'une mer à traverser, un espace matériel où les éléments ne sont pas encore séparés. La forme sort de l'informe de l'eau pour mieux s'y dissoudre, mais sommes-nous sûrs que ce qui en a surgi avait véritablement une forme ? Ou était-ce seulement l'illusion d'une forme sortant de l'informe ? L'illusion d'un mirage nous faisant croire qu'il y a de l'eau là où ne se trouve que l'aridité d'un désert. La forme surgissant de l'informe de l'anamorphose existe-t-elle, ou est-elle seulement le fruit de l'imagination de celui qui la regarde désireux de créer du commun, du connu, du reconnaissable ? La forme octogonale ou carrée décrite dans la précédente analyse de l'œuvre de Felice Varini, *Octogone au carré*, est-elle réellement plus formée que celle que nous décrivions précédemment comme chaotique, abstraite, aléatoire ? Qu'est-ce qui nous permet de parler de forme et d'informe sinon la culture commune qui a établi des codes, des signes et des noms ?

Figuré – Défiguré

Cette reconnaissance de la forme paraît pourtant beaucoup plus naturelle, ou beaucoup plus archaïque que ce qu'on aimerait en dire, peut-être même sous-jacente au langage. C'est ce que peut révéler un étrange caillou, évoqué à la fois par Marc-Antoine Mathieu, dans la

464 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 174



Illustration 112 : *Galet de Makapansgat*, 3 millions d'années avant J.-C.
Galet de 260 grammes en Jaspérite rouge-brune, Amérique du Sud

bande-dessinée *Otto*, mais aussi par Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, lorsque dans le catalogue, il évoque le Galet de Makapansgat.

Le « galet de Makapansgat », pierre retrouvée dans une grotte occupée par des australopithèques il y a trois millions d'années, y a été ainsi apportée et conservée par ceux-ci, selon les préhistoriens, parce qu'elle présente des accidents de surface qui la font ressembler à une tête. La faculté de réagir promptement à la vue d'une tête est en effet essentielle à la survie de l'individu et de l'espèce, lorsque cette tête appartient au parent nourricier ou à un prédateur. La phylogénie se poursuit dans l'ontogénie puisque les cognitivistes ont démontré la présence chez les nouveaux-nés d'une capacité innée à « reconnaître » un visage dans un *pattern* minimal réduit à trois éléments réduits en triangle.⁴⁶⁵

Ce galet de jaspe rouge retrouvé en Afrique du Sud n'est donc pas un objet d'art puisqu'il n'a pas été manufacturé, il a seulement été accidenté par les éléments et non par l'homme. Il représente pourtant la première trace symbolique d'humanité. En effet, de par sa ressemblance, naturelle et pourtant incroyablement proche d'une sculpture, l'homme qui a découvert cette pierre l'a déplacée de plusieurs kilomètres et l'a conservée. Si la datation d'une origine du langage reste largement débattue par la communauté scientifique, des études sur la morphologie de la boîte crânienne des ossements d'hominidés tendent à placer le début d'un langage oral entre 350 000 et 150 000 ans. Il est donc possible d'imaginer que la reconnaissance de cette forme de face humaine sur un caillou et l'élan d'empathie ou de sympathie exercé à son égard, manifesté par la volonté de vouloir le conserver à tout prix, précède donc certainement tout mot pour dire visage.

Les bébés, n'ayant pas encore les mots pour dire : visage, regard, bouche, reconnaissent, comme le relate Jean-Hubert Martin, instinctivement le visage humain, même lorsqu'il est rendu à sa plus littérale abstraction en étant évoqué seulement par trois points placés de manière triangulaire. Cette forme simple se décline dans l'œuvre de Markus Raetz se décalant petit à petit pour offrir au spectateur un visage pris de diverses émotions. Les sourcils deviennent progressivement bouche, et les bouches sourcils, dans le minimalisme le plus complet, un minimalisme qui pourtant n'empêche en rien de reconnaître un visage et son émotion, comme si notre regard était conçu pour cela.

Cette étrange faculté est particulièrement sensible tant nous faisons au quotidien l'expérience de reconnaître dans des formes abstraites des visages, plus que n'importe quelle autre chose. Cette faculté de paréidolie peut être créée naturellement, dans les roches, dans les nuages, dans les taches que nous reconnaissons sur les murs, mais elle est aussi particulièrement utilisée dans la peinture où les artistes créent des formes anthropomorphiques qu'il s'agisse de symboles, de clins d'œil ou de simples jeux visuels. De nombreux exemples de cette pratique ont illustré l'exposition mais aussi le catalogue d'*Une image peut en cacher une autre*, elle semble traverser les âges puisqu'elle se retrouve à toutes les époques de l'Antiquité aux plus contemporaines, et est notamment particulièrement développée aux périodes de Renaissance

465 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 21 (p. XXI)



Illustration 113 : Alain FLEISCHER, Vidéogrammes de *L'Homme dans les draps*, 2000, DVD, 3 vidéos de 15 mn, chacun comportant 8 séquences, Collection de l'artiste

et de Surréalisme. Markus Raetz joue de cette ambiguïté entre visage et paysage dans une œuvre en héliogravure qui fait de son profil, des montagnes traçant une ligne d'horizon nouvelle.

Dans ses vidéos *L'homme dans les draps*, l'artiste contemporain Alain Fleischer joue, lui, avec cette ambiguïté de reconnaissance que nous offre notre vision.

Avec cette vidéo récente, il s'inscrit sans le savoir dans une longue tradition de la révélation des visages dans les plis des tissus. Le plus ancien exemple est le dessin de coussins de Dürer. Un cas du XIXe siècle est encore plus troublant : Delacroix a peint une aquarelle d'un lit défait laissant apparaître une tête dans les plis des draps. Alain Fleischer reprend l'idée et lui confère une plus grande crédibilité en l'animant d'un mouvement. La caméra filme en plan fixe les transformations périodiques que l'artiste imprime, sans qu'on voie son intervention, à un lit défait. Sans recherche particulière, pratiquement chaque nouveau mouvement donne lieu à un autre profil plus ou moins plaisant ou grotesque.⁴⁶⁶

Au fur et à mesure de la vidéo, les profils se font et se défont dans les draps mis en mouvement, ou plus encore dans les ombres qu'ils forment. Les images se forment et se dissolvent sous nos yeux de manière incroyable. Un visage s'affiche et devient reconnaissable, il s'étire progressivement, mais reste lisible, jusqu'à son point de chute. Pourtant, à l'instant même où cette faillite ne nous permet plus de reconnaître une face humaine à cause de la trop grande déformation, un autre se forme magiquement venant par surprise interrompre l'informe dans lequel l'image allait plonger. Il semble littéralement toujours se passer, s'afficher quelque chose dans les draps de ce lit et dans ses ombres.

Merleau-Ponty est extrêmement proche d'une telle description lorsqu'il nous explique, non pas une image artistique, mais l'image perçue directement d'un visage vu du pied du lit.

Si quelqu'un est étendu sur un lit et que je le regarde en me plaçant à la tête du lit, pour un moment, ce visage est normal. Il y a bien un certain désordre dans les traits et j'ai du mal à comprendre le sourire comme sourire, mais je sens que je pourrais faire le tour du lit et je vois par les yeux d'un spectateur placé au pied du lit. Si le spectacle se prolonge, il change soudain d'aspect : le visage devient monstrueux, ses expressions effrayantes, les cils, les sourcils prennent un air de matérialité que je ne leur ai jamais trouvé. Pour la première fois je vois vraiment ce visage renversé comme si c'était là sa posture « naturelle » : j'ai devant moi une tête pointue et sans cheveux, qui porte au front un orifice saignant et plein de dents, avec, à la place de la bouche, deux globes mobiles entourés de crins luisants et soulignés par des brosses dures.⁴⁶⁷

Merleau-Ponty montre dans cet extrait de la *Phénoménologie de la perception*, combien la déformation est omniprésente au cœur de notre vision, mais aussi, comment elle se dissimule, se cache, pour devenir invisible. Face à un vrai visage, observé d'un point de vue qui le déforme, le visage se rétablit automatiquement. Nous voyons l'image et non le réel, nous

466 *Ibid.*, p. 324

467 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 945



Illustration 114 : Markus RAETZ, Drehung,
10 mai 1982, Encre sur papier, 29,7 x 21 cm,
Copyright: ProLitteris, Zürich, Photo: Peter
Lauri, Bern, Suisse



Illustration 115 : Markus RAETZ, Silhouette / The Promontory of noses,
Photogravure et aquatinte en couleurs, 2001, BnF, département des Estampes et de
la photographie © ADAGP, 2011

voyons l'image que notre regard crée et non son image. Cette vue devrait dévisager, défigurer la personne que nous regardons, mais elle ne le fait que si nous restons longtemps à l'observer. La déformation n'est visible, celle qu'il nous décrit de manière presque horrifique, que si nous acceptons de la voir. Pourtant, face à l'image, notre regard est plus dur et n'accepte que difficilement ces déformations. *Le Christ mort* de Mantegna a une posture prise à un point de vue extrême, les pieds gisant, énormes, devant un corps et un visage étalé, aplati, les narines forment un étrange pic démesuré et les yeux et les sourcils s'affichent comme sévère. Alors que si nous voyions un homme dans une telle configuration, notre regard rétablirait dans sa justesse les traits auxquels nous sommes habitués à un tel corps, l'image peinte nous surprend, nous dérange, nous paraît irréaliste. Pourtant Mantegna s'est évertué à reproduire sur la toile le corps selon les justes lois de la perspective à un tel point de vue. Mais ce point de vue est rare, et lorsque nous en faisons l'expérience, l'image reste silencieuse, voire muette, invisible tel que le déclarerait Merleau-Ponty.

Il poursuit sa description de notre système perceptif et notamment de notre regard sur le visage humain, cette forme première et centrale dans notre vision, en analysant sa captation.

Voir un visage ce n'est pas former l'idée d'une certaine loi de constitution que l'objet observerait invariablement dans toutes ses orientations possibles, c'est avoir sur lui une certaine prise, pouvoir suivre à sa surface un certain itinéraire perceptif avec ses montées et ses descentes, aussi méconnaissable, si je le prends en sens inverse, que la montagne où tout à l'heure je peinais quand je la redescends à grand pas. En général notre perception ne comporterait ni contours, ni figures, ni fonds, ni objets, par conséquent elle ne serait perception de rien et enfin elle ne serait pas, si le sujet de la perception n'était pas un regard qui n'a de prise sur les choses que pour une certaine orientation des choses et l'orientation dans l'espace n'est pas un caractère contingent de l'objet, c'est le moyen par lequel je reconnais et j'ai conscience de lui comme d'un objet.⁴⁶⁸

Par cette spatialisation de la vue, et donc de notre regard sur le visage, Merleau-Ponty crée une architecture, un paysage du volume de la physionomie humaine, un paysage comme celui que les artistes figurent lui donnant une apparence humaine dans les détails de leurs toiles et dessins. Rappelons-nous des premières anamorphoses, celle par exemple d'Erhard Schön qui cachait les visages au sein de paysages humainement habités. L'œuvre de Markus Raetz *Mimi*, visible au parc de la Cerisaie à Lyon, réalisée en 1982 offre à voir aussi une telle spatialisation du corps. Quatorze blocs de granit sont placés sur le sol de façon à ressembler à une femme couchée nonchalamment sur l'herbe du parc, le volume de ses courbes est suggéré par ces pierres droites enchevêtrées. Pourtant, lorsqu'on tourne autour d'elle, l'image se délite, les parties de son corps se détachent, son corps devient impalpable pour laisser place au seul granit qui la compose, pierres les unes sur les autres.

Mais par ce déplacement du corps humain au paysage, l'auteur invite à questionner le cheminement de nos yeux comme une prise, nous empruntons les volume de ce(ux) qui nous entoure comme des sentiers qui nous permettent de le(s) localiser géographiquement.

468 *Id.* p. 946



Illustration 116 : Markus RAETZ, *Mimi*, 1982, 14 blocs de granit, Parc de la Cerisaie, Lyon ;
Photographie : Guillaume Thouroude, <http://laprecairitedusage.blog.lemonde.fr>



Illustration 117 : Markus RAETZ, *Mimi*, 1982,
14 blocs de granit, Parc de la Cerisaie, Lyon ;
Photographie : Guillaume Thouroude,
<http://laprecairitedusage.blog.lemonde.fr>

Pourtant, cette carte que l'on se crée n'est toujours lisible que dans le même sens. Elle n'est pas dynamique mais figée dans le premier tracé que j'en ai fait pour établir à la fois une cartographie des objets, de l'être humain en général, et des êtres rencontrés en particulier. Elle les fait figurer à l'abri des déformations, dans ma mémoire.

Mais la déformation étrange qui dévisage progressivement les différents portraits d'ombres que crée Alain Fleischer n'est pas seulement une perte d'information du visage, c'est, bien plus encore, un gain d'expressivité mouvante. Car en plus de notre faculté à reconnaître un visage dans les objets et les formes les plus éloignés et d'y voir un profil humain alors même qu'il est extrêmement défiguré, l'esprit humain lui prête aussi, dans une empathie aussi extrême que complète, des émotions. Ainsi, lorsque les bouches se tordent, les nez s'étirent, les sourcils se cabrent, notre imagination y voit des bouches s'ouvrir pour bailler, sourire, parler ou dévorer, le nez se fait parfois plus dur, montrant une véhémence certaine, ou au contraire, s'affine et s'adoucit exprimant une sensibilité voire une délicatesse, l'arcade sourcilière se raidit et le regard se fait plus dur, plus agressif, avant de s'apaiser. Les personnages deviennent grossiers ou au contraire s'affinent semblant évoluer temporellement davantage que se transformer. C'est tout un champ de reconnaissance qui s'ouvre devant les mouvements progressifs des ombres de ses draps, l'être semble se faire et se refaire sans véritablement pouvoir se défaire totalement, tant notre regard s'accroche au connu d'une cartographie préétablie, déplacée dans le champ non pas du réel, mais de l'illustration, de la caricature, du portrait-charge.

Cette déformation du visage est aussi celle que nous avons décrite mythologiquement comme la première anamorphose, lorsque Plin l'Ancien relayait l'histoire des sculpteurs Phidias et Alcamène. La difformité s'opposant à la beauté, il était impensable qu'on puisse exposer une sculpture aussi étrange et repoussante que celle de Phidias. Pourtant, placée sur son piédestal, le visage d'Athéna se redressa et devint juste, alors que la sculpture d'Alcamène devint difforme.

[L]es indéterminations reçoivent une détermination plus précise, pour se muer même ensuite en données claires ; en sens inverse, le clair retourne à l'obscur, le figuré au non-figuré, etc. *C'est de cette façon qu'une imperfection indéfinie tient à l'essence insuppressible de la corrélation entre chose et perception de chose.*⁴⁶⁹

Cette indétermination sur laquelle Husserl écrit la mettant en corrélation avec la distinction entre la chose et la perception de la chose, offre un monde mouvant, indécis, paradoxal. Les anamorphoses sont nées de la volonté humaine de jouer et de donner à voir de tels rapports.

Tony Cragg nous offre dans ses sculptures une parfaite illustration de ces rapports de formes et d'informes, mais plus exactement de figuration et de défiguration, tant le visage humain semble prédestiné à nous offrir de tels spectacles tant notre œil s'évertue à le reconnaître partout. Il offre au spectateur de longues structures ondulantes, composées de creux, de bosses, de traits et de retraits. Cette structure est absolument abstraite, pourtant, quel que soit

469 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 142



Illustration 118 : Tony CRAGG, Not titled yet, 2007, Crayon sur papier, 36,3 x 49,5 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, © Tony Cragg



Illustration 119 : Tony CRAGG, Point of view, Détail, 3 bronzes, 2007, Montpellier, France

le point de vue que le spectateur adopte, il pourra y voir, y reconnaître, y construire un profil humain, les bosses s'affichant aux grés des regards comme des nez, les creux comme des yeux, des bouches, des mentons, le tout nous saisissant tout autant que nous en saisissons l'image, de façon analogue à l'étonnement suggéré par le mouvement des draps d'Alain Fleischer.

Jeanette Zwingerberger décrit dans le catalogue de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, la sculpture *Cauldron*, que l'artiste a réalisée en 2005, mais son commentaire pourrait se généraliser à de nombreuses sculptures de Tony Cragg, notamment celle qui habille l'entrée de Montpellier de trois totems depuis novembre 2007, *Point of View*.

Elle rappelle les dessins de l'artiste, où la rapidité des esquisses oscille entre une forme et la dissolution par son propre mouvement. Des faces humaines se déploient dans les pleins et les vides de ce corps devenant espace. Ces transformations en font une anamorphose en trois dimensions, un lieu de projection. De multiples points de vue font surgir un enchevêtrement de profils, différentes rencontres de visages.⁴⁷⁰

Les visages se forment et se déforment, les êtres se figurent et se défigurent dans un combat entre figuration et abstraction. Mais lorsqu'il s'agit de visage, la bataille est perdue d'avance pour l'abstraction, l'imagination emportant un simple triangle dans la reconnaissance d'un regard et d'une bouche expressive. Contrairement aux autres anamorphoses qui n'offrent à voir des images qu'à des points précis, qu'à des lieux précédemment choisis et autour desquels les œuvres ont été pleinement construites, celles de Tony Cragg s'offrent dans une perpétuelle figuration, toute figure replongeant invariablement d'un instant à l'autre dans la possibilité de voir dans l'érosion de sa surface un profil plus ou moins dessiné, plus ou moins sévère, plus ou moins défiguré, mais un profil habité par l'être qui, en miroir de notre propre identité, nous fait face et nous offre son visage. Les visages ne disparaissent que pour en laisser d'autres apparaître, dans un rythme de reconnaissance nouvelle qui semble perpétuel et inépuisable.

Être et ne pas être. Présence – Absence

C'est comme une chambre de fantômes, où des visages surgissent de tous côtés et disparaissent si l'on se déplace.⁴⁷¹

Ces fantômes qui apparaissent et disparaissent en fonction des points de vue, ces portraits, qui, déformés vont prendre forme pour redevenir informe, sont comme les traces des infinies possibilités de l'être humain, la multiplicité de ses personnalités, de ses développements, qui prennent forme en un lieu particulier, dans une virtualité fantomatique. Baltrušaitis décrit alors les centres cartésiens qui fleurissaient au XVIIe siècle, à Rome et à Paris, des lieux partagés entre philosophie, théologie et art illusoire. Descartes, qui, à sa fenêtre, se demandait

470 J. ZWINGERBERGER et. al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 166

471 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 65



Illustration 120 : Fabien ILIOU, *Fantôme*, Impression sur papier, Installation , s. d, Site officiel de l'artiste.

s'il avait affaire à des hommes ou à des simulacres d'êtres humains dressés sur ressorts, affectionnait particulièrement ces figures, ces fantômes apparaissant et disparaissent au gré de l'illusion, au gré de nos déplacements.

Les fantômes sont là, dans l'art, bien visible, puisque la toile offre une certaine immortalité. Une immortalité jouant sur la dialectique de l'être et de l'apparaître, de la présence et de l'absence.

En effet, il y a quelque chose dont toujours, dans un tableau, on peut noter l'absence – au contraire de ce qu'il est dans la perception.⁴⁷²

D'après Merleau-Ponty l'absence est toujours présente en creux dans l'art, contrairement à la perception. C'est aussi le sens que donne Pline l'Ancien à l'art en lui prêtant l'origine, non pas d'un Narcisse comme Alberti, mais d'une jeune fille qui, comme nous le notions dans le chapitre sur l'Ombre et la Lumière, désirant conserver la trace de son amant s'en allant, saisi avec un morceau de charbon, à la lumière, ou plutôt l'ombre du feu, la silhouette de l'homme dont elle aurait aimé conserver la présence mais dont elle se contentera de la trace : la trace de l'absence.⁴⁷³

Mais cette dimension de présence et d'absence va prendre une valeur toute particulière quand elle est couplée avec la photographie. En effet la photographie est la trace mimétique d'un réel, une empreinte de la réalité. Elle fige et cadre un moment donné pour en créer une image. Or ce moment, s'il « a été », n'est déjà plus quand la photographie est prise. En prenant des images toujours passées, la photographie fixe l'image, arrête sur image même, la présence de corps et de personnes qui ne sont déjà plus, déjà plus ce qu'ils étaient à ce moment-là. La photographie prend donc une image de fantôme. En étant révélée elle rend immuable cette trace fantomatique, évanescence, latente, de ce qui n'est déjà plus, de ce qui est passé. Mais la photographie, puisqu'elle n'est pas immédiate est prise pour un futur, comme une amulette, un souvenir, une trace de charbon sur un mur en signe de ce qui a été, ou ce qui a paru être, à garder pour plus tard.

Or lorsque ces images resurgissent dans le présent sous la forme d'anamorphoses, mettant en abyme l'espace dans lequel elles ont été prises pour y être replacées, c'est à l'apparition de véritables fantômes que le spectateur est confronté. Un fantôme comme si l'être présent sur la photographie, qui n'est plus, mais qui resurgit, était toujours là, virtuellement. Comme si les murs, l'espace, le décor conservaient une image du flux humain qui est passé ou qui passera devant lui. Comme si comme le pense la fille du potier de Butadès, les lieux pouvaient conserver l'empreinte des êtres qui les ont traversés.

C'est dans cette démarche que se placent les fantômes que crée Fabien Iliou, un jeune artiste contemporain travaillant entre autre l'anamorphose. Il crée des êtres fantomatiques qui vont

472 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 123

473 PLINE L'ANCIEN, *De la peinture : Histoire naturelle*, livre XXXV, É. Littré (trad.), Paris, Éd. Errance, 2009, 1 vol.



Illustration 121 : Fabien ILIOU, *Les mains de Felice Varini*, Impression sur papier , s. d., Photographies du patrons et de la sculpture, Site officiel de l'artiste.

surgir dans la nature, dans les espaces publics, ou sur un escalier⁴⁷⁴. Ses œuvres sont créées à partir de photographies qui sont déformées afin d'être placées dans l'espace, à l'endroit même où elles ont été captées par l'appareil photographique. Ainsi, l'artiste place les personnages, les futurs fantômes dans l'espace qu'ils viendront habiter fictivement. Il réalise une photographie, du point unique où l'anamorphose laissera apparaître un corps entier, un corps uni et complet. La photographie prise, elle est morcelée, déformée et imprimée afin d'épouser les surfaces volumiques sur lesquelles chaque morceau va montrer une partie de l'image. Dans l'escalier, chaque marche est recouverte d'un papier distinct avec une partie de l'œuvre. Si l'image était imprimée à plat, une fois placée sur l'escalier, elle paraîtrait déformée par son volume, ou au contraire, si elle était maintenue suspendue droite, elle effacerait l'escalier dans lequel le fantôme tend à s'incarner. L'œuvre est savamment pensée et réalisée pour qu'elle affiche l'homme non pas devant l'escalier, mais dans l'escalier. Une étrange impression se dégage de l'œuvre, elle est très précise mais aussi techniquement parfaite pour que l'image soit pleinement visible tout en dégageant une impression de flottement, une impression de transparence. Pourtant l'impression n'est pas transparente, la photographie est pleinement contrastée et opaque. Cette impression naît de l'anamorphose elle-même. En effet, elle laisse transparaître le volume du lieu, comme le font les œuvres de Felice Varini – un artiste auquel Fabien Iliou rend hommage dans l'œuvre *Portrait de Felice Varini - ses mains*, une œuvre en anamorphose, une mise en volume des photographies des mains de l'artiste italien – en creux de la photographie. Cette transparence donne l'aspect fantomatique de l'image, elle confère au personnage l'impression d'être présent et absent. Il ne s'agit plus alors de se demander si être ou ne pas être, mais de résoudre la question par une nouvelle formule : être et ne pas être.

On retrouve dès lors la physique quantique et l'idée du chat superposant l'état de vie et de mort. Mais c'est, loin de l'analogie faussement scientifique de Schrödinger, que se joue alors la comparaison, mais par la proximité entre l'œuvre et le paradoxe de Broglie. Étienne Klein en fait une description dans *Petit voyage au cœur des quanta*.

En 1959, Louis de Broglie, troublé par la réduction du paquet d'ondes, énonça un autre paradoxe qui porte son nom. Soit une boîte dans laquelle on a placé un électron. Avant de faire une quelconque observation, la probabilité de trouver l'électron est à peu près la même partout dans la boîte, puisque le vecteur d'état qui le décrit prend place dans tout le volume de la dite boîte. Supposons que nous scindions la boîte en deux parties d'égal volume A et B, grâce à une double cloison à glissière. Après cette opération, le vecteur d'état se distribue sur chacune des boîtes A et B.⁴⁷⁵

Il y a alors une chance sur deux de trouver l'électron dans une boîte, plutôt que dans l'autre. Prenons alors la boîte B, stipule Louis de Broglie, et amenons-la à Chamonix, alors que la boîte A est laissée à Saclay. En ouvrant la boîte A, l'électron s'y trouve. Il n'est donc pas dans

474 Hugues Mearns, poème Antigonish :

Hier, sur l'escalier,
J'ai rencontré un homme qui n'était pas là
Il n'était pas là de nouveau aujourd'hui
Je veux, je veux qu'il parte..

475 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 91-92



Illustration 122 : Georges ROUSSE, *Entrepôt*, Vichy,
1982, Vichy, France,
Photographie : @ Georges Rousse / ADAGP

la boîte B. Mais peut-on dire qu'il a toujours été dans la boîte A, et jamais dans la boîte B ? Peut-on affirmer, qu'avant qu'on ouvre la boîte, il se trouvait vraiment dans la boîte A ? Peut-on être certain que l'électron est toujours resté à Saclay ? Si de telles conclusions viendraient de soi si nous parlions à l'échelle humaine, la physique quantique interdit de tels raccourcis. Étienne Klein poursuit en livrant les conclusions d'une telle expérience :

Dès lors, si la physique quantique est complète, il faut admettre deux choses : d'une part, que le fait de détecter la particule à Saclay a aussitôt anéanti – à distance ! – le vecteur d'état dans la boîte de Chamonix par le biais de la réduction du paquet d'ondes ; d'autre part, que tant que la mesure n'avait pas eu lieu, l'électron n'était pas localisé dans une seule boîte. Il hantait les deux boîtes tel un fantôme spatialement dilué.⁴⁷⁶

Nous sommes donc face à un fantôme, hantant spatialement deux lieux, sans qu'il soit possible de l'établir avec certitude dans un espace plutôt que l'autre avant expérimentation de sa localisation, et même une telle conclusion ne permet pas de prédire ce qu'il s'est passé avant une telle détermination. En effet, un tel raisonnement reviendrait à revenir dans le temps et obliger, par avance, la particule à prendre une décision. Un tel déterminisme est à la fois impossible de par l'orientation unique de la dimension temporelle de notre univers, mais aussi par la superposition des états que la physique quantique autorise, et même impose, aux particules. C'est paradoxalement pour Borges un tel déterminisme qui fait de nous des fantômes. Il dit, dans *La Bibliothèque de Babel* :

La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes.⁴⁷⁷

L'état d'excès de détermination, par exemple d'un destin, empêche l'être de véritablement être, pour s'effacer derrière la volonté d'une destinée ou d'une entité supérieure, notamment religieuse, mais l'état d'incertitude spatiale rend ainsi l'être à un état fantomatique spatialement dilué entre être et ne pas être. C'est dans cet état que plongent les anamorphoses mettant en scène des figures humaines. Un état d'entre deux, un flottement équivalent à celui d'incertitude dans lequel nous plonge la physique quantique. Le personnage se dilate dans l'espace pour y sombrer. C'est l'impression qu'offre les premières anamorphoses de Georges Rousse, quand, avant de placer dans l'espace des formes géométriques élémentaires, il y peignait des corps humains s'abîmant dans l'espace-temps. Les figures s'éclataient alors sur les murs à la manière des morceaux de couleur unie des cercles, étoiles, polygones qui peuplent son imagerie. L'auteur commente ses premières anamorphoses en leur offrant un caractère d'autoportrait symbolique.

Ces personnages qui flottent dans l'espace me ressemblent étonnamment, ils sont la projection de mes fantômes, de mes chutes dans le vide, dans l'univers.⁴⁷⁸

476 *Ibid.*, p. 92-93

477 J. L. BORGES, *La Bibliothèque de Babel*, dans : Ficciones, op. cit. p. 169

478 G. ROUSSE *et al.*, *Georges Rousse 4 234 miles*, op. cit., p. 95

Les personnages sont alors atomisés dans l'espace, ou du moins le lieu qu'ils occupent, et le mouvement du spectateur les fait apparaître et disparaître, se fragmenter ou se recomposer, mais leurs chutes est à chaque instant inévitable. Les corps sombrent dans l'abîme que Georges Rousse qualifie de vide, d'univers. L'œuvre se fait davantage métaphysique, nous projetant nous-mêmes dans un questionnement sur notre être au monde, notre rapport spatial et peut-être notre propre chute dans un univers surdimensionné, où nous peinons à savoir si nous sommes ou ne sommes pas, si nous sommes ce que l'autre en perçoit ou ce que nous pensons nous-mêmes construire, si nous nous incarnons réellement dans les lieux ou si nous ne faisons que les traverser, où notre regard peine à savoir s'il se projette vers l'avenir, ou si nous sommes finalement en train de voir le passé défiler, à la manière que décrit le regard projeté de Tycho Brahe lorsqu'il observait le scintillement des astres célestes au XIV^e siècle, dont Jean-Claude Ameisen relaye l'histoire.

Et ainsi en plongeant son regard loin dans l'espace, Tycho Brahe voyageait à travers le temps. Et ce qu'il croyait voir apparaître était en train de disparaître.⁴⁷⁹

C'est dans cet abîme, dans ce voyage spatio-temporel que nous plonge l'anamorphose en nous obligeant à repenser l'être dans une dialectique d'apparition et de disparition, mais aussi à repenser les dimensions spatiales et temporelles et notre rapport à elles. Faire l'expérience d'une telle ambiguïté nous impose de les appréhender dans une complexité nouvelle et paradoxale. Avec ses fantômes d'êtres et de formes qui viennent peupler nos espaces, ce sont nos certitudes qui sombrent, nous offrant tout à coup un terrible vertige. Où suis-je et quand suis-je ? Qui suis-je et qui aurais-je pu être ?

Il me sembla que le jardin humide qui entourait la maison était saturé à l'infini de personnages invisibles. Ces personnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions de temps.⁴⁸⁰

Les anamorphoses représentant les corps pris entre un état d'être et un état de non être, au cœur d'une présence qui signale davantage leurs absences que leurs incarnations, comme le montre le travail de Fabien Iliou, nous plonge dans une superposition des espaces-temps, où les différents ici et maintenant ne sont plus seulement réels, mais potentiels. Ou l'être n'est plus emprisonné dans une réalité, dans un espace-temps unique, mais peut s'envisager au gré de ses choix, au gré de son envie, et de ses expériences. Un tel cheminement est proposé par Borges dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, puisque, comme le dit l'auteur, le jardin était saturé par les potentiels invisibles des deux personnages, comme autant de possibilités d'être dont les chemins se sont entrecoupés avant de se séparer.

Ce qu'offre alors cet état potentiel d'existence et de non-existence, de présence conjuguée à l'absence, c'est la possibilité d'envisager plus librement, fictivement, imaginativement, de

479 J.-C. AMEISEN, *Sur les épaules de Darwin, sur les épaules des géants*, op. cit., p. 139

480 J. L. BORGES, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, dans : *Ficciones*, op. cit., p. 201

voyager dans d'autres vies, dans d'autres dimensions de son être, de l'espace et du temps. C'est une pensée à laquelle nous invite aussi la physique quantique en nous offrant scientifiquement un nouveau langage et de nouvelles propriétés fondamentales à réinvestir dans l'idée, l'imaginaire, l'œuvre et finalement l'être. L'anamorphose contemporaine nous permet d'évoluer, d'expérimenter cet univers de possibles, cet univers ambigu, cet univers complexe et paradoxal, tel que déjà nous le soumettait le rêve. Mais le rêve était relayé, relégué, relié à l'idée de manque de sérieux, d'improbabilité, de folie, d'absurdité, voire d'enfantillage, comme le rappelle Freud, qui a travaillé à sa réhabilitation.

Les gens sérieux sourient de ces enfantillages car nous savons tous que songe est mensonge.⁴⁸¹

Et si ces enfantillages, dans le rêve comme dans l'anamorphose doublant le mensonge que procure déjà toute image, se révélait être finalement des mensonges du mensonge, l'illusion d'une tromperie, le négatif associé au négatif plongeant de fait l'illusion de l'illusion dans une réalité, et poussant à faire dire au mensonge du mensonge une vérité ? Et si, finalement, c'était le rêve, avec son pouvoir de dépasser les barrières de notre conscience, notre censure réaliste, notre besoin de tout contrôler et de tout conscientiser, de tout savoir pour sembler maîtriser, qui était le plus approprié à nous permettre d'envisager la complexité, la poésie, l'art et la paradoxalité de notre état d'être et de celui de l'espace-temps dans lequel nous évoluons sans jamais le remettre en question ?

Notre corpus d'œuvres nous invite dès lors, pour se soumettre à de telles interrogations, à poursuivre notre chemin dans un voyage au cœur des aberrations dans l'espace et dans le temps.

481 S. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 11

Aberrations de l'Espace-temps



Illustration 123 : Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7^e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini

Espace

Le monde est une unité ouverte et indéfinie où je suis situé, comme Kant l'indique dans la *Dialectique transcendantale*, mais comme il semble l'oublier dans l'analytique⁴⁸².

Merleau-Ponty nous offre une définition de l'espace en notant que c'est ce qui ouvre la possibilité aux choses d'être localisées⁴⁸³. L'espace est donc centré sur la relation qu'il entretient aux objets et cette relation se révèle tout aussi essentielle pour s'incarner que pour se localiser en fonction du reste des objets qui nous entourent. Or l'objet se définit par sa position dans l'espace, une position unique – si on exclut les conclusions précédemment admises sur la physique quantique et ses relations avec l'art et le rêve. Je suis, nous dit l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*, parce que je suis localisé. La relation entre l'espace et l'être devient donc, de par l'absence d'ubiquité mais aussi de par son essentialité, fondatrice de l'être. Cette relation place donc l'espace au cœur de l'intime de notre expérience, une expérience à la fois première, originelle et fondatrice. Maldiney, dans son ouvrage *Regard, parole, espace*, nous ouvre à une telle conceptualisation spatiale de l'être en écrivant :

C'est celui de l'homme qui se découvre debout au milieu du monde, et qui s'étonne d'en être le foyer. Il prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace.⁴⁸⁴

L'espace s'ouvre pour l'être comme s'il était sien, comme s'il était apparu en même temps que lui, comme si dans un même mouvement inaugural était apparu l'être et l'espace, l'être permis par l'ouverture de l'espace, mais l'espace comme localisation offerte par la vie qui y fait son nid. L'espace, comme le temps, sont dialectiquement en partage et en notre possession. Notre espace ne peut être que notre, il nous est imposé, à chaque instant, mais nous en sommes le foyer, autant qu'il en est notre foyer. Pourtant au-delà de la perspective de l'espace comme phénomène, un espace plus vaste nous dépasse, il n'est ni notre, ni celui d'un autre, il est l'espace qui n'a pas été fondé par ma perception, il est l'espace qui était et qui sera avant l'être, depuis la nuit des temps pourrions-nous dire, et jusqu'à la nuit des temps. L'espace se divise en deux, un espace perceptif et un espace que nous pourrions qualifier d'absolu, l'espace géométrique au sens où Descartes l'employait, un espace comme une étendue ayant trois dimensions tel que le dessine le modèle euclidien. Ces deux espaces semblent s'imbriquer l'un dans l'autre, l'espace que l'être perçoit fait partie de cet espace plus vaste qui le comprend. Mais l'espace perceptif nous est propre et il ne peut, dès lors, jamais être confondu avec l'espace géométrique. L'espace que nous percevons s'ouvre, se déplie, se

482 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1001

483 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, 1945, p. 330

484 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 56

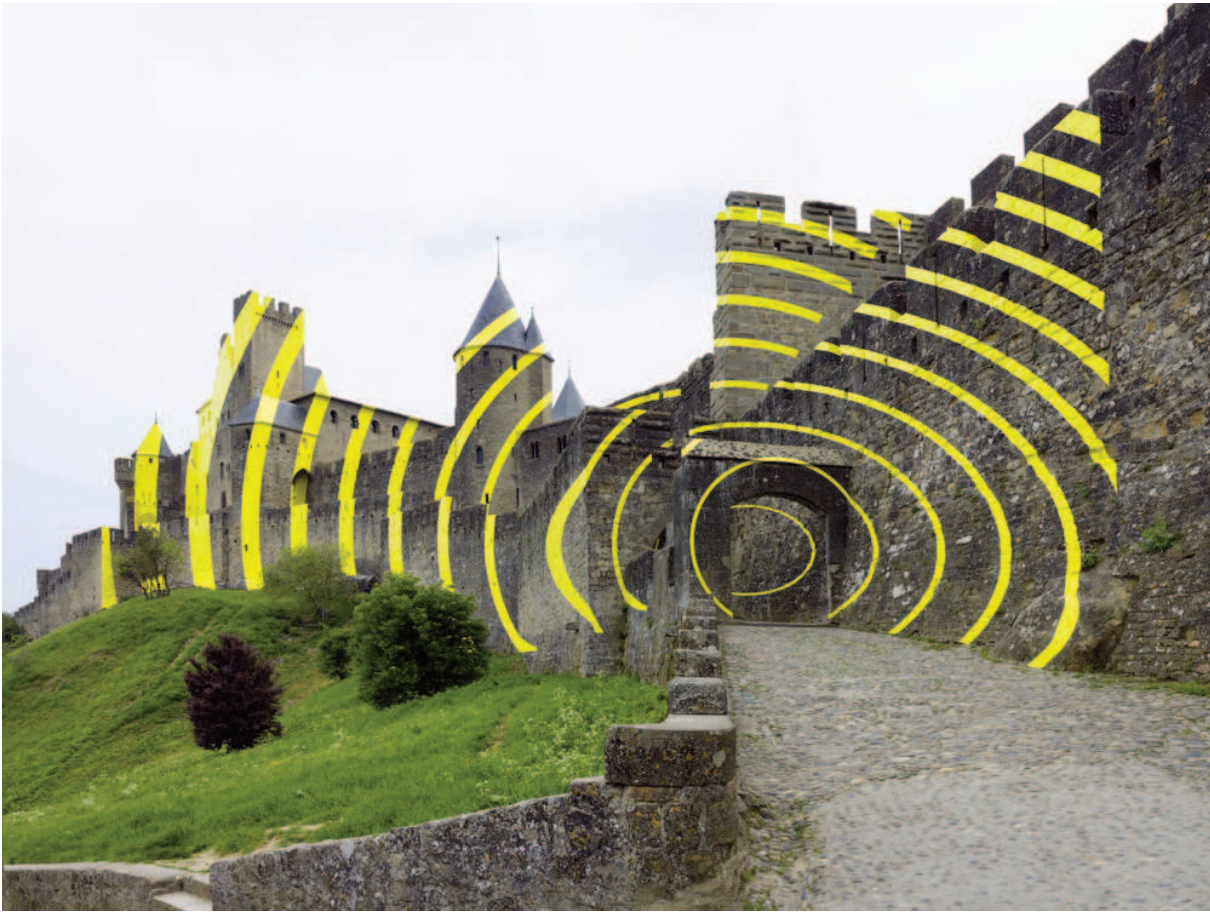


Illustration 124 : Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7^e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini

perçoit et s'examine en prenant comme seul repère, mon existence propre. Cet espace auto-référencé nous dépasse et nous fait, autant que nous le faisons.

Il nous enveloppe et nous traverse. Nous sommes immergés en lui : notre Ici ne se réfère qu'à lui-même. Où que nous portions nos pas, notre horizon se déplace avec nous. Nous sommes toujours à l'origine. Nous sommes perdus. Nous serions condamnés à cette perdition et à l'errance – si nous ne hantions le monde autour de nous à partir de certains foyers.⁴⁸⁵

Nous hantons le monde nous dit Maldiney, comme les fantômes dont précédemment nous parlions, nous hantons le monde autour de points qui nous sont constitutifs, autour desquels nous nous construisons autant qu'ils nous construisent. Sans de tels lieux, nous serions perdus. Notre espace, bien que se déplaçant avec nous, bien que structurant la possibilité de notre être, de notre regard, et ancrant, grâce au sol et aux forces qui nous y rattachent, sa corporalité, nous dépasse. L'ailleurs n'existe pas, puisque je suis toujours ici, et que je suis incapable de quitter l'espace qui est le mien, mais cet espace ne fait pas lieu en soi, il doit être ancré dans ma mémoire, je dois pouvoir y revenir pour qu'il ne soit pas non-lieu, lieu de passage. Au non-lieu dans un sens métaphorique puisque chaque pas dans l'œuvre plonge le spectateur dans l'attente d'un événement qui se révélera n'être qu'un non-événement, l'apparition ne survenant que pour mieux disparaître. Mais le terme *non-lieu* s'entend aussi dans un sens plus littéral puisque le non-lieu est à envisager comme le contraire du lieu, ce qui ne fait plus espace, ce qui est non-espace. Un espace qui, en se dilatant, comme dans le rêve, va devenir davantage support que lieu géographique ou étendue architecturale. Cette idée est produite par l'abstraction de l'anamorphose puisque elle s'installe dans l'espace en en révélant la perspective et l'architecture, elle le nie en le détruisant, en l'effritant ou en le morcelant. Baltrušaitis décrit cette sensation en expliquant :

Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel.⁴⁸⁶

En effet, l'anamorphose va éclipser jusqu'au lieu dans lequel elle est installée, l'espace est à la fois primordial et totalement nié. C'est particulièrement flagrant dans les œuvres de Felice Varini, puisque en plaçant motifs et couleurs sur l'architecture qu'il investit, il crée un espace sans espace, l'espace n'étant dès lors plus envisagé comme lieu, mais comme œuvre. Le parcourir n'aura pas pour but de le visiter, de l'habiter ou de l'emprunter pour lui-même, mais de le faire pour révéler une forme qui n'y existe pourtant pas. Or, quand la forme apparaît, elle fait disparaître le lieu, en devenant image bidimensionnelle et aspatiale.

Si les deux se juxtaposent, ils sont pourtant impossibles à associer, à voir ensemble. Lorsque nous voyons l'espace, nous ne voyons pas l'œuvre. Il faut l'abstraire pour révéler la forme et l'image. Felice Varini décrit la dialectique qu'il a ouverte à travers son œuvre : *Vingt-trois*

485 *Ibid.*, p. 57

486 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 7



Illustration 125 : Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7^e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini

disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, réalisée dans la Loggia du Grand Palais à Paris en 2013.

Elle est évanescence comme un voile qui tombe. Mais en même temps, chaque disque évidé encadre les détails particuliers de l'espace, " fait le point " sur une réalité différente du détail de l'architecture. Disons qu'on se situe dans une logique de recadrage, mais qu'en l'occurrence, le cadre s'est volatilisé.⁴⁸⁷

Ainsi le lieu ouvre, brise la forme dans l'espace, il l'éclate dans les différentes parties de l'architecture, mais l'anamorphose, elle aussi, morcelle, abstrait la forme et le lieu. Pourtant ils sont dès lors absolument indispensables l'un à l'autre, puisqu'ils se révèlent mutuellement. Comme le dit Felice Varini en soulignant les détails par la forme, mais aussi par les taches colorées qui jonchent le lieu, il invite le spectateur à ne pas le considérer comme un non-lieu – dans le sens où Marc Augé le définit : un lieu de passage où l'être ne peut habiter, échanger, ou avoir une identité propre. Paradoxalement, l'anamorphose, en abstrayant la notion d'espace, va faire échapper l'étendue au non-lieu de n'être qu'un espace anonyme et interchangeable dans lequel la vie ne prend pas lieu. Si l'art y a trouvé place, le public est invité à en faire de même et à investir le lieu en le faisant vibrer par des mouvements, des échanges, des rencontres, avec l'œuvre, et pourquoi pas avec l'autre.

Mais, il est légitime de se demander, face, par exemple, aux vives critiques qu'a reçu récemment l'œuvre de Felice Varini réalisée à Carcassonne en 2018 *Cercles concentriques excentriques*, des critiques notamment relayées par des groupes d'extrême-droite jugeant que l'artiste dénaturait voire dégradait le lieu, si l'œuvre ne s'approprie pas tellement l'espace qu'il est absolument impossible de le penser encore comme lieu. Il deviendrait alors non-lieu, puisqu'il est submergé par l'œuvre qui perd momentanément toute autonomie. En effet, peut-on encore véritablement considérer la vue de la cité médiévale de Carcassonne en faisant abstraction de l'œuvre qui macule son architecture ? Et l'anamorphose, par son apparente déformation ainsi que par la subjectivité qu'elle impose à chaque spectateur, est d'autant plus facilement critiquable qu'il est impossible de décrire, de dire, d'échanger autour du choc visuel qu'elle produit, car dès le moment où elle apparaît, elle s'est déjà évanouie. Que dire face à cette stupéfiante apparition, si ce n'est : « c'est là, c'est maintenant ». Mais ce n'est déjà plus, c'est déjà trop tard, l'image s'est volatilisée et il faut refaire le chemin en sens inverse pour y revenir, étant donné que le choc, la forme, ne durent jamais. Et comme l'anamorphose ne se produit que dans l'œil de celui qui la regarde, elle impose un corps à corps individuel. Personne ne peut voir, réellement, l'œuvre en même temps qu'un autre puisque son point de vue est unique.

Mais cette attention déplacée du lieu à l'œuvre, était-elle vraiment accordée au lieu ? Parcourt-on vraiment l'espace en lui donnant une attention centrale, ou est-ce qu'au contraire, visiter un lieu c'est accepter de le laisser nous englober, nous entourer, nous envelopper, le

487 A. COCHARD, *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, 1913-2013 [album de l'exposition, Paris, Grand Palais, 10 avril-22 juillet 2013]*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, 1 vol., p. 40



Illustration 126 : Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7^e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini

connaître et l'appréhender d'une telle manière qu'il va venir se lover autour de nous alors même que nous l'oublions ? L'anamorphose, en rendant le lieu abstrait, en dilatant l'espace comme celui d'une quête de sens et de forme, va nous permettre de l'habiter, de nous y installer, de l'éprouver.

De plus, dans le sens inverse, si la forme révèle tout en retirant, le lieu, l'architecture va créer, façonner, modeler la forme qui pour être en adéquation avec le lieu doit s'y adapter totalement. Felice Varini décrivant sa démarche, explique l'omniprésence de l'espace et de l'architecture dans la réalisation.

Je pars du principe que le lieu participe à faire naître des formes géométriques et que des formes géométriques font presque abstraction du lieu pour pouvoir apparaître. À un moment donné, ces deux réalités fusionnent et engendrent une réalité, une œuvre totalement autonome.⁴⁸⁸

Mon regard est structuré par mon espace, il m'immerge dans le lieu qui m'enveloppe et devient habitat, foyer, maison. Mon regard structure mon espace, il le capte et lui offre la possibilité, par l'entrée dans ma mémoire, de faire lieu, de faire corps, de devenir structure. Mais le regard structure aussi l'espace.

Je peux voir à volonté mon train ou le train voisin en mouvement si je ne fais rien ou si je m'interroge sur les illusions du mouvement. Mais « quand je joue aux cartes dans mon compartiment, je vois bouger le train voisin, même si c'est en réalité le mien qui part ; quand je regarde l'autre train et que j'y cherche quelqu'un, c'est alors mon propre train qui démarre⁴⁸⁹. »⁴⁹⁰

Merleau-Ponty reprend ici les termes du principe de Relativité énoncée par Galilée, stipulant que les forces et leurs mesurabilités dépendent toujours d'un référentiel. Elles ne peuvent jamais être analysées en soi. De plus, un espace mobile paraît immobile pour tous les objets qui le composent et sont traversés par les mêmes forces et directions que lui. Ainsi, dans un wagon, un espace clos, tous les objets (murs, sièges, valises, passagers) sont régis par les mêmes forces que le train avance ou n'avance pas. Ainsi, pour quelqu'un dans le train, qui observerait les objets qui l'entourent, il n'y aurait de différence entre la perception du train en mouvement, si les forces de mouvement sont régulières, et celle à l'arrêt. Tous les objets qui se meuvent à la même vitesse que moi cessent de se mouvoir, dans ma perception, mais aussi dans l'espace euclidien qu'ils composent. Si je lance une balle en l'air, je rattrape la balle comme si le wagon était à l'arrêt, de manière absolument contre-intuitive. En effet, l'impression première laisse penser que la balle lancée en l'air avec une trajectoire droite ne devrait pas évoluer avec le train, et devrait donc, quelques secondes plus tard se trouver derrière moi, et non pas à l'endroit attendu par ma main. Mais non, la balle lancée en l'air est

488 *Id.*

489 K. KOFFKA, « Perception: An Introduction to the Gestalt Theory », *Psychological Bulletin*, vol. 19, 1922, pp. 531-585

490 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 975

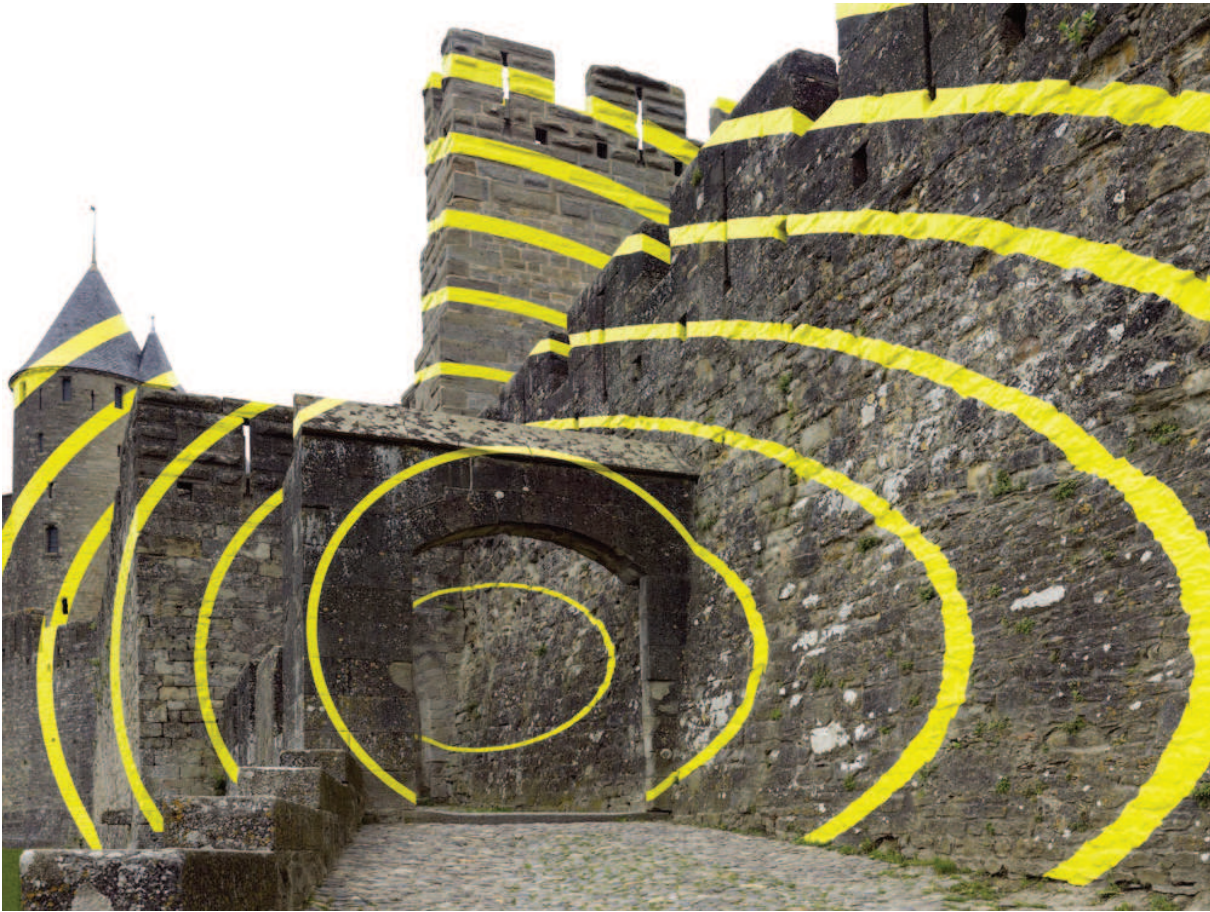


Illustration 127 : Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7^e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini

prise dans le même maillage de forces que le wagon, les sièges et moi, le mouvement ainsi appliqué à la balle lui seul est visible, mais celui appliqué à tous les objets participant à la même vitesse et trajectoire est alors imperceptible, invisible. En effet, en étant tous soumis aux mêmes forces, celles-ci s'annulent dans mon référentiel puisqu'elles deviennent une constante de forces appliquées sur nous tous et sont donc négligeables dans notre perception, mais aussi plus généralement dans tout le repère spatial euclidien ainsi créé. Mais cette constance n'est vraie que dans le cas d'une prise des mesures et de repères dans le wagon. Pour un observateur extérieur, la trajectoire de la balle serait l'addition des deux forces appliquées : celle du train en mouvement et celle du lancer. L'espace géométrique lui-même est ainsi toujours à relier à un observateur. Un observateur extérieur à la Terre verrait dans une telle balle lancée, l'addition des forces de la balle, du wagon et de la rotation de la Terre, ainsi que les forces qu'elle génère. Une telle perception nous est à la fois impossible et interdite. La Terre bouge imperceptiblement puisqu'elle nous entraîne dans son mouvement régulier et unidirectionnel, et que les forces générées sur moi sont les mêmes que celles générées sur les objets qui m'entourent mais aussi sur elle-même, tel qu'il me l'est donné à voir par le sol et le paysage, l'espace qui m'entoure. Elles s'annulent ainsi toujours dans ma perception mais aussi dans tous les calculs et mesure de force et d'espace que j'observe, puisqu'à notre échelle, le modèle euclidien de notre espace est le nôtre, et non celui d'un improbable ou impossible observateur extérieur. Mais ce rapport à l'espace n'est pas seulement physique, géométrique ou perceptif, il est aussi intime et métaphorique.

L'espace habité transcende l'espace géométrique.⁴⁹¹

Gaston Bachelard fait le constat, proche de celui qu'Husserl fait de la Terre posée comme notre inconditionnel foyer constituant⁴⁹², que l'espace habité déborde l'espace géométrique. L'espace perceptif n'est pas seulement rendu immobile par la négligence qui s'applique aux forces quand elles sont régulières et s'opèrent sur différents corps, sur différents objets qui en font un espace repère, mais aussi parce que mon regard en fait un foyer à habiter, que mon regard et lui seul en fait un lieu à peupler. Ce regard sur l'espace lui est réservé, rien d'autre que lui ne peut être habité. C'est en cela qu'il transcende l'espace géométrique puisque l'espace mathématique n'est jamais habitable, pas plus que l'espace physique, décrivant un univers toujours plus vaste qui nous dépasse et qui fait de la Terre une planète habitable parmi d'autres, un espace anodin dans la multitude de galaxies qui nous entourent. Jamais la Terre ne pourra être perçue comme un espace anodin, jamais une autre planète ne pourra faire sol comme elle, puisqu'elle seule est notre sol, notre espace, notre foyer. Ce qui est vrai pour la Terre, l'est aussi à une autre échelle pour les espaces plus petits que nous peuplons. Bachelard trace dans *La poétique de l'espace*, l'intimité qui se développe dans le lieu par la façon humaine de le peupler spirituellement ou mentalement à travers nos fantasmes, nos désirs, nos pensées, nos peurs, nos rêves et nos cauchemars.

491 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 58

492 E. HUSSERL, *La terre ne se meut pas*, D. Franck, D. Pradelle et J.-F. Lavigne (trad.), Paris, les Ed. de Minuit, 1989, 1 vol.



Illustration 128 : Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, Peinture acrylique jaune sur feuille d'aluminium autocollante, Carcassonne, 2018, 7^e édition d'In Situ Patrimoine et Art, Château et remparts de la cité de Carcassonne, France, Photographie : © Felice Varini

L'espace tel que nous le vivons n'est jamais abstrait, n'est jamais évacué de l'idée de vie, il ne peut être expérimenté sans renvoyer à l'idée de corps et de regard. Mais, comme l'avait pressenti Galilée, et comme Einstein le reprend largement en le développant incroyablement pour fonder la théorie de la Relativité Restreinte avant de l'élargir à la Relativité Générale, même dans la physique théorique, l'espace ne peut se dégager totalement de la notion perceptive, de la notion d'observation. Les physiciens – et en cela la physique d'Einstein rejoint peut-être la physique quantique – créent un monde qui n'existe jamais sans la notion de regard, de vue, d'observation : de spectateur.

Cette relativité définie par Einstein ne restreint plus les déformations à l'espace, aux forces et aux mouvements, comme si elles étaient imputables à l'observateur et aux forces rectilignes et constantes qui s'exercent sur lui, mais aussi aux forces gravitationnelles. En effet, en fonction de la gravitation, ce n'est plus seulement l'espace mais aussi le temps qui est déformé par une telle force, ce qui implique notamment qu'en fonction des repères gravitationnels de deux observateurs, ni la position, ni le temps ne peuvent être mesurés de manière équivalente, de manière objective.

Une telle relativité prolonge la notion d'espace perçu au-delà de notre seule perception, et lui donne une réalité plus grande que celle que nous lui avons précédemment prêtée. Si une telle relativité s'exerce, y a-t-il un autre espace, un autre temps, que celui perçu ? Un temps ou un espace qui serait absolu ? Tout semble dépendre de l'observateur, de ses conditions de localisation, de déplacement, de vitesse, et de gravitation. Un système n'est jamais absolu puisqu'il est toujours déterminé à partir d'un temps, d'un espace, d'un corps particulier établi comme repère. C'est ainsi toujours au cœur de la corporalité, de la matérialité, que l'espace s'ouvre aux objets. Une relation d'interdépendance de l'espace, de la gravitation et de la matière physiquement décrite par Einstein. Une interdépendance du corps et de l'espace décrite par Merleau-Ponty.

Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace.⁴⁹³

Corps espace mouvement

C'est, nous dit Merleau-Ponty, par le corps que nous sommes liés à l'espace, par la gravitation pourrions-nous prolonger. Cette force nous y ancre et nous y installe définitivement. Le sol fait terre sous mes pieds parce que j'ai un corps, parce que je suis un corps. Je suis ainsi toujours à la fois entouré, enveloppé dans l'espace qui m'environne et m'intègre en son sein dans un rapport de coexistence, et localisé en lui. Cette expérience de l'espace est perceptive, elle se ressent, se voit, se touche. Les sens sont constitutifs de mon être au monde. Pourtant, une telle expérience de l'espace, si elle est primordiale, devient si anodine qu'elle cesse d'être pensée. L'espace est réduit à la localisation qui permet d'établir la localisation des objets. Le corps devient un outil m'offrant des possibilités non négligeables, mais la relation entre

493 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 832

l'espace et le corps est endormie, elle semble aller de soi et n'est donc pas réactivée, comme s'en inquiète Merleau-Ponty.

Il va falloir de la même manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous-même que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception.⁴⁹⁴

L'art de l'installation, et notamment l'anamorphose, investit pleinement ce champ de questionnement, invitant les corps à pénétrer dans l'espace de l'œuvre afin d'expérimenter à la fois l'image, mais aussi l'espace, le corps et la relation entre les deux. Le spectateur sort alors de la banalité de son expérience du lieu et en perçoit d'autres sensations que la seule nécessité utilitaire qu'il offre au quotidien. Le toucher, le déplacement, le point de vue, l'errance des pas et du regard, l'étendue deviennent palpables et s'ouvrent la sensation de l'espace et de mon corps dans un même mouvement. Felice Varini fait de cette appréhension, un principe de création. Le spectateur fait corps dans l'espace.

Ce qui m'intéresse fondamentalement, c'est que le corps du spectateur prenne corps avec l'architecture, qu'il se promène dans l'architecture. L'architecture est toujours en mouvement, le regard est toujours en mouvement, jamais fixe.⁴⁹⁵

La relation entre l'architecture et l'espace, entre l'architecture et l'œuvre, mais aussi comme il le révèle dans ses anamorphoses et dans ses mots, entre l'architecture et le corps, entre le corps et l'œuvre, est alors ténue. L'œuvre est créée dans l'espace, mais ne se révèle que par la présence du corps pour l'expérimenter, l'architecture est primordiale à l'œuvre, pourtant, ce sont les taches colorées et les formes qui s'y affichent progressivement qui permettent de le révéler, mais aussi de l'expérimenter, de le parcourir, de le découvrir. Ce qui le couvre, finalement, le découvre. Ce qui l'aplanit en le réduisant à l'image invite, paradoxalement, à l'arpenter. Ce qui l'abstrait finalement le concrétise. Mais pour le spectateur, cette expérience de l'espace est aussi par sa réflexion sur le mouvement, sur le regard, une appréhension nouvelle de son propre corps, s'incarnant au lieu dans un désir de percevoir, dans une nécessité seulement esthétique de parcourir. Ce temps destiné à l'œuvre, l'est aussi à l'espace, mais surtout au corps, dont je peux analyser la cadence des pas, la portée de la vision, la faculté d'appréhender la forme non pas avec l'esprit mais à travers la vue et le mouvement.

C'est par mon corps que j'appréhende l'espace de l'œuvre, c'est par l'espace de l'œuvre, qui m'ancre comme corps, que je prends conscience non seulement de ma spatialité mais aussi de mon incarnation. Je ne suis plus seulement être pensant. L'espace ouvre cette dialectique entre pensée et matière. Le corps s'installe à l'œuvre dans son essentialité. Mon corps cesse d'être

494 *Id.* p. 895

495 A. COCHARD, *Dynamo, op. cit.*, p. 40

un outil que j'utilise, il cesse d'être un poids que je dois tirer dans chaque lieu où je me déplace, paraissant trop lourd parfois. Il devient la porte d'entrée de l'espace qui s'ouvre par lui, pour arpenter et pour percevoir l'œuvre. Il sera mes pieds, mes yeux, mes mains, mais aussi ma mémoire.

Le rôle du corps dans la mémoire ne se comprend que si la mémoire est, non pas la conscience constituante du passé, mais un effort pour rouvrir le temps à partir des implications du présent, et si le corps, étant notre moyen permanent de « prendre des attitudes » et de nous fabriquer ainsi de pseudo-présents, est le moyen de notre communication avec le temps comme avec l'espace.⁴⁹⁶

Le corps est, en effet, apte à ouvrir et à s'ouvrir sur l'espace et le temps, puisqu'il en joue. Il est capable de rouvrir le temps et l'espace pour y actualiser les souvenirs et les actualiser au regard du présent. Le corps, nous dit Merleau-Ponty, crée à chaque instant des attitudes l'ancrant comme personnage et des pseudo-présents, des micro-fictions de temps découpés, distincts, plutôt qu'un et continu. C'est dans ce temps et dans ces espaces que le corps replonge pour communiquer avec ce qui est emmagasiné dans ma mémoire. C'est notamment ce qui se produit face à l'anamorphose, quand je convoque les espaces précédemment traversés. Ils se rouvrent corporellement ayant laissé une trace que j'ai conservée. L'anamorphose implique le corps non seulement dans son déplacement, dans sa perception mais aussi dans la nécessité de dialogue perpétuel entre les espaces traversés et l'espace actuel, entre les instants passés et l'instant présent. Ce dialogue est une liaison toujours réactualisée entre les espaces passés et celui présent et non pas une prise du passé. La communication entre les deux est perpétuelle, mais elle s'incarne visuellement dans l'anamorphose. Elle s'incarne dans le mouvement indispensable qu'elle demande et la traversée de l'espace qu'elle implique.

En effet, corps et espace, pour s'ouvrir, nécessitent le mouvement. Sinon tout serait figé et l'espace serait dès lors fermé, enfermant. L'air qui nous permet de le traverser se figerait et nous méduserait dans une matière immobile. Le mouvement est constituant de l'être et de l'espace.

De même le monde ne tient, l'Être ne tient qu'en mouvement, c'est ainsi seulement que toutes les choses peuvent être ensemble.⁴⁹⁷

Plus encore, nous dit Merleau-Ponty, il constitue l'un et l'autre mais il constitue aussi leur relation. Le mouvement permet de lier les choses ensemble et de nous lier à l'espace que nous peuplons. Je ne suis que dans le mouvement réel et symbolique, que dans cette relation toujours dynamique avec ce qui m'entoure. Je ne suis que dans cette ouverture mouvante avec l'espace mental et l'espace physique. Il poursuit :

496 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 868

497 M. MERLEAU-PONTY, *Préface à Signes*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1569

On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises.⁴⁹⁸

S'ouvrir au mouvement, c'est s'ouvrir non seulement à l'espace, mais à ses significations originelles, ses significations qui s'effacent dans les situations quotidiennes, habituelles, utilitaires. C'est en cela que l'auteur invite le spectateur à se réapproprier l'espace par la perception, et donc, par la même, sa corporalité. Ne pas expérimenter l'espace comme un lieu banal, connu, que je ne traverse que pour faire ce que j'ai à y faire. Mais le réenchanter, pour y retrouver la curiosité, le désir, et ainsi, la spatialité.

C'est la disposition à laquelle nous confronte Tjeerd Alkema, notamment dans son œuvre *Cube*, que l'on a pu, par exemple, expérimenter au *L.A.C., Lieu d'Art Contemporain* à Sigean en 2011. Dans cette œuvre, il investit à la fois l'espace d'exposition, notre corps et notre regard, leur offrant des directions nouvelles, et des perceptions potentielles ouvertes plutôt que closes sur l'étriquement de nos connaissances. L'espace et la forme élémentaire sont à redécouvrir dans la nouveauté d'une perception plutôt que dans la banalité d'un déjà-vu, ou d'un déjà-trop-vu. Le cube s'ouvre à la fois sur l'étendue des perceptions à venir lorsqu'il nous fait face, mais aussi sur une expérience plus complexe et plus subtile. Merleau-Ponty décrit l'appréhension du volume géométrique élémentaire en analysant ce que le mouvement simple de révolution autour de lui nous permet d'envisager sur lui, et plus généralement sur notre perception et sur sa relation à l'espace.

[L]e cube en vérité, au-delà de ses apparences sensibles, a ses six faces égales. À mesure que je tourne autour de lui, je vois la face frontale, qui était un carré, se déformer, puis disparaître, pendant que les autres côtés apparaissent et deviennent chacun à leur tour des carrés. Mais le déroulement de cette expérience n'est pour moi que l'occasion de penser le cube total avec ses six faces égales et simultanées, la structure intelligible qui en rend raison.⁴⁹⁹

Ainsi, face au cube, ou plutôt en lui tournant autour, je fais l'expérience de deux vérités, celle perceptive et celle de mes connaissances. Elles se confrontent dans ce cheminement mais s'associent aussi finalement. En effet, en tournant autour d'un cube classique, je fais l'expérience de la déformation perspective des savoirs qu'a constituée ma mémoire sur la mise en volume d'un carré. La distorsion est telle que les parties ne sont jamais visibles simultanément, elles ne sont jamais totalement carrées et si une face s'affiche au plus proche du possible de ce qu'on estime être carré, et ce malgré les déformations perceptives qui nous rendent impossible une telle vision, elle efface de fait la vision de tout autre face, et s'affiche tout à coup sans profondeur.

Mais c'est pourtant le point de vue le plus proche d'une des deux caractéristiques de ce que je sais d'un cube, à savoir qu'il est la mise en volume régulière de six faces de forme carré. La

498 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 782

499 Ibid. pp. 891-892

forme carrée est là, mais l'expérience m'en retire alors l'idée à la fois de volume et de nombre. Pour le nombre et le volume, je devrais me placer à un point de vue totalement différent, un point de vue qui me permet de voir deux voire trois faces. Ainsi, en conjuguant l'expérience, ses différentes facettes, l'observateur peut abstraire l'apparence pour lui substituer son savoir. Nous faisons face à ce que Merleau-Ponty décrit comme l'investissement de mon regard.

L'acte qui redresse les apparences, donne aux angles aigus ou obtus valeur d'angles droits, aux côtés déformés valeur de carré, n'est pas la pensée des relations géométriques et de l'être géométrique auquel elles appartiennent – c'est l'investissement de l'objet par mon regard qui le pénètre, l'anime, et fait valoir immédiatement les faces latérales comme des « carrés vus de biais », au point que nous ne les voyons même pas sous leur aspect perceptif de losange.⁵⁰⁰

Cet investissement de mon regard supprime l'aspect perceptif de ce que je vois. Tout à coup, la déformation de ce que j'ai devant les yeux s'efface, s'annule, de la même manière que le mouvement du wagon devenait imperceptible lorsque j'y étais confortablement installé, et que le train était lancé. L'auteur de la *Phénoménologie de la perception*, écrit très justement que les losanges que j'ai devant les yeux cessent d'être des losanges pour se révéler être des « carrés vus de biais ». Nous faisons alors face à l'étrangeté de notre regard, qui plutôt que d'afficher le monde tel qu'il est perçu, le révèle tel qu'il est interprété. Un compromis entre voir et savoir quotidien.

Mais, Tjeerd Alkema nous fait percevoir, lui, que voir et savoir ne sont pas réconciliables, et que savoir, dans une certaine mesure nous empêche de voir et percevoir l'espace et les effets qu'il a sur les objets, des plus simples, un cube, aux plus complexes. De face, le cube est un cube, en tout cas, ce que nous avons l'habitude de considérer comme un cube, sans vérifier puisque la tâche est perspectivement complexe pour le prouver. L'étrangeté de la forme est pourtant palpable, mais elle est mise sur le compte de la perceptive ou de la perception qui déforment tout.

Ce n'est qu'en parcourant l'espace, en réalisant que le carré n'est pas carré, et que le cube n'a rien d'un cube que la perception apparaît. Je fais enfin face à la difformité telle qu'elle s'affiche habituellement sans que je ne puisse la voir. Le monde m'apparaît alors peut-être plus proche du réel, sans le filtre de mon regard psycho-physique qui fige l'espace, non dans ce qu'il est, mais dans ce qu'il devrait être, non pas dans ce qu'il montre, mais dans ce que je sais de lui. Faire l'expérience spatiale de l'anamorphose, c'est tenter de lui rendre son ambiguïté, sa profondeur et son indéterminisme. Merleau-Ponty nous invite à penser cet espace, de manière autonome, non pas au sens géométrique tel que nous l'avions précédemment envisagé, mais sans le déterminisme stérile d'une perpétuelle conscientisation.

Dans l'espace lui-même et sans la présence d'un sujet psycho-physique, il n'y a aucune direction, aucun dedans, aucun dehors. Un espace est « enfermé » entre les

500 *Id.* p. 958

côtés d'un cube comme nous sommes enfermés entre les murs de notre chambre. Pour pouvoir penser le cube, nous prenons position dans l'espace, tantôt sur sa surface, tantôt en lui, tantôt hors de lui, et dès lors nous le voyons en perspective. Le cube à six faces égales est non seulement invisible, mais encore impensable ; c'est le cube tel qu'il serait pour lui-même, mais le cube n'est pas pour lui-même, puisqu'il est un objet.⁵⁰¹

L'objet en soi n'a pas de sens et la vérité que nous lui prêtons, son aspect descriptif n'a de sens qu'en langage mathématique. L'espace ne se structure pas en volumes, en plans, en directions, en lieux. S'il semble s'y soumettre, c'est seulement parce que l'esprit humain a besoin d'une telle classification, de telles définitions, pour appréhender un espace en semblant le comprendre, le connaître, le maîtriser. Mais l'espace est comme l'objet, il n'est pas pour lui-même, il est pour nous, par nous, ou pour personne sans que cela ne lui enlève rien sinon la structure que nous lui avons prêtée, sinon la structure dans laquelle nous l'avons enfermé.

Cette ambiguïté spatiale déteint sur les objets qui y entrent. L'espace n'est pas déterminé tel qu'on aimerait le définir par des données positionnelles toujours relatives et les objets qui le composent ne le sont pas davantage. Cette relativité est analogue à ce que Georges Didi-Huberman dit du geste, cette mise en jeu du corps dans l'espace.

Or les gestes délivrent une expérience tout à la fois dialectique et, dirai-je, anachronique. Expérience *dialectique*, parce que le « oui » ne cesse d'y danser avec le « non ».⁵⁰²

Chemins et regards

Cette danse qui s'ouvre, dialectisant le « oui » et le « non » dans le geste, est omniprésente dans l'anamorphose, puisque le geste de la marche que l'œuvre invite à parcourir redouble le paradoxe même des œuvres précédemment décrites. Cette marche est atypique puisqu'elle s'offre sans chemin, ou dans une infinité de chemins. L'œuvre se donne comme un parcours, pourtant, dans bien des cas, la direction n'est pas tracée au sol et nous invite à chercher notre propre sentier dans l'espace vierge de l'œuvre. Mais le chemin qui sera alors tracé, foulé comme premier par mes pas, n'aura pas les caractéristiques que nous empruntons habituellement, il ne sera ni pré-établi, ni directionnel, ni destiné à m'amener à un point ou un autre recherché, sinon un point de vue. Et encore, il ne m'amène pas à un point de vue comme le ferait un chemin de randonnée m'emmenant à un belvédère offrant un panorama remarquable, souvent accompagné d'une table d'orientation pour être bien certain de pouvoir prendre des repères dans le paysage environnant. Dans l'anamorphose, il s'agit au contraire de faire l'expérience d'une perte des repères, une perte tout à la fois visuelle, puisqu'en s'offrant comme informe ou difforme, elle nous prive de nos structures d'images habituelles, mais aussi de nos repères spatiaux. Il ne s'agit pas de faire image, comme le dit Maldiney, de questionner l'image dans ses multiples variations, mais de proposer une alternative au voir qui

501 *Id.* p. 892

502 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir, op. cit.*, p. 75



Illustration 129 : David HOCKNEY, Mother 1, 1985, Collage photographique, Yorkshire, Moors, Royaume-Unis, Propriété de l'artiste

va pouvoir bousculer nos certitudes. En cela, l'anamorphose s'incarne comme une forme artistique expérimentale.

L'art, au contraire, a toujours tenté de dépasser cette dichotomie, ou plutôt de se situer à un niveau de l'expérience et de l'existence où elle n'est pas encore consommée.⁵⁰³

Dans *Regard, Parole, Espace*, Maldiney définit l'art comme se déterminant avant la distinction de substance et de sujet, avant que l'existence soit clairement définie, avant que la matière substantielle ne se détache de l'être et que tous deux soient dialectisés. Matière et être dans l'art se mélangent, leur distinction n'est pas consommée, ils entrent en dialogue. Ce dialogue, c'est le regard qui l'écrit, qui le noue, qui le crée, celui de l'artiste, puis celui du spectateur. Lorsque l'artiste quitte son œuvre, cette indécision ne doit pas être résolue.

Une telle mise en jeu se fait, dans l'anamorphose, par une multiplicité, multiplication, des points de vue. Notre regard, mouvant, adopte un cheminement multiple à l'œuvre, chaque trajectoire offrant un point de vue inédit sur l'objet, mais elle le rend aussi absolument actif. En effet, c'est le regard, à chaque instant de ce parcours qui structure, déstructure ou restructure la forme et l'image. Et c'est en ce point précis, ce qu'on pourrait appeler l'intégrale des chemins de notre regard, reprenant dès lors l'expression de physique quantique qui sera plus tard commentée, qu'elle rejoint l'idée du cubisme. Il n'est alors pas étonnant que Picasso ait réalisé des anamorphoses mobiles, puisqu'il s'agit de ce regard multiple, pluriel, qu'il avait déjà mis en jeu dans ses premières toiles cubistes. Le cubisme analytique notamment invite à penser la toile comme un éclatement, une réunion, une superposition, d'une multitude de points de vue. La démarche est véritablement en miroir de celle de l'anamorphose. Le cubisme déforme la représentation de l'objet pour montrer en un seul point de vue l'apparence qu'il prend par le dynamisme de notre regard, alors que l'anamorphose déforme l'image de l'objet afin que le public soit confronté à la pluralité de ces points de vue, et fasse face à ce regard multiple. L'artiste David Hockney crée, comme nous l'évoquions plus tôt, des images à partir de différentes photographies d'un seul et même objet, mais prises à la fois à des instants différents et à des points de vue distincts. Ainsi, à la manière du cubisme, l'auteur propose de tracer le cheminement de son regard, capté à travers la photographie, à travers les photographies réunies en une seule image, acceptant les difformités qu'elles impliquent, pour créer une représentation, non pas de l'objet, mais de notre vision de l'objet. Ce travail est particulièrement évident dans l'œuvre *Mother 1*, réalisé en 1985. Pour concevoir cette œuvre, l'auteur a réalisé différents portraits de sa mère en variant le point de vue photographique. Mais, cette multiplicité d'images implique nécessairement, puisqu'elles ont été prises avec un appareil photographique unique, une différence d'instant, que l'on observe notamment dans les différences d'attitudes et d'expressions décelables dans certaines photographies, ainsi que par la variation de luminosité qui distingue une image de l'autre. Les photographies sont ensuite assemblées de manière à ce qu'elles forment une certaine unité mais sans s'y fondre. Elles se jouxtent ainsi, en laissant le

503 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 160

cadre de chacune apparent et disjoint, tout en reprenant une géographie du visage. Le portrait est ainsi à la fois réaliste et étrange. Il est réaliste puisqu'il trace de manière évidente le chemin du regard de l'auteur, les différentes facettes de ce visage ridé, abîmé par le temps, mais aussi des variations de son expressivité qui lui semblent caractéristiques : l'œil vif, le regard inquisiteur, le sourire sincère, celui retenu, les joues rougies, ou les lèvres tristes, le tout formant ce que David Hockney nous livre d'elle, dans une œuvre à la fois intime et d'une grande douceur.

Une telle pratique se prêterait particulièrement à une photographie des œuvres anamorphiques, elle permettrait de recomposer l'impression de l'œuvre lorsque nous la traversons, notre expérience, en en recréant, en en recomposant la forme, toute en maintenant sa difformité première, loin des photographies des œuvres de Georges Rousse, qui par l'utilisation d'un unique point de vue, celui de la résolution de l'anamorphose, a, pendant longtemps, immortalisé une image qui niait la difformité pour ne conserver que l'étrangeté qu'elle créait dans l'espace. Une telle pratique d'anamorphose contemporaine, notamment les anamorphoses éclatées, directes, ne peut se penser sans y voir l'influence du cubisme. Pourtant dans l'anamorphose, contrairement aux œuvres des artistes de Picasso ou de David Hockney, le regardeur n'est pas omniscient, il ne voit jamais que d'un seul point de vue, le sien, un point de vue parfois dédoublé par l'utilisation d'un miroir, certes, mais qui reste dépendant de l'espace dans lequel le spectateur se trouve à chaque instant. Quand le cubisme écrase les différents points de vue, quand David Hockney rassemble en une seule image différents instants, le spectateur et l'auteur les voient ensemble. Une telle idée est absolument impossible dans l'anamorphose directe. L'anamorphose ouvre un chemin. Ce chemin est aussi spatial que temporel. Toute la subtilité et l'insidieuse vanité de l'œuvre résident dans l'impossibilité de l'homme à être à deux endroits simultanément, ou d'être dans deux temps distincts simultanément. L'image comme l'expérience se morcellent dans des temps et des espaces saccadés, s'offrant dans le flou du mouvement spatial et temporel que l'œuvre donne à voir.

On le comprend aussitôt si le monde est le champ de notre perception, et si nous ne sommes rien qu'une vue du monde, car alors la plus secrète vibration de notre être psychophysique annonce déjà le monde, la qualité est l'esquisse d'une chose et la chose l'esquisse du monde.⁵⁰⁴

La notion d'esquisse du monde dans la chose, que Merleau-Ponty décrit en établissant l'être comme un point de vue, une vue du monde, permet de penser le cheminement. L'esquisse est à la fois un chemin vers l'image finale, l'œuvre étant dans le bruissement de son surgissement, dans l'organique de la forme et l'informe, dans la dialectique de la matière et l'être, mais aussi dans l'inscription de ce cheminement, dans la création d'un plan de sentier que parcourt la main de l'artiste, laissant sa trace. L'esquisse est la corrélation du chemin à l'œuvre, et de sa trace, transcrit sur le papier.

504 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1109

Mais si l'anamorphose s'incarne comme esquisse, ce n'est pas seulement par le regard ou la main de l'artiste que s'ouvre un tel cheminement, une telle recherche, c'est aussi par la marche, le rythme des pas du spectateur, le cheminement emprunté. Il ne s'agit pas d'aller à la rencontre d'un point de vue, mais de marcher en regardant, d'adopter un point de vue mobile, dynamique, une marche au réel⁵⁰⁵ telle que la qualifiait Merleau-Ponty, y décrivant une marche dynamisant – dynamitant ? – notre rapport à l'objet, à sa prise puisqu'elle est toujours à réactualiser par ou de par son propre mouvement ou celui de l'objet, la chose. Cette chose est celle que l'auteur décrit comme l'esquisse du monde, l'esquisse de notre monde, comme perception.

Cette esquisse est celle que notre regard et nos pas créent lorsqu'ils explorent, dans l'indéterminé des formes qui nous font face, dans ce grouillement (du) vivant incessant d'où il s'agira d'extraire la présence. Cette présence est particulièrement exacerbée face à l'œuvre en anamorphose puisque les formes naissent et meurent à nouveau à chaque instant dans notre œil, et s'offrent ainsi dans un surgissement toujours passé et à venir. Cette spatialisation de l'œuvre, cette recherche du mouvement, voire de l'origine, l'essence du mouvement même est décrite par le peintre Klee, et reprise par Maldiney dans *Regard, Parole, Espace*.

L'acte cosmogénétique qui engendre l'œuvre se déploie en espace de présence dont les formes sont des fonctions exploratrices. D'où leur statut non de vecteurs, mais de chemins qui marchent.⁵⁰⁶

Les formes, nous dit-il, sont des fonctions exploratrices. Elles le restent lorsqu'il ne s'agit plus de penser l'acte créatif, mais l'œuvre dans sa réception par le public. La forme est ce qui permet à l'œil d'explorer la matière qui s'offre à son regard. Elle permet aussi à l'œil de se repérer ou de perdre ses repères dans la spatialité qu'ouvrent ses présences, d'ouvrir la nécessité ou le désir d'un cheminement comme exploration et non comme but. Le chemin n'est pas vectorisé puisqu'il n'a ni longueur, ni direction, ni sens. Il correspond davantage à une errance, mais non sans but. Le but est de voir. De voir à chaque instant, de voir dans une toujours absolue réactualisation, de voir, voir et revoir. Mais, nous dit Maldiney, les chemins aussi comprennent ce dynamisme puisqu'ils sont décrits non pas comme statiques, tracés, ou spatiaux. Non, l'auteur nous dit qu'eux aussi marchent.

Ainsi, la propriété qu'on attribue habituellement à ceux qui les empruntent est accordée aux chemins eux-mêmes. Ils deviennent, par la même, mouvants, rythmés, vivants. Les chemins ne sont pas seulement des directions tracées sur lesquels poser nos pas pour aller d'un ici à un autre ici, mais des traces faisant elles-mêmes ce parcours. Le chemin ne relie pas seulement un ici à un autre ici, il va de l'un à l'autre, il est à l'un des points et à l'autre. Il se dresse à chaque point, toujours mouvant et toujours déjà là, mais toujours aussi ici.

Ce chemin dynamique est aussi celui que nous propose l'anamorphose, un sentier qui chemine au gré de nos pas, partout et nulle part à la fois. L'espace qui nous fait face est

505 *Ibid.*, p. 974, voir la description réalisé antérieurement p. 102

506 H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 107.

ouvert, seule l'œuvre tache l'étendue immaculée. Mais cette tache est celle qui nous invite à parcourir, voire inventer, créer, un chemin en foulant l'espace vierge. Ce chemin, seuls mes pas et mon regard en garderont une trace, celle de l'évolution à mes yeux de la forme à la fois monstrueuse et sublime. Ce chemin devient pensif, voire rêveur.

[N]ous ne devons pas oublier qu'il existe une rêverie de l'homme qui marche. Une rêverie du chemin.⁵⁰⁷

La rêverie de chemins est typique, elle se décline dans divers motifs, elle épouse tous les paradoxes lorsque dans les rêves, au cours de son parcours, alors que le sentier paraissait normal, il devient inquiétant, labyrinthique, multiple, agressif, mou tel du sable mouvant ou du coton alors qu'il semblait calme et serein, ou au contraire, il se fait bucolique, paisible, dégagé et prometteur alors qu'il semblait effrayant. Le chemin est particulièrement prompt à montrer cette duplicité du rêve puisqu'il se révèle à la fois comme en évolution dans le temps du parcours et reliant deux objets potentiellement opposés.

Virtuel

Mais le chemin revêt un caractère qui le rapproche encore davantage du rêve et de l'anamorphose : il est virtuel. C'est la raison pour laquelle les rails ferroviaires, s'ouvrant sur une multiplicité de possibles, ont été utilisés pour illustrer le film *Mr. Nobody*. L'enfant est face à des voies qui se séparent pour symboliser les différents chemins qui s'ouvrent à lui, les différentes potentialités entre lesquelles il va devoir choisir, les différents destins qui nous seront exposés dans le film. Mais ces chemins, comme ces vies ne sont que la projection que l'enfant en fait. Elles sont en effet potentielles, puisqu'elles sont offertes par le choix décisif auquel il fait face, mais pourtant, tant qu'aucune n'est parcourue, elles restent virtuelles, des projections à actualiser par la préférence d'une alternative qui annulerait toutes les autres. Pourtant, dans le film, la question du choix est décrite comme irrésolue ou insoluble. Les vies s'entremêlent, se répondent, se contaminent, à la fois parfaitement déterminées et déterminables par le choix qui a été fait, mais parallèlement, jamais totalement étanches les unes aux autres. Dans le dialogue de fin, le journaliste qui essaye d'écrire la vie du protagoniste s'étonne et s'énerve :

Le journaliste : Tout ce que vous dites se contredit. Vous ne pouvez pas avoir été dans deux endroits en même temps.

Nemo vieux : Vous voulez dire qu'il nous faut choisir.

Le journaliste : De toutes ces vies... laquelle est la bonne ?

Nemo vieux : Chacune de ces vies est la bonne. Chaque chemin est le bon chemin. " Tout aurait pu être n'importe quoi d'autre et aurait eu tout autant de sens. " Tennessee Williams.⁵⁰⁸

507 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 29

508 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, 2009, op. cit.

Citant de mémoire la nouvelle *Malédiction* de Tennessee Williams, le personnage réalise simultanément une explication du film, une analyse de la virtualité, une réflexion métaphysique relativiste sur le sens de la vie et une métaphore de la physique quantique. En effet, cette virtualité des chemins est particulièrement novatrice et poussée dans les extrémités que nous lui avons déjà prêtées quand elle est associée au principe d'incertitude et à la superposition des états, les deux théories les plus paradoxales, imaginatives et créatives de la science. Étienne Klein nous explique :

La notion de trajectoire, si fondamentale en physique classique, s'effondre littéralement. En effet, observant les interférences, nous ne pouvons pas préciser quel fut le parcours des particules entre la source et l'écran. [...] Elles n'apparaissent qu'ici ou là lors d'une mesure, c'est dire lorsqu'elles sont détectées par un appareil conçu pour effectuer cette détection. Il n'est même pas possible de leur attribuer *en pensée*, dans l'intervalle séparant deux mesures, une trajectoire bien définie, c'est-à-dire les imaginer occupant à chaque point un lieu précis.⁵⁰⁹

Ainsi, les espaces qu'occupent les particules lorsqu'elles parcourent une étendue ne peuvent se déterminer sur la totalité de leur trajectoire. Elles n'apparaissent qu'à des points distincts quand on leur impose de faire un choix, quand on leur demande de prendre position, quand on les localise grâce à des appareils de mesure. Il est pourtant impossible de réaliser des mesures pour déterminer suffisamment de points pour établir un chemin. La particule a été détectée ici et là mais entre les deux le flou reste le plus total. Ou plutôt le virtuel le plus total. C'est là, la prouesse de la particule, se déplacer sans jamais s'incarner définitivement dans une trajectoire. Traverser un espace, sans pour autant choisir un chemin pour le parcourir. Se situer à différentes intersections sans qu'un déplacement logique puisse s'inscrire du début à la fin. On retrouve alors vraiment la trame spatio-temporelle du film de Jaco Van Dormael. Le personnage se retrouve à différentes intersections de sa vie contradictoires les unes par rapport aux autres, simultanément dans des branches différentes de sa vie correspondant à des destins potentiels, comme si seul le focus de la caméra ou l'histoire écrite par l'enfant lui imposait de prendre une décision temporelle de vie. Pourtant, une telle décision n'impacte pas les autres potentialités qu'elle devrait cependant annuler. Stephen Hawking nous livre une analyse qui correspond parfaitement à la structure narrative de la pellicule.

Dans cette approche, une particule n'a pas une seule trajectoire, comme ce serait le cas dans une théorie classique. Au contraire, on suppose qu'elle suit toutes les trajectoires possibles de l'espace-temps.⁵¹⁰

Tout à coup, le virtuel ne s'incarne plus seulement dans le futur, comme une potentialité à actualiser pour qu'elle se révèle exacte, mais comme un présent superposé. Comme le dit le personnage de *Mr. Nobody*, aucune vie n'a plus de sens que les autres puisqu'elles sont toutes cohérentes et concomitantes et trouvent leurs raisons d'être dans la succession d'événements

509 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 39

510 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 174

qu'elles impliquent. La cohérence n'est jamais créée qu'après-coup, lorsqu'on tente de commenter ce qui s'est fait pourtant sans autre logique que celle de leur existence. Dans le film, chacune des vies, bien qu'aussi différentes voire contradictoires les unes aux autres que les images rassemblées d'un rêve, est parfaitement écrite – et pour cause, ces vies sont scénarisées – et donc pleinement justifiable. Mais en reprenant la phrase de Tennessee Williams, l'auteur nous fait relativiser aussi la notion d'incohérence de nos vies. La cohérence est, en effet, si naturelle qu'elle ne peut qu'être créée. Et tout alors se justifie, plus dans la vie encore que dans la fiction, puisque les événements arrivent et que l'être essaye d'y répondre du mieux possible. C'est ce mieux-là qui crée la cohérence ou l'illusion de cohérence qui nous rassure. Mais Jaco Van Dormael, en se basant sur les propos de l'auteur américain, relativise l'idée de cohérence puisqu'il affirme que toutes ces vies ont autant de sens les unes que les autres. Grâce à la narration du film, elles ne sont pas seulement contenues à l'état d'idées, de possibles, de potentiels, elles se réalisent à l'écran sous nos yeux, toutes incarnant une vérité, sans qu'aucune ne soit privilégiée. On fait alors face, par la fictionnalisation du virtuel, à ce qu'Élie During nomme la *multiplication du réel*.

La puissance du virtuel se signale par cette « multiplication du réel » qui fait coexister les hétérogènes dans un système de relations mouvantes.⁵¹¹

Le réel, comme en mécanique quantique, se multiplie grâce au virtuel qui permet d'associer différents états de possibles pourtant incompatibles, de donner existence à ce qui n'est que possible. Cette coexistence se fait par une mouvance, un déplacement des relations des objets les uns par rapport aux autres, des potentiels les uns par rapport aux autres, les hétérogènes s'envisageant comme homogènes, ne sont plus contradictoires mais complémentaires, associables, composables. Le philosophe, spécialiste du temps, poursuit, en expliquant que l'art est particulièrement apte à saisir cette virtualité, cette multiplication du réel.

C'est donc vers la littérature et les arts qu'il faut se tourner, non pour savoir où est le virtuel ni à quoi il ressemble, questions qui cherchent à ressaisir le virtuel dans les catégories de l'objectivité, mais plutôt quelle est sa « tenue » propre, son mode de « coexistence ».⁵¹²

Le film *Mr. Nobody* en est, en effet, une magnifique interprétation, tout ce qui s'incarne à la fois étant absolument virtuel, puisqu'il s'agit des différentes vies potentielles du jeune garçon, mais sans se distinguer de la réalité, en étant chacune, et toutes, le réel. Nous faisons face à un film et à une narration kaléidoscopique, une vie fragmentée qui se divise à chaque choix d'avenir, pour ne pas nous présenter une seule potentialité, mais tous les virtuels qui s'ouvrent comme autant de chemins à arpenter. La structure est ainsi très proche de celle de la fiction de Borges : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, véritable incarnation littéraire de la notion de virtuel, puisqu'à chaque instant, tous les potentiels qui s'ouvrent ne s'annulent pas, mais se

511 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 116

512 *Ibid.*, p. 121

vivent en parallèle, en simultané, dans une multiplication du réel qui superpose les différents états contradictoires plutôt que d'en établir un comme étant et annihilant les autres. L'auteur mexicain crée alors un labyrinthe de potentialités, proche de ce qu'il décrit dans *Le labyrinthe de Babel* comme un labyrinthe de lettres, formant en déformant des mots, certains compréhensibles, certains incompréhensibles. Un cheminement dans l'alphabet à la fois inépuisable et intarissable de sens, de non-sens, d'expression et de sensations.

De ces prémisses incontrovertibles il déduit que la bibliothèque est totale, et que ses étagères conservent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire, tout ce qui est possible d'exprimer, dans toutes les langues.⁵¹³

Cet épuisement des chemins est le même parcours que va emprunter le spectateur face à une anamorphose, cherchant toujours à actualiser son point de vue, tantôt pour révéler la forme en puissance, virtuelle, tantôt pour l'effacer. Les notions de réel et de virtuel deviennent alors floues. Dans cet art de la déformation de l'image, particulièrement, l'opposition entre virtuel et actuel se dilate, se délite, semble devenir aux contacts de ces œuvres, presque invisible, impensable. Cet avènement du virtuel nous est décrit par Georges Didi-Huberman.

L'événement de la virtutis, ce qui est en puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l'œil, ni un sens univoque de la lecture. Cela ne veut pas dire qu'il est dénué de sens. Au contraire : Il tire de son espèce de négativité la force d'un déploiement multiple, il rend possible non pas une ou deux significations univoques mais des constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture contrainte que d'en simplement en parcourir incomplètement le labyrinthe virtuel.⁵¹⁴

Ce labyrinthe de potentialités, ces constellations de sens qui émergent de l'œuvre ou au contraire se détruisent, s'effondrent, sont la puissance de la pratique artistique. Elles peuvent faire surgir une multitude de chemins pour le regard, une pluralité de sens, sans générer du non-sens, mais au contraire en s'affirmant comme équivoque plus qu'univoque. L'œil n'a pas une direction à suivre, il crée et se crée son propre cheminement de regard, de sens, et de formes. Il ouvre des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité, l'exhaustivité et l'absolu du visible y étant totalement absents. Cette multiplicité fait de l'œuvre une image virtuelle où les potentiels ne sont pas en concurrence mais réunis. Envisager une telle pratique de la virtualité non plus en image ou en littérature mais en espace donne de la profondeur à ce procédé. Les chemins du regard s'incarnent comme de véritables sentiers à parcourir, les possibles se déclinent dans l'espace plutôt que dans la pensée, et le dynamisme de la virtualité recompose à chaque instant les relations de potentialité dans un mouvement cinétique jamais figé.

513 J. L. BORGES, *La Bibliothèque de Babel*, dans : *Ficciones*, op. cit., p. 159

514 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 27

Parce qu'il existe un lieu, un rythme de l'image où elle cherche elle-même quelque chose comme son effondrement. (...) C'est comme un mouvement sans fin, alternativement virtuel et actuel, puissant dans tous les cas.⁵¹⁵

Cette spatialisation de la virtualisation est ce que met en scène l'anamorphose, tant ses figures interrogent notre lien au virtuel, qu'il s'agisse de son sens contemporain, son sens informatique, éloigné de son sens premier, original et philosophique.

En effet, le sens informatique de notre utilisation actuelle du mot virtuel l'oppose en tout point au réel, il caractérise ce qui se passe sur l'écran, dans le monde numérique en le distinguant de la réalité perceptive qui nous fait face. Elle est souvent fictive, notamment lorsqu'il s'agit de décrire l'univers des jeux-vidéos – dont la structure est, nous y reviendrons, une narration absolument virtuelle, puisqu'elle se conçoit comme une multiplication, une superposition des états possibles en fonction des choix qui sont fait à chaque instant –, mais peut aussi s'inscrire dans une réalité, tout ce qui étant numérique n'étant pas forcément fictif, ou pleinement fictif, on parle notamment de relation virtuelle pour évoquer les rencontres sur internet, alors que les deux personnes sont réelles, et échantent, certes par écran interposés, mais dans une certaine réalité.

Cette ambiguïté est celle que Felice Varini, et plus encore, Georges Rousse travaillent dans leurs photographies. En effet, les formes qui surgissent sur l'image semblent avoir été ajoutées virtuellement. Georges Rousse se défend, notamment en interview, de toute utilisation de la retouche d'image par le biais de logiciel numérique. Cette nécessité de noter l'inscription de la forme par sa plasticité dans le réel est le signe de la proximité de la pratique, ou plus exactement, des images générées par la pratique, et de celles générées numériquement. En effet, grâce aux progrès des logiciels de photomontage nés dans les années 1990, il serait aisé de reproduire les œuvres de l'artiste français par une simple superposition de la forme dans le lieu, en jouant sur des filtres et sur l'opacité pour lui restituer sa plasticité. Mais, si à première vue, les images seraient à s'y méprendre, semblables à celles de l'artiste, à mieux y regarder, une version totalement numérique serait dénuée de l'étrangeté de la photographie que le peintre génère, cette étrangeté est celle qui lui donne à la fois son intérêt et sa curiosité. C'est le signe de l'inscription de la forme au sein du réel. Pourtant, les formes n'en sont pourtant pas moins virtuelles. Anne-Marie Garat souligne avec justesse l'imprégnation du virtuel dans la réalité dans les œuvres de Georges Rousse.

Il donne corps et densité à de poétiques méta-objets surgis du cerveau archaïque, aussi vieux que le monde et d'une stupéfiante jeunesse ; en quelque sorte nous immerge dans une *réalité augmentée*, dans un surréel troublant où cohabitent réel et virtuel, tangible et intangible, illusion visuelle et expérience sensible.⁵¹⁶

Dans ce commentaire, elle montre l'étendue de la résolution des contraires dans le paradoxal travail de l'artiste. Elle oppose ainsi illusion visuelle et expérience sensible tant l'illusion

515 *Ibid.*, p. 268

516 A.-M. GARAT, *Georges Rousse - Mediterraneo*, op. cit., p. 14

renvoie au caractère irréel de l'objet, alors que notre expérience s'inscrit, elle, dans une réalité perceptible et vécue. Pour l'expliquer, elle détourne un terme à la mode dans le numérique : la réalité augmentée. Cette pratique consiste en la captation du réel (données, sons, images, vidéos, etc) et en sa retransmission sur un écran agrémentée, augmentée d'informations (textes, formes, images, sons, etc). Ainsi, ce qui est nommé réalité augmentée propose d'ajouter à notre perception, par le biais d'un écran, de nouvelles données fictives ou réelles (par exemple le nom des rues s'affichant lorsque je filme avec un smartphone). C'est alors bien l'effet que produit Georges Rousse lorsqu'il conçoit des formes qui vont venir s'ajouter au lieu, à notre perception du lieu, pour s'offrir comme un ajout informationnel et perceptif. Mais l'artiste le fait sans recourir au numérique, il le fait dans la réalité même. Pourtant, c'est bien le virtuel que travaille le photographe, en effet, donnant corps à des *méta-objets*, il installe des formes qui amènent à réfléchir sur le propre statut de l'objet, mais aussi sur la relation de tout objet et de toute perception à l'espace.

Mais il ne faut pas entendre par là, le virtuel informatique. Le virtuel tel qu'il est défini en philosophie ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel, dans son sens étymologique : en acte. On fait alors face à une nouvelle conception de l'anamorphose et du virtuel, puisqu'il s'agit d'opposer le virtuel, qui n'est pas en acte mais en puissance, à l'actuel, qui n'est plus en puissance mais en acte. Alors l'anamorphose serait un passage du virtuel *au virtuel*. Or en demandant sans cesse d'être actualisé, comme le font par le regard les perspectives curieuses mises en scène par les artistes, le virtuel cesse-t-il d'être potentiel ? Cesse-t-il d'être virtuel pour être ?

C'est tout le paradoxe dans lequel s'offre l'anamorphose : en devenant actuelle, elle ne cesse d'être virtuelle. Tout est possible et reste possible en étant. Cette pratique rejoint donc le concept d'image-cristal.

L'image-cristal, au sens où l'entend Deleuze, serait une image biface résultant de la coexistence de la coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, à l'instar du présent coexistant avec son propre souvenir.⁵¹⁷

Dans cet extrait de *Faux raccords*, Élie During revient sur le concept que Deleuze développe dans le quatrième chapitre de *L'image-temps* décrivant l'association de l'image actuelle à l'image virtuelle au cinéma, en présentant notamment deux objets précédemment décrits : le miroir et la scène théâtrale, nous faisant entrer dans la métafiction. Nous faisons face par le biais de l'écran à une image biface, à la fois actuelle et virtuelle. Pourtant cette polarisation binaire éclate dans l'appellation d'image-cristal et dans l'exemple qu'il décrit comme des plus actifs : une bague aux facettes multiples. L'image-cristal est ainsi la réunion de l'actuel et de tous les virtuels potentiels réunis de manière à ce qu'ils ne soient plus discernables. Cette pratique se concentre, nous dit During, dans une superposition du passé et du présent, dans une coexistence possible par la fictionnalisation. Ce principe s'applique à toutes les images potentielles et donc particulièrement à ce qu'on appelle au cinéma les flash-forward, en

517 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 75

opposition ou complémentarité des flash-back. Il ne s'agit plus de montrer à l'image le passé, notamment sous forme de souvenirs, mais le futur. Le spectateur peut donc se souvenir du futur avant même que ce dernier ne soit encore arrivé. Quel est alors le statut de ce futur diégétique qui s'incarne comme un présent ou un passé dans la succession narrative ? Quel statut a cette image lorsqu'il ne s'agit pas d'un futur écrit ou avéré tel que c'est le cas dans *Mr. Nobody* ? Alors, les distinctions entre virtuel et actuel se font encore floues, les deux états cessent d'être étanches pour se révéler incroyablement poreux.

Appliquer le concept d'image-cristal, non plus au cinéma, mais à la pratique de l'anamorphose permet d'envisager cette relation de manière encore plus intime. En effet, lorsque le spectateur chemine dans l'œuvre, une pluralité d'images lui fait face, des images qu'il faudra à chaque instant réactualiser pour qu'elles offrent une nouvelle facette de leur image cristalline. À tout moment, de nouvelles images sont générées, actualisées, faisant passer tour à tour chacune d'elles d'un statut de virtualité à un statut d'actualité. Mais alors que ce qui était potentiel dans le réel, une fois passé au statut d'actuel, ne pouvait pas y revenir, de par l'irréversibilité de la flèche du temps, chaque point de vue y replonge à l'infini lorsque le spectateur se déplace. L'anamorphose ne peut se lire qu'en pensant à une infinité de chemins virtuellement ouverts, une infinité d'images kaléidoscopiques qui s'associent et se succèdent les unes aux autres. L'œuvre est totalement virtuelle puisqu'elle n'existe actuellement que grâce au regard du spectateur qui lui offre, en la parcourant, une image. Pourtant, aussi vite qu'elle s'est actualisée, l'image sombre à nouveau dans la virtualité de laquelle elle avait pourtant immergé. Elle ne laisse qu'une trace dans le souvenir de celui qui l'a vu apparaître et disparaître. L'image est ainsi réelle et virtuelle. Mais elle est aussi potentielle et potentiellement actuelle. Cette dialectisation permanente du réel et du virtuel, mais plus encore du possible et de l'actuel, est décrit par Dario Gamboni au sujet des images doubles. Il explique :

En mettant l'accent sur la situation fréquente où un « aspect » est moins évident qu'un autre, et où le spectateur est mis au défi de le découvrir, on parle d'image cachée ou de « crypto-image ». (...) Cette oscillation (entre le désir de dévoilement – être une image –, et s'effacer – être une non-image⁵¹⁸) provient du fait que même lorsqu'il y a eu intention consciente de dissimuler tel aspect, telle manière de voir l'image, ceux-ci ne se réaliseront que dans l'activité du sujet percevant, qui peut rester en deçà, ou aller au-delà de l'intention. En engageant le spectateur à mettre en cause leur aspect explicite, les images-devinettes génèrent un soupçon qui ne peut pas se satisfaire de l'aspect caché volontairement.⁵¹⁹

Avant de poursuivre :

518 J.-D. URBAIN, *La crypto-image ou le palimpseste iconique*, dans *Eidos*, 5, 1991, p. 1-16, et *La crypto-image – ou les ruses de la communication figurative*, dans *Degrés*, 69-70, printemps-été 1992, p. 3-15.

519 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 17

J'ai proposé de baptiser « images potentielles⁵²⁰ » des aspects établis de leur virtualité par l'artiste, mais dépendant pour leur actualisation du spectateur.⁵²¹

Les anamorphoses s'affichent ainsi comme des images potentielles, des images qui nécessitent la présence, le regard, l'action du spectateur pour sortir de leur virtualité. La forme oscille entre son statut d'image et de non-image, à la manière dont le chat superposait l'état de vie et de mort. L'œuvre génère alors, comme le dit Dario Gamboni, des images et des idées qui dépassent ce que l'artiste avait conçu ou imaginé. Le spectateur voit l'œuvre comme l'artiste ne l'a jamais vue, initiant un parcours toujours inédit dans l'espace. Mais le théoricien de l'art va plus loin en expliquant que dans l'image double, et donc, par extension, dans l'anamorphose, l'idée de forme cachée, l'idée d'images dissimulées, instille un doute au spectateur qui va chercher, et potentiellement inventer ou découvrir des idées cachées derrière les formes dissimulées. Le spectateur arpente du regard ou spatialement l'œuvre pour y découvrir ce qu'elle peut cacher. Une fois découverte la forme, il continue à chercher, espérant découvrir une autre clef cachée. Alors, comme l'écrit très poétiquement Bachelard dans *La poétique de l'espace*, ce qui est caché offre toute la liberté d'imaginer tout ce qui s'y dissimule, il est ainsi rempli de virtualité, un potentiel se vidant à l'ouverture – nous sommes, par cette citation, une fois de plus proche métaphoriquement du chat de Schrödinger.

Il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours imaginer sera plus grand que vivre.⁵²²

La vérification fait mourir toute les images, comme il est parfois envisagé dans la parabole de Schrödinger que l'ouverture du coffret fait mourir les chats – la diffusion du poison étant parfois décrite comme inéluctable à l'ouverture. Ce que tue la vérification, c'est le potentiel, ce qu'il est possible de projeter virtuellement, qu'il existe ou non dans la boîte. Le coffre fermé, même vide, est plein de tout un contenu virtuel, un contenu débordant, plus vaste que le coffre lui-même. Ce que dissimule l'anamorphose, c'est la multitude de ses images déchirées, déformées, abstraites, toutes uniques, en un nombre se perdant dans l'infini, cachées dans le processus de déformation, générant une image formée, mais aussi un nombre incroyable d'autres images et formes abstraites et déstructurées mais des images et des formes malgré tout. Cette étendue de l'image, ces points de vue plus vastes que ceux que contiennent l'œuvre elle-même, la multitude d'images qui la composent et la décomposent sont à la fois plus abondants que ce que le spectateur peut imaginer, mais aussi insensibles à une actualisation. Ouvrir le coffre détruit d'un coup toutes les possibilités virtuelles de ce qu'il aurait pu contenir.

Pourtant, l'anamorphose, elle, même une fois actualisée, même une fois parcourue, disséquée, même une fois l'image découverte, replonge, et même reste dans le virtuel qu'elle n'a jamais

520 *Ibid.*, p. 19, Dario Gamboni, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination en art moderne*, Dijon, Les presses du réel

521 *Ibid.*, p. 17

522 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 90

quitté. L'anamorphose nous permet d'aborder les paradoxes qu'offre la virtualité de manière inédite. Elle permet de penser l'infini des chemins non plus comme décisifs, mais comme éternellement ouverts et potentiels.

Multivers

Cet infini de chemins ouverts comme éternellement potentiels est le modèle scientifique que propose la théorie des cordes, imaginant un univers à multi-fourches, ou plus exactement un multivers à fourche. Cette théorie naît comme une résolution théorique au problème précédemment décrit : la réunion de la physique quantique et de la Relativité Générale, deux thèses pour l'instant considérées comme paradoxales. Hawking explique :

[N]ous sommes pratiquement certains de connaître quelques-unes des caractéristiques qu'une telle théorie unifiée (mécanique quantique et gravitation) devrait présenter. L'une d'elles dit qu'elle devrait englober la proposition de Feynman de formuler la théorie quantique en termes d'intégrale de chemins.⁵²³

L'intégrale des chemins, proposée par Feynman, établit mathématiquement toutes les trajectoires qu'un quantum peut prendre, même les plus contre-intuitives, entre deux points. Ces chemins sont ainsi la somme des trajets virtuels que la particule peut prendre, ils traduisent l'impossibilité d'établir un parcours seul et unique. Pour contrer cette inadéquation à la loi de la Relativité Générale, les physiciens ont développé une théorie en cours de recherche qui tend à imaginer l'univers, non pas composé de matière, de particules ponctuelles (les électrons, les protons, les neutrons, etc.), mais de ce qui a été traduit de l'anglais *string* : de cordes. Ces cordes sont des éléments unidimensionnels minimums en vibration. C'est cette vibration qui permet de distinguer les différents types de particules précédemment décrites. Ainsi, il ne reste plus qu'un type d'objet, qui évolue en fonction de son état vibratoire. Pourtant, pour déterminer une Théorie de la gravité quantique, dans un univers en expansion, ou davantage dans un univers dont l'expansion accélère, il est nécessaire de se baser sur des calculs n'ayant pas trois dimensions spatiales et une temporelle comme nous l'appréhendons perceptiblement, mais dix dimensions ou vingt-six.

La théorie des cordes mène aussi à des infinis, mais l'on pense qu'ils seront annulés dans des versions comme celles des cordes dites « hétérotiques » (bien que cela ne soit pas encore certain). Les théories des cordes, cependant, rencontrent un gros problème : elles semblent n'être valables que si l'espace-temps a ou dix ou vingt-six dimensions au lieu de nos quatre habituelles !⁵²⁴

L'hypothèse des dix dimensions est aujourd'hui privilégiée, pour poursuivre la recherche sur la théorie des cordes, notamment parce qu'une théorie à vingt-six dimensions conduit mathématiquement à des calculs éloignés de certaines observations, mais aussi puisqu'elle correspond davantage à notre perception, bien qu'elle en soit malgré tout très éloignée. De

523 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 174

524 *Id.* p. 206

tels espaces sont connus sous le nom d'Espace de Calabi-Yau. Pourtant, de tels espaces, à dix dimensions enroulées, chiffonnées, peuvent, eux aussi, donner lieu à d'énormes quantités de conjectures, donnant chacune un univers distinct, avec des particularités et donc des résultats distincts. Pourtant, plutôt que de se dire que notre univers est l'un d'eux, les scientifiques de la théorie des cordes ont préféré supposer que chaque univers de Calabi-Yau existe et que notre univers est l'un d'eux. Ainsi, des multivers séparés existeraient et seraient des états possibles de ces espaces de Calabi-Yau. Une telle théorie pousse à penser l'espace non plus dans son actualité, mais dans sa potentialité. Les univers deviennent des lieux virtuels, des virtuels non pas incompatibles mais tous existants dans leurs potentialités. Ils seraient ainsi à la fois virtuels et actuels. Une telle théorie permet de relativiser la place de notre espèce, de notre planète, de notre système solaire, plus seulement dans l'univers, mais même dans la virtualité de ce multivers immense qu'elle permet d'envisager.

Les théories de multivers sont foisonnantes, telles que les décrit Aurélien Barrau, spécialiste des univers multiples et d'une théorie rivalisant avec celles des cordes, une théorie particulièrement développée actuellement et mise en avant dans de nombreuses publications : la gravitation quantique à boucles. Cette théorie qui consiste à quantifier (au sens de quantas, quantités discontinues minimales, au cœur desquelles Étienne Klein nous proposait un voyage) l'espace et le temps, faisant apparaître ainsi une quantité minimale nommée *atome d'espace* et *atome de temps*, tout en déclarant qu'espace et temps ne peuvent se réduire à l'infini, supprime ainsi à la fois les singularités et le Big-Bang. En effet elle rend impossible le fait de commencer de rien. Pour remplacer ce dernier, il est établi la possibilité d'un Big-Bounce, un grand rebond, pensé dans un univers en rétraction : l'espace qui ne peut se réduire à rien, rebondit sur cette quantité minimale d'espace, ce qui provoque une nouvelle expansion telle qu'on la connaît dans notre univers.

Pourtant, c'est une autre théorie que nous allons aborder à l'aide du physicien Aurélien Barrau, une théorie de multivers fabuleusement porteuse pour la conception de notre univers, mais aussi pour l'ouverture poétique, narrative, artistique qu'elle nous invite à penser et à formaliser. Cette théorie est celle qu'Hugh Everett a développée à partir de la révolution de conception qu'a imposée la physique quantique.

La mécanique quantique, l'autre grande révolution physique du XXe siècle, peut elle aussi conduire à l'existence d'univers multiples. L'interprétation du physicien Hugh Everett, III (1930-1982) – qui n'est indiscutablement pas la plus orthodoxe mais qui présente l'immense avantage de ne nécessiter aucune hypothèse *ad hoc* supplémentaire – conduit naturellement à supposer que chaque mesure physique induit une décomposition de la fonction d'onde universelle en différentes branches et donc en différentes histoires et en différents mondes. Tout ce qui aurait pu se produire se produit effectivement dans l'un de ces mondes parallèles.⁵²⁵

Les hypothèses dites *ad hoc* par Aurélien Barrau sont notamment le recours à une augmentation du nombre de dimensions spatiales et/ou temporelles telle que le propose la

525 A. BARRAU, « MULTIVERS », sur *Encyclopædia Universalis* [En ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/multivers/>, Consulté le 2 août 2018

théorie des cordes. Dans la théorie d'Hugh Everett développée en 1957, à chaque état quantique l'univers se sépare en différents univers. Ainsi, à chaque événement, notamment quantique, l'univers fourche, se dédouble en un univers fondé sur l'événement établi et en un autre qui ne l'est pas. Tous les problèmes posés par la mécanique quantique, que ce soit la superposition des états ou l'ubiquité offerte aux particules se trouvant dans différents espaces à la fois, est ainsi résolu par cette démultiplication. D'après Hugh Everett, chaque possibilité n'est pas superposée matériellement, mais superposée dans des univers distincts, chacun étant le résultat d'une des possibilités. Nous avons ainsi une quantité à la fois infinie mais aussi en expansion d'univers distincts. Des univers distincts certes, mais pas parallèles puisqu'ils ont tous au moins un point commun dans le temps, l'instant avant la séparation, avant la fourche. Ainsi, si nous reprenons l'expérience métaphorique du chat de Schrödinger, le chat est dans un univers mort, dans un autre bien vivant. Ou plus exactement, il est dans de nombreux univers mort, tout ceux où l'atome radioactif s'est désintégré, diffusant son poison. Ces univers sont nombreux puisqu'à chaque seconde l'atome ne s'étant pas encore désintégré conduit à créer un univers dans lequel l'atome peut, et va, puisqu'il s'agit d'envisager toujours l'un et l'autre, le faire et tuer le chat. Mais il est aussi, dans d'aussi nombreux mondes, bien vivant.

Une telle théorie résonne étrangement fort avec les mots de Husserl dans son texte *Idées directrices pour une phénoménologie*.

Tentons de soumettre à une investigation *eidétique* les types de vécus mis en jeu par l'expérience et en particulier le vécu fondamental que forme la perception des choses ; essayons d'y discerner (nous le pouvons manifestement) des nécessités et des possibilités eidétiques ; en se réglant sur elles, suivons sur le plan eidétique les modifications possibles par essence qui affectent les enchaînements empiriques motivés : il apparaît alors que le corrélat de notre expérience de fait que nous nommons « le monde réel » est seulement *un cas particulier parmi de multiples mondes et non-mondes possibles*, lesquels, de leur côté, ne sont que les *corrélats des modifications eidétiquement possibles portant sur l'idée de « conscience empirique »*, avec ces enchaînements empiriques plus ou moins ordonnés.⁵²⁶

Notre monde n'est plus alors qu'un cas particulier parmi de multiples autres à la fois possibles et réels, même si leurs actualités nous est imperceptible. L'univers se divise ainsi en une infinité de chemins dont l'intégrale représente tous les états d'un univers de base après un temps donné. Le monde que nous considérons comme réel n'est donc qu'un état particulier de la multitude des possibles qui sont à chaque instant créés dans un tel multivers. De plus, cette division ne s'arrête jamais, et donc à chaque instant, le moi lui aussi se subdivise en des milliers d'autres états, d'autres destins, et donc l'écriture d'autres mots pour poursuivre ce texte. Cette théorie se révèle aussi vertigineuse que *La Bibliothèque de Babel*, rien qu'en l'envisageant seulement quelques secondes à notre échelle, loin de celle quantique.

Cette théorie est particulièrement propice à l'idée d'Élie During lorsqu'il explique que les œuvres d'arts explorent fréquemment les questions de théories et de modèles scientifiques de

526 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 156

manière fictionnelle afin de créer des configurations d'expérience de ces derniers. Si Borges a écrit sa fiction *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* en 1941, soit plus de quinze ans avant la théorie d'Hugh Everett, elle en reste une parfaite illustration et son développement montre avec génie comment les univers se divisent et se subdivisent et comment ils se superposent les uns aux autres pour devenir labyrinthiques. Cette relation au labyrinthe est particulièrement intéressante puisqu'il est permis d'envisager la théorie de ce multivers à fourches comme une arborescence se divisant à chaque superposition d'état quantique. L'auteur décrit ainsi sa démarche en commentant fictivement le livre sur lequel l'histoire s'appuie.

Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman.⁵²⁷

Cette histoire qui prolifère et se réalise dans différents temps simultanés devient absolument paradoxale puisque les états de possibles et d'impossibles se superposent alors qu'ils sont factuellement incompatibles. Mais l'auteur, choisissant la figure du labyrinthe pour créer son œuvre va encore plus loin en faisant boucler ces différents temps, les multi-fourches de l'univers ne sont ainsi plus totalement séparées mais se rejoignent et convergent à certains points, se distinguant sur d'autres.

Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent⁵²⁸.

Or c'est exactement la structure que Jaco Van Dormael a voulu pour la narration de *Mr. Nobody*. Le film, dit-il, est construit comme une arborescence⁵²⁹, chaque choix ouvre à une multiplicité de possibles, chacune n'est pas annulée par la réalisation des autres mais au contraire, continue à exister, le personnage continue à les vivre simultanément. L'image du labyrinthe est utilisée dans le film visuellement pour montrer cette arborescence par les rails du train – celui dans lequel l'enfant montera pour rester avec sa mère ou celui qui le laissera sur le quai s'il choisit de vivre avec son père –, qui s'emmêlent, s'entremêlent, bifurquent. On est véritablement dans une illustration des propos d'Hugh Everett, puisqu'à chaque choix qui provoquerait logiquement instantanément la clôture de l'autre potentialité en s'actualisant, rien ne se ferme, au contraire, un nouvel univers s'ouvre, dans lequel le personnage de Nemo est confronté à de nouveaux choix, à d'autres choix. Cette construction arborescente est comparée à l'écriture narrative d'un jeu vidéo, on retrouve ainsi l'idée de virtualité, puisqu'en effet dans un cas comme dans l'autre, des multitudes de chemins sont tracés et conservés à l'état de potentialité dans une intégrale des chemins de Feynman précédemment décrits. Pourtant, si dans les jeux-vidéos, le choix du joueur supprime les pans de l'histoire pourtant écrits, dans le film chaque chemin de l'arborescence est traité représentant un univers réel. Le

527 J. L. BORGES, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, dans : Ficciones, op. cit., p. 195

528 *Id.*

529 « Interview de Jaco Van Dormael, Mr Nobody pour ToutLeCiné.com », sur YouTube, <https://www.youtube.com/channel/UCfJgGipfOVDpZAWNmwidJA>, 8 janvier 2010

réalisateur va plus loin puisqu'il élabore pour chaque monde un univers visuel singulier, travaillant les plans, les focales et les mouvements de caméras en fonction de chaque construction, ou déconstruction, du personnage, et définissant aussi pour chacune une colorimétrie. Ainsi, si le monde de Nemo enfant est très coloré pour représenter toutes les nuances qui s'offrent à lui, chaque vie future se restreint par la suite à une seule colorimétrie, les choix réduisant chaque vie à une palette limitée en couleurs.

Le réalisateur a voulu créer son histoire à partir de l'enfance, se focalisant considérablement sur l'adolescence du personnage car c'est une période qu'il décrit comme l'âge des bifurcations. Pourtant, l'arborescence dépasse les choix de cet âge particulier qui se font plus amples, plus vastes, plus métaphysiques et essentiels comme le décrit cette réplique du film revenant à l'origine de l'arborescence de cette vie :

Dans cette vie-ci, tu n'existes pas. Je ne sais pas pourquoi. Il n'y a que l'architecte qui sache. L'architecte ? L'enfant. Celui qui court derrière le train. Peut-être tes parents ne se sont pas rencontrés ? Peut-être que ton père s'est tué en luge à cinq ans. Peut-être es-tu de l'immense majorité dont le code génétique n'est pas arrivé à destination. Peut-être qu'en mourant, une femme préhistorique a effacé la descendance dont tu fais partie. Et donc, dans ce monde-ci... tu n'existes pas.⁵³⁰

On voit dans cet extrait du film comment il se structure et illustre parfaitement la théorie d'un multivers à fourches. Chaque événement, même le plus minime, en influence un autre, puis un autre, puis un autre. Mais, à l'instant même de l'événement, l'autre possibilité ne s'annihile pas ; Nemo a pu, pour des dizaines de raisons, ne pas être mis au monde, il n'en reste pas moins vivant et bien présent dans l'univers, en tout cas dans des univers. Cette idée est celle énoncée par Borges dans la fiction : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Borges prête à ses personnages une analyse du temps réel et du temps virtuel absolument comparable à l'idée d'un univers à multi-fourches, mais aussi fort ressemblant à ce que nous décrivons à propos de la narration dans *Mr. Nobody*. Il développe ainsi, avant le réalisateur, une histoire se mélangeant entre les différents potentiels et virtuels qui s'y entremêlent. Si Jaco Van Dormael développe l'idée autour d'une vie entière, en évoquant aussi la possibilité de vies où le personnage n'existe pas, de vies science-fictionnelles ou préhistoriques, l'auteur argentin, lui aussi, évoque ces milliers de vies possibles, vécues ou non, où seul l'un ou l'autre des personnages existe, ou les deux existent, ou au contraire, où les deux n'existent pas. Dans cet extrait, Stephen Albert explique l'œuvre jugée insensée, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Ts'ui Pên, au petit-fils de l'auteur.

À la différence de Newton ou de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents, parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent, ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités. Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi et pas vous ; dans d'autres,

530 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, 2009, *op. cit.*

tous les deux. Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi ; dans un autre en traversant le jardin, vous m'avez trouvé mort ; dans un autre, je dis ces mêmes paroles, mais je suis une erreur, un fantôme.⁵³¹

L'histoire de ce livre, de ces livres imbriqués, mis en abyme, fictivement l'un dans l'autre, est celle d'un labyrinthe littéraire, une narration proposée comme infinie, où chaque chemin où le lecteur est amené à se perdre n'est plus à lire dans une dimension spatiale mais dans une dimension temporelle. Le temps se coupe et découpe à chaque instant, ne se partageant pas entre réel et virtuel, mais selon le principe où chaque virtuel devient réel. Ainsi, comme dans *Mr. Nobody*, le personnage principal n'entend pas comment, dans le texte de son grand-père, un homme peut mourir à une page, et être vivant quelques pages plus tard – comme le journaliste le soulignait incrédule au personnage centenaire du film, pensant que sa mémoire n'était plus fiable. Le labyrinthe de temps ainsi proposé est, dans les deux cas, vertigineux. Tout s'ouvre à l'infini sur de nouvelles possibilités, de nouvelles bifurcations, mais aussi de nouveaux croisements. Cet univers est symbolisé dans *Mr. Nobody* par la projection de multiples possibilités qui se déploient pour un enfant qui imagine son futur, à partir de deux points distincts qui vont se partager dans le temps encore et encore, établissant ainsi l'arborescence de ce qu'il peut devenir. Un avenir indéterminé mais déterminable au sens de Husserl.

L'essence veut que tout ce qui existe réellement (realiter), mais dont on n'a pas encore une expérience actuelle, peut passer à l'état de donné, ce qui veut dire alors que cette réalité appartient à l'horizon indéterminé mais *déterminable* de ce qui à chaque moment constitue l'actualité de mon expérience.⁵³²

Mais le réalisateur ne s'arrête pas à cette simple utilisation de la théorie d'Hugh Everett pour créer la structure arborescente de son film. Les multivers sont présents aussi dans le film à travers une citation directe de la théorie des cordes énoncées par le personnage de Nemo, qui est, dans une de ses vies, dans un des univers du multivers créé par le physicien ou par le personnage du jeune garçon lui-même, présentateur d'une émission scientifique. Cette émission permet à plusieurs reprises d'insérer des explications et des idées scientifiques, comportementales, psychologiques dans le film, toutes étant intimement liées à ce qui se passe à l'écran avant ou après, ou à la structure même du film et sa réception par le spectateur. Dans l'émission scientifique fictive, le personnage invite le spectateur à s'intéresser à la théorie des cordes, et à sa nécessité de s'inscrire dans un univers à dix dimensions.

Si la théorie des cordes est exacte, l'univers posséderait neuf dimensions spatiales et une dimension temporelle, on peut imaginer au départ que toutes les dimensions étaient entortillées et qu'au cours du big-bang les trois dimensions spatiales que nous connaissons : la largeur, la longueur et la profondeur, et la dimension temporelle que nous appelons le temps se sont déployées. Les six autres demeurant minuscules enroulées sur elles-mêmes. Et si on admet le fait que nous vivons dans un monde aux

531 J. L. BORGES, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, dans : *Ficciones*, op. cit., p. 199-201

532 E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 158

dimensions enroulées alors comment faire la part entre l'illusion et la réalité ? Le temps pour nous, tel que nous le connaissons est une dimension que l'on peut parcourir que dans une seule direction mais qu'arriverait-il si l'une des autres dimensions n'est pas spatiale mais temporelle...⁵³³

Comment faire la part entre l'illusion et la réalité, nous dit le personnage, si la majorité des dimensions sont entortillées sur elles-mêmes ? Cette question est semblable à celle que pose l'anamorphose. Comment distinguer le réel et l'illusoire quand ils s'entremêlent au sein des dimensions spatio-temporelles semblant appeler un ailleurs. La théorie d'Hugh Everett permet d'ailleurs de cristalliser l'expérience du cheminement labyrinthique et potentiel de l'anamorphose de manière singulièrement poétique en subdivisant chaque point de vue en univers distincts, créant ainsi une arborescence perceptive infinie, des trajectoires d'œuvres, parallèles aux trajectoires de vies de Nemo Nobody.

Mais le film ne fait pas que citer la théories des cordes, il illustre en arrière-plan les images d'espaces à dix dimensions chiffonnées de Calabi-Yau, et les plonge dans la fiction en imaginant que les neuf autres dimensions pourraient se révéler non pas spatiales comme le prône ce modèle scientifique, mais temporelles, ce qui permettrait ainsi de lier des temps distants, de les faire interférer, de les inverser comme le réalisateur le fait dans le film. Or, si le temps n'est dans la théorie des cordes qu'une dimension, cette dimension accepte la symétrie et donc qu'elle soit inversée. Dans le film, cette inversion permet de travailler scientifiquement, ou en tout cas par métaphore scientifique, la problématique centrale qui est au cœur du film : comment choisir si chaque acte est définitif ? Le réalisateur fait le parallèle avec l'entropie : l'état de désordre d'un système. Dans un tel système isolé, l'entropie ne peut pas diminuer, mais seulement croître ou dans des cas particuliers stagner. L'enfant particulièrement curieux, nous l'avons déjà noté et mis en relation avec l'introduction d'*Une brève histoire du Temps* de Stephen Hawking, se demande pourquoi la fumée de cigarette ne peut pas rentrer à l'intérieur de cette dernière, pourquoi ce qui est cassé ne peut se réunifier, pourquoi ce qui est mêlé ne peut se démêler. En d'autres termes, pourquoi le principe d'entropie ne peut que croître ?

L'enfant, ou le réalisateur, voit ainsi dans cette multiplicité de dimensions offertes par la théorie des cordes une possibilité de venir à bout de cette seconde loi de la thermodynamique, et envisager le choix non plus comme un passage du virtuel à l'actuel mais comme un état perpétuellement potentiel où tout reste possible, ou rien n'est inéluctable, ou tout peut s'inverser. Notons la proximité que l'on retrouve alors entre la fiction du film *Mr. Nobody*, et le texte scientifique de Stephen Hawking, deux objets totalement distincts mais dont la comparaison se révèle incroyablement fructueuse.

Pourquoi est-ce que quelques-unes seulement des dimensions, et non toutes, sont enroulées comme à l'intérieur d'une balle ? On présume que dans l'univers très primitif, toutes les dimensions ont été ainsi très courbées. Pourquoi est-ce qu'une

533 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, 2009, *op. cit.*

dimension de temps et trois dimensions d'espace se sont-elles « ouvertes », alors que les autres restaient fortement enroulées sur elles-mêmes ?⁵³⁴

Intéressons-nous donc nous aussi à ces dimensions spatiales et temporelles, aux passages des unes aux autres, et à l'ouverture à de nouvelles dimensions jusqu'alors imperceptibles.

Dimensions

Profondeur et planéité

Observons pour commencer les dimensions que nous connaissons, les trois dimensions spatiales et la dimension temporelle et voyons comment, au sein d'un tel entourage qu'on pourrait presque nommer familier tant il nous semble naturel et intime, des paradoxes ou des aberrations perceptives peuvent s'y lover.

Notons pour commencer que ce cadre est celui que Stephen Hawking décrit comme le seul environnement, semble-t-il, à porter en son sein la vie. Ainsi, même s'il fait l'hypothèse d'une théorie des cordes contenant dix dimensions, il cherche, dans les espaces de Calabi-Yau une structure comparable à celle dans laquelle nous vivons, afin de déterminer si une telle conception est possible, puisque si non, la théorie serait de fait invalidée.

Il semble clair, alors, que la vie, telle que nous la connaissons, ne peut exister que dans les régions de l'espace-temps dans lesquelles une dimension de temps et trois dimensions d'espace ne sont pas enroulées sur elles-mêmes. Cela signifie que l'on peut faire appel au principe anthropique pourvu que l'on puisse montrer que la théorie des cordes permet au moins qu'il y ait là de telles régions de l'univers – et il semble qu'elle le fasse effectivement.⁵³⁵

Ainsi, même en concevant des théories nécessitant une forte multiplication du nombre de dimensions, il est essentiel de réduire celles qui nous sont inconnues en les rendant invisibles ou presque négligeables, au moins dans notre univers, dans notre espace de Calabi-Yau. Au contraire, il est nécessaire que dans cet univers, trois dimensions spatiales et une dimension temporelle se soient suffisamment développées pour qu'elles soient comparables au monde dans lequel nous semblons vivre. Loin d'un anthropocentrisme, il ne s'agit pas d'établir que toutes les régions de l'univers, ou que tous les univers d'un potentiel multivers sont comme celui dans lequel on vit, mais de vérifier les conditions de possibilité de l'émergence d'un univers comme le nôtre dans un tel espace.

L'univers qui s'ouvre à nous a ainsi quatre dimensions et ne peut s'envisager qu'ainsi : trois dimensions spatiales et une temporelle qui nous permettent de varier dans l'espace, grâce au temps. Le monde qui nous entoure n'est dès lors pas linéaire, comme le serait un espace à une dimension spatiale, non pas sur un plan, puisqu'il n'a pas seulement deux dimensions spatiales, mais dans la profondeur offerte par les trois dimensions spatiales, et en mouvement grâce au temps. Sortir de cette conceptualisation tridimensionnelle est dès lors compliqué

534 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 207

535 *Id.* p. 206

puisqu'elle nous est absolument naturelle. Wittgenstein décrit cette perception à travers les difficultés de représenter un monde tridimensionnel sur une feuille, donc sur une surface bidimensionnelle.

Seule nous est naturelle la représentation spatiale de ce que nous voyons. En revanche, la représentation plane, aussi bien par le dessin que par les mots, exige un entraînement et un apprentissage particulier. (La bizarrerie des dessins d'enfants.)⁵³⁶

Pourtant, dans le langage, bien qu'il soit naturel de décrire un monde tridimensionnel, lorsqu'il s'agit d'utiliser le terme de dimension, un flou se propage rendant difficile l'utilisation de cette notion élémentaire de mathématiques. Ainsi, par exemple, quand il est question de cinéma en trois dimensions, les notions de géométrie d'un univers spatio-temporel en quatre dimensions deviennent diffuses. Comment l'œuvre cinématographique observée avec des lunettes afin de rendre perceptible la profondeur peut se déclarer : 3D ? Ne devrions-nous pas alors parler de cinéma en quatre dimensions ? En effet, si la profondeur est avérée comme troisième dimension, une œuvre en trois dimensions serait une sculpture, réduite à l'immobilité puisqu'atemporelle, – une idée qui elle-même présente des limites puisque même une sculpture n'est jamais figée définitivement dans le temps. Pourtant, sans sourciller, les publicitaires du cinéma vont même jusqu'à parler de cinéma en quatre dimensions, lorsque les films s'ouvrent à d'autres sensations et perceptions que celles seulement visuelles, offrant ainsi aux spectateurs un horizon olfactif ou la sensation de mouvement donnée par une articulation de leurs sièges.⁵³⁷

Il serait dès lors nécessaire de se demander ce que sont les dimensions au cinéma. Les trois dimensions sont-elles seulement spatiales, négligeant le temps pourtant fondamental pour ne se réduire qu'à l'image fixe qui le compose ? C'est souvent le cas, quand, par raccourci, nous parlons de quatrième dimension pour envisager une nouvelle dimension spatiale – nous retrouverons une telle appellation dans le chapitre suivant. Pourtant, l'idée d'une quatrième dimension s'ouvrant alors sur d'autres sens nous invite à penser les dimensions non plus dans une acception spatio-temporelle mais sensorielle. Ainsi, l'ajout d'une autre stimulation sensitive ouvrirait le spectacle à une quatrième dimension. Il serait dès lors envisageable de se demander de quoi sont composées les projections classiques en deux dimensions. Il semblerait qu'il soit logique d'établir qu'elles aient une dimension visuelle et une dimension sonore, dans le cas où il soit envisageable de poser en ces termes la notion de dimension. La troisième par l'ajout de la profondeur serait donc certainement l'ajout d'une dimension visuelle supplémentaire. Mais dans un tel résonnement, il est possible de se questionner sur le nombre

536 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 281

537 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 88, Bachelard ouvre lui aussi poétiquement des dimensions plus vastes que celles perçues physiquement par les scientifiques, des dimensions pourtant sensibles, supprimant d'un coup nous dit-il toutes les dimensions :

« Mais au moment où le coffret s'ouvre, plus de dialectique. Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. Et même suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité. »

de dimensions d'une projection d'un film muet. Peut-on envisager alors un film à une seule dimension ?

Nous voyons par cette digression poussée à l'absurde combien nos utilisations du terme de dimensions et de leur nombre sont, au quotidien, dénués de logique. Pourtant, son expérience nous est totalement familière, presque naturelle tant elle semble immédiate et innée.

L'acte qui rassemble éloigne et tient à distance, je ne me touche qu'en me fuyant. Dans une célèbre pensée, Pascal montre que sous un certain rapport je comprends le monde et que sous un autre rapport, il me comprend. Il faut dire que c'est sous le même rapport : je comprends le monde parce qu'il y a pour moi du proche et du lointain, des premiers plans et des horizons et qu'ainsi il fait tableau et prend un sens devant moi, c'est-à-dire enfin parce que je suis situé et qu'il me comprend.⁵³⁸

Merleau-Ponty décrit dans cet extrait de la *Phénoménologie de la Perception*, comment ce rapport au proche et au lointain est structurel pour l'individu, mais aussi, dans une certaine mesure, dans l'espace lui-même puisqu'il le comprend, l'auteur jouant ainsi sur l'ambivalence du mot comprendre. Mon regard structure le monde, mais le monde structure mon regard. En effet, ma vue est guidée par une structure invisible, par une succession de points qui se juxtaposant s'effacent les uns les autres, sans me donner l'impression qu'ils disparaissent, mais seulement qu'ils sont les uns devant les autres, qu'ils se cachent les uns les autres. Cette impression, cet invisible est à l'origine de notre perception de l'espace et de la profondeur.

Ce qui rend la profondeur invisible pour moi, c'est précisément ce qui la rend pour le spectateur visible sous l'aspect de la largeur : la juxtaposition des points simultanés sur une seule direction qui est celle de mon regard. La profondeur que l'on déclare invisible est donc une profondeur déjà identifiée à la largeur, et sans cette condition, l'argument n'aurait pas même un semblant de consistance⁵³⁹

L'auteur invite à penser la profondeur comme un invisible, ce que nous avons noté lorsqu'il s'agissait de penser la dialectique du visible et de l'invisible. Cet invisible n'est, pour l'auteur, pas absolu, puisqu'il devient visible en qualité de largeur à un autre temps si je me déplace et actuellement, par le regard d'un autre observateur qui regarde le même objet que moi d'un autre point de vue. Pourtant, déjà, sans que je me déplace, sans que je confronte mon point de vue avec celui de l'autre, j'ai conscience de la profondeur de l'objet. Je projette automatiquement sa largeur à partir des données spatiales et des interprétations que je sais en tirer.

Élie During poursuit la pensée de Merleau-Ponty en expliquant que l'objet bidimensionnel n'existe, à proprement parlé, pas dans notre monde en trois dimensions et qu'il est surface plutôt qu'objet.

538 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1111

539 *Ibid.*, p. 948

Un objet « plat », pour nous, ne serait justement plus vraiment un objet mais une surface. Notre expérience de notre conception de ce qu'est un objet implique essentiellement qu'il se tienne en réserve, qu'il ne se donne pas d'un seul coup d'œil et nous oblige à en faire le tour : c'est la sixième face du cube qui, en nous étant soustraite, témoigne par son absence de la profondeur et de la latence du visible⁵⁴⁰.

C'est, nous dit l'auteur, la sixième face du cube, pourtant imperceptible à mon point de vue qui crée la profondeur. Son absence est compensée par ma connaissance de son existence, elle se trouve donc automatiquement recrée dans mon esprit. Le volume se forme alors naturellement, et je ne perçois plus la bidimension de ma perception. Tout, même ce qui me fait face et qui est plat, est mis en volume par mon cerveau qui saisit la localisation des objets et les génère en trois dimensions instantanément.

Ce sont de ces codes et de ces automatismes que se jouent la perspectives et les anamorphoses, et notamment les perspectives accélérées. Nous avons en introduction décrit l'œuvre de Bramante dans l'église de Saint Satyre à Milan, cette œuvre architecturale du XV^e siècle. Baltrušaitis nous en explique à la fois le procédé et la perception qu'en a le public. L'espace y est illusoirement étiré, allongé, par une exagération des lois de la perspective de manière à ce que le public y voie un espace très profond, alors qu'il est spatialement réduit. La profondeur invisible est alors fictivement très longue, alors que la largeur réelle est très étroite.

Une vaste abside est simulée par Bramante à Saint Sartyre de Milan 118 (1482-1486) dans un espace qui n'a pas 1m20 de profondeur. Les raccourcis précipités de la corniche, des caissons et des pilastres en stuc et en terre cuite donnent l'impression complète d'une pièce voûtée, mais si l'on veut y pénétrer on se heurte contre un mur. L'église entière est ébranlée par ce trompe-l'œil et tout est mis en doute.⁵⁴¹

Cette utilisation de la perspective par l'artiste et architecte pour déformer l'espace n'est pas une percée complète de la bidimensionnalité, mais un étirement de l'espace. On ne se heurte pas à un mur tel qu'on le ferait face à un trompe-l'œil, on se sent comprimé dans un espace qui promettait d'être spacieux mais qui se révèle étriqué. On fait face à un espace aux dimensions différentes de ce qu'elles paraissent. Nous faisons l'expérience d'un rétrécissement de l'espace. L'espace par l'anamorphose se déforme alors de façon à paraître tout droit sorti d'un rêve, une impression que l'on retrouve dans l'illusion de la chambre d'Ames – une pièce inventée en 1946 où les tailles et les distances deviennent illusoires par une mise en pente du sol, et une courbure du mur. Mais pour ces deux illusions, il est indispensable que l'espace soit malgré tout creusé, sinon, tout d'abord, l'illusion serait moins forte, et surtout, elle ne nous offrirait pas d'espace, seulement un non-espace créé par l'image. Nous serions face à la planéité d'un tableau en perspective.

Une perspective alors non pas inintéressante, mais posant d'autres problématiques sur les rapports non plus d'étirement et de rétrécissement de la spatialisation, mais de liaison entre la

540 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 137

541 J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 14, Voir illustration pp. 42-43

surface et la profondeur. La perspective utilise la création perpétuelle de profondeur à partir de l'invisible largeur que décrit Merleau-Ponty pour recréer sur une surface plane cette même illusion de profondeur. La planéité prend tout à coup, à nos yeux, de la profondeur, les distances se creusent, les objets se projettent dans l'espace fictif que l'œuvre conçoit virtuellement. La perspective est une porte de passage entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, la bidimension réelle et la fiction de tridimension.

L'anamorphose directe et spatiale, telle qu'elle est envisagée dans l'espace par l'installation ou la sculpture anamorphique, est, elle, une porte de passage de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité. Nous avons déjà envisagé le rapport de la sculpture dans sa dimension au temps, confrontons lui aussi cette forme particulière d'art de l'espace, qui en extrait momentanément la profondeur. Arrêtons-nous tout d'abord sur les propos de Markus Raetz, des propos recueillis par Henry-François Debailleux pour le journal *Libération*, à l'occasion de l'exposition rétrospective de l'artiste à Bienne, en Suisse, en 2001.

J'ai toujours été passionné par cette capacité que nous avons de passer de la deuxième à la troisième dimension et de la troisième à la quatrième. D'autre part, j'étais très intrigué par cette question que posait Platon : une chaise est-elle la même chose si on la voit de face ou de côté. Je pense que quelqu'un qui n'en aurait jamais vu de sa vie ne pourrait pas faire les liaisons nécessaires à la reconstitution visuelle, mentale de cet objet. Or, nous qui avons le savoir, nous pouvons le faire. Avec mes « sculptures-métamorphoses », il en est de même : vues de face, elles évoquent quelque chose de différent que vues de côté. [...] Les autres objets sont, pour la plupart, définis par des vues de face, de profil, de haut... C'est la raison pour laquelle je mets généralement mes sculptures à la hauteur des yeux et que je les conçois pour qu'elles soient vues en marchant.⁵⁴²

Les sculptures sont ainsi disposées à la hauteur des yeux pour pouvoir s'inscrire dynamiquement dans le rapport au spectateur, et ainsi offrir à travers lui une relation au mouvement et à la dimension temporelle, deux phénomènes desquels elles sont habituellement exclues. Si les formes sont ainsi cristallisées dans la matière, aux yeux du spectateur, au contraire, elles changent, se transforment, se métamorphosent, évoluent dans le temps sans pourtant se modifier.

Mais ce déplacement, ce cheminement, est aussi celui que nous impose l'œuvre pour se délivrer dans sa spatialité. Alors que le tableau donne l'illusion d'une profondeur sur une surface potentiellement plane, la sculpture anamorphique ne prend sens qu'en s'ouvrant à la troisième et quatrième dimension, en s'offrant dans une mouvance spatio-temporelle. Le spectateur fait ainsi face à un objet qu'il s'agit d'envisager à la manière dont Platon questionne la chaise. Il s'agit de se demander si ces différents aspects, ces différentes images sont ceux d'un seul et même objet. Paradoxalement, si intuitivement la réponse est simple, elle amène une autre question qui est, elle, bien plus complexe : Comment passe-t-on d'un aspect à l'autre ? Markus Raetz prétend que cette conceptualisation mentale est

542 M. RAETZ, « Markus Raetz sous tous les angles », sur *Libération.fr*, http://next.liberation.fr/culture/2001/08/06/markus-raetz-sous-tous-les-angles_373512, 6 juin 2018

particulièrement aisée pour les objets qui nous sont familiers et qu'ainsi face à une chaise, il est presque naturellement, presque intuitivement, possible de la formaliser mentalement dans la géométrisation de sa spatialité, de générer le modèle tridimensionnel qui nous échappera perceptiblement toujours. Mais pour une anamorphose, la structure est bien trop compliquée pour qu'elle puisse, tout d'abord, être imaginée concrètement par l'artiste lui-même, sans recourir à des techniques, des calculs ou de multiples tentatives, puis par le spectateur qui fait l'expérience d'être face à une forme tridimensionnelle qui s'articule dans l'espace mais qu'il lui est impossible de modéliser mentalement. L'anamorphose nous fait expérimenter les limites de nos représentations tridimensionnelles et face à la photographie d'une œuvre en anamorphose, la tâche se révèle d'autant plus compliquée. Passées l'illusion de la forme et l'abnégation d'un recours envisagé aux logiciels de montage, l'observateur de la photographie doit projeter l'espace qui lui est présenté, chose qu'il fait naturellement grâce notamment à l'habitude de la perspective, mais doit aussi offrir cette spatialité à la forme, l'œuvre elle-même. Il doit alors épier l'image à la recherche d'indices lui permettant de comprendre comment cette forme unique peut se détacher, se découper, s'approfondir, s'étirer pour se retirer sur les différentes surfaces qui la composent. Armelle Canitrot décrit cette expérience dans le catalogue *Georges Rousse 4 234 miles*, expliquant le rapport des installations de l'artiste à leurs représentations. Elle analyse qu'en photographie :

Ces « archi-sculptures » qui brouillent plus encore les pistes entre réel et immatériel invitent le regard à s'enfoncer dans la profondeur de l'image photographique qui en résulte, pour la « déconstruire » et y chercher sa propre voix.⁵⁴³

En observant les photographies de Georges Rousse, le spectateur est invité à plonger dans la profondeur de l'image, une profondeur invisible, une profondeur même factice et inexistante. Une profondeur qui renvoie directement à notre faculté visuelle de recréer de la profondeur là où l'impression formée sur mes rétines est plane. Une faculté qui ne s'appuie pas seulement sur l'image et la diplopie, mais aussi sur une déformation même de l'image cérébrale. Nous avons vu comment l'image était interprétée dès sa vue, comme le soulevait Wittgenstein, Merleau-Ponty va plus loin en expliquant que la vue recrée un espace et la profondeur en affichant une version déformée de la réalité. Il nous offre ainsi une vision qui serait distincte, de telle sorte que si nous regardons un espace et la photographie de cette même étendue, les deux images seront distinctes. Notre perception crée une image hybride de la spatialité telle qu'elle invite à le penser la théorie de la forme.

La théorie de la forme a justement contribué à montrer que la grandeur apparente d'un objet qui s'éloigne ne varie pas comme l'image rétinienne et que la forme apparente d'un disque qui tourne autour de l'un de ses diamètres ne varie pas comme on l'attendrait d'après la perspective géométrique. L'objet qui s'éloigne diminue moins vite pour ma perception que l'image physique sur ma rétine. C'est pourquoi le train qui vient vers nous, au cinéma, grandit beaucoup plus qu'il ne le ferait en réalité. C'est

543 G. ROUSSE *et al.*, *Georges Rousse 4 234 miles*, *op. cit.*, p. 22

pourquoi une montagne qui nous semblait élevée devient insignifiante sur la photographie.⁵⁴⁴

Cette déformation des grandeurs est telle que la forme prend une ampleur supplémentaire sur la photographie. En effet, ce qui est loin paraît volontairement plus gros que ce qu'il est réellement, notre vue minimise ainsi l'impact de la perspective. Elle compense le rétrécissement dû à l'éloignement de manière à se rapprocher davantage de notre connaissance de la taille réelle des objets, que de leurs tailles perçues. Étrangement, cette déformation n'apparaît pas lorsque nous regardons des images, notamment des photographies, alors que le procédé nous semble pourtant au quotidien imperceptible puisqu'il est à la fois constant et habituel. Une imperceptibilité de la perception mise en scène par Poincaré dans le paradoxe du doublement. Ce paradoxe expose un monde où tout aurait doublé de taille. Est-il alors possible de voir que la taille a doublé quand même celle du mètre, l'étalon mesureur, a été multipliée par deux ? Une variante de ce paradoxe imagine même un monde, véritable métaphore de la perspective, où des objets rétrécissent au fur et à mesure de leur éloignement du centre. Ainsi, alors qu'en cheminant la taille de l'homme se réduirait et que les objets alentours le feraient eux-aussi, serait-il possible de percevoir cette déformation ?

Comme le prédisait Descartes :

Et pour conclusion il faut remarquer que tous les moyens [...] de connoître la distance des objets sont incertains⁵⁴⁵.

Mais en 1962, Ellis et Schlesinger proposent une solution au paradoxe de Poincaré en expliquant que si chaque chose avait doublé de taille, la masse de la planète elle-même devrait alors avoir doublé, et ainsi, la gravité, elle-même, devrait varier. Le changement de taille serait donc, certes invisible, mais pas imperceptible. La variation du premier paradoxe n'implique lui pas de changement de gravité puisque la variation de la taille ne se fait que sur les objets. Or, dans la gravité, la masse de l'objet est négligeable. Il est donc impossible de percevoir une telle variation. Pourtant, une solution peut, peut-être, s'envisager grâce à la perspective. En effet, si la taille des objets varie, nous n'en voyons pas la différence autour de nous puisque leur variation est proportionnelle à la nôtre. Mais, la vue nous permet de voir plus loin que les objets proches, de voir jusqu'à l'horizon. Ainsi, en regardant du côté du rétrécissement, les objets devraient paraître de plus en plus petits, comme sous l'effet de la perspective. Pourtant, ce rétrécissement se fait comme un doublement de cette réduction. Ainsi, bien que l'œil grossisse de tels objets pour compenser un peu la perspective, ce doublement du rétrécissement doit être particulièrement visible. Ce doublement ressemble alors à une accélération de la perspective, telle qu'elle est utilisée en anamorphose. Au contraire, si le personnage fictif de ce paradoxe regarde en direction du centre du monde, la direction où les objets grandissent, ou reprennent leurs tailles initiales, les objets doivent alors

544 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 953

545 R. DESCARTES et L. de LA FORGE, *L'homme de René Descartes, et La formation du fœtus ou Traité de la lumière du même auteur*, C. Clerselier (éd.), 2e éd. rev. et corr, Paris, F. Girard, 1677, p. 49

paraître plus gros, une impression certes gommée par la perspective qui réduit la taille des objets, mais qui ne peut en dissiper totalement l'étrangeté. Ainsi, même si la diminution créée par la perspective compense totalement le grossissement de l'objet, cet équilibre offrirait la perception d'un monde sans perspective, d'un monde sans profondeur. Une telle impression serait ainsi identique à l'utilisation d'une perspective ralentie, ce procédé utilisé pour déformer les lieux afin de détruire ou minimiser le rétrécissement visuel qu'impose la perspective. Ces paradoxes mettent en relief fictivement les aberrations spatiales déterminées par la Relativité.

De tels paradoxes sont aussi ceux que mettent en scène les artistes d'anamorphoses créant de véritables aberrations spatiales et temporelles. Nous avons notamment vu comment les photographies de Georges Rousse invitent le spectateur à passer de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Pourtant, par l'expérimentation de l'œuvre, c'est le rapport inverse que le spectateur découvre. En effet, le passage de la bidimensionnalité photographique à la tridimensionnalité offerte par le cheminement du regard à l'œuvre est opposé à la réalité expérimentale que propose l'installation : l'aplanissement de la troisième dimension dans la deuxième.

La frontalité où nous plaçait l'image se déchire tout à coup, mais la déchirure à son tour devient frontalité, une frontalité qui nous maintient en suspens, immobiles nous qui, un instant, ne savons plus sous le regard de cette image.⁵⁴⁶

Les œuvres en anamorphoses sculpturales ou en installations ne peuvent se détacher de la spatialité qui est indispensable à la pluralité des points de vue qui en crée la spécificité. Pourtant, au moment de leurs révélations, elles affichent la forme dans une soudaine bidimension. Le spectateur fait alors l'expérience décrite par Magritte, artiste qui a lui aussi beaucoup travaillé ces problématiques de profondeur et de passage entre la deuxième et la troisième dimension, d'illusion et de confusion entre la surface, le proche et le lointain.

Malgré la richesse changeante des détails et des nuances de la nature, je pouvais voir un paysage comme s'il n'était qu'un rideau placé devant moi. Je devins peu certain de la profondeur des campagnes, très peu persuadé de l'éloignement de l'horizon.⁵⁴⁷

Le peintre décrit sa capacité à regarder le monde, les choses qui l'entourent et de leur ôter toute profondeur. De voir la réalité non plus comme un espace mais comme une surface. Une impression décrite aussi par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la Perception*.

Quand le peintre cligne des yeux, il détruit l'organisation en profondeur du champ et, avec elle, les contrastes précis de l'éclairage, il n'y a plus de choses déterminées avec leurs couleurs propres.⁵⁴⁸

546 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 268

547 R. MAGRITTE, *René Magritte : Écrits complets*, A. Blavier (éd.), s. l., Flammarion, 2016, p. 142, dans : *La ligne de vie II, L'invention collective*, Bruxelles, 1940, p.12-14

548 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1005

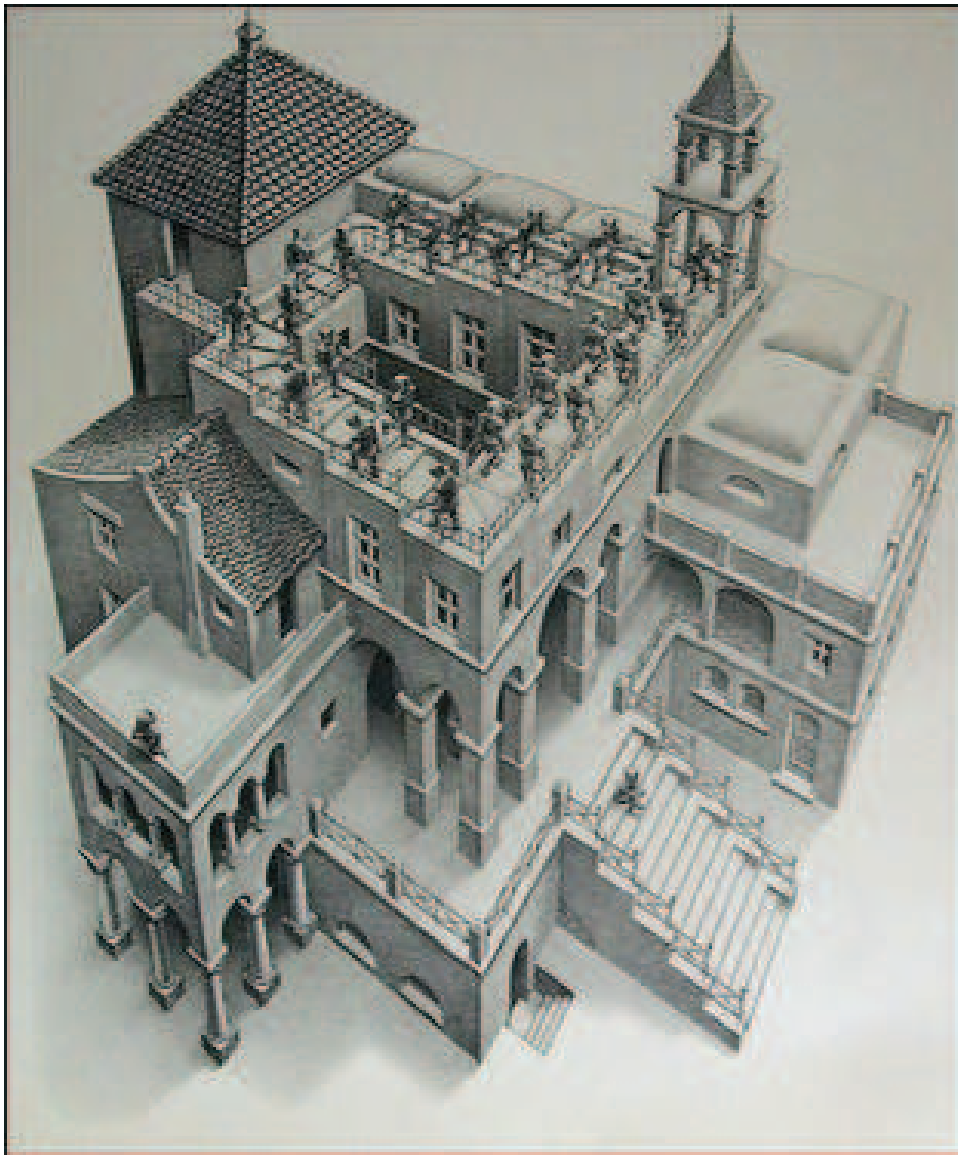


Illustration 130 : Maurits Cornelis ESCHER, *Montée et Descente*,
Lithographie, Imprimée en mars 1960

Le peintre fait alors face à un monde tout à coup aplani et dénué de nuances, de couleurs. Le monde se fait plat et se décharge de la réalité qu'on lui confère au quotidien. La profondeur se dilate et devient inexistante. Merleau-Ponty va plus loin en prétendant qu'en dehors du champ visuel, la perception de la profondeur n'existe pas⁵⁴⁹. En effet, il explique notamment que les aveugles qui sont opérés découvrent la profondeur avec la vue. Le monde du toucher, l'impression offerte par le tactile n'étant toujours accessible que dans la proximité. La vue, elle, permet de toucher de loin. Elle rend invisible la profondeur, mais rapproche les objets distants, inaccessibles au toucher. La profondeur se perd ainsi peut-être par la vue. Car, si par le toucher, le distant est intouchable, par la vue, il est ramené à moi, tout à coup, collé à mes yeux par l'image.

Les anamorphoses de Georges Rousse et Felice Varini sont particulièrement aptes à nous montrer cette venue en avant, puisqu'alors que l'œuvre s'installe dans la profondeur de la pièce, la forme, l'image, est projetée en dehors des murs, du sol, des plafonds, pour flotter virtuellement dans l'espace entre eux et nous. Elle s'offre de plus dans la bidimensionnalité puisqu'elle est tout à coup dénuée de la profondeur de son support et reconnue comme image. Une telle ambiguïté sur le rapport entre profondeur et planéité n'est sans rappeler les gravures de l'artiste surréaliste Maurits Cornelis Escher. En effet, il y met en scène des paradoxes, travaillant, comme le dit le commissaire de l'exposition *Une image peut en cacher une autre* Jean-Hubert Martin, à rassembler les contraires, et notamment les paradoxes spatiaux, créant ainsi des images d'architectures impossibles, entre l'univers de l'illusion, du rêve et du cauchemar.

Escher débuta graveur en Italie, où il séjourna longtemps. Ce n'est qu'à la fin des années 1930 que, de retour en Hollande, il entreprit les gravures qui le rendirent célèbre. La dualité des contraires s'impose à lui comme une idée primordiale.⁵⁵⁰

Le proche et le lointain s'intervertissent dans les images qui utilisent la forme paradoxale du triangle ou de l'escalier de Penrose, pour ne faire plus qu'un, ce qui semblait devant, va finalement se révéler être derrière, ce qui semblait s'approfondir se manifeste comme se rapprochant. En effet, dans l'escalier infini, développé à partir du triangle impossible proposé par son fils, le mathématicien et physicien Roger Penrose⁵⁵¹, l'escalier associe à l'image deux paradoxes. Tout d'abord, comme cela est illustré dans l'œuvre d'Escher *Montée et descente*, une lithographie de 1960, en montant l'escalier, on se retrouve plus bas, et en le descendant, on monte spatialement. Ce principe repris dans le film *Inception*, illustre les paradoxes des rêves, du point de vue de l'imagerie, de l'architecture fictionnelle du rêve, et de la narration, puisqu'à un moment clef, alors qu'un personnage est poursuivi dans des escaliers qui se révéleront être de Penrose, il surprend son adversaire en descendant des escaliers qui le font surgir au-dessus de lui, avant de révéler le vide paradoxal qui s'ouvre tout à coup quand

549 *Ibid.*, p. 949-950

550 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 240

551 Scientifique ayant travaillé notamment avec Stephen Hawking sur la théorie de l'effondrement des étoiles sur elles-mêmes : découvrant ainsi les trous noirs et leurs origines.



Illustration 131 : Christopher NOLAN, Photographes, *Inception*, 2010, 148min

l'étrangeté du rêve est révélé. L'autre paradoxe qui est donc lui aussi soulevé par l'escalier de Penrose, et qui se révèle à la fois dans l'imagerie des lithographies d'Escher et dans le film de Christopher Nolan, joue sur la dialectique du proche et du lointain. En effet, dans le dernier exemple cité notamment, alors que le premier personnage, fuyant le premier, est censé s'en éloigner, par une distorsion spatiale, il s'en rapproche. Dans les dessins du Néerlandais, les personnages qui devraient s'éloigner du premier plan, y reviennent inconditionnellement, dans le mouvement même de leur distanciation. Les différents personnages sont déclinés à chaque étape de leurs mouvements, dans une proximité certaine avec deux œuvres, *Les Escaliers d'Or* d'Edward Burne-Jones, toile peinte vers 1880, de 270 par 117 centimètres, et le célèbre *Nu descendant l'escalier* peint en 1912 par Marcel Duchamp de 146 par 89 centimètres qui en reprend la structure, faisant voyager le personnage dans l'espace-temps, en imprimant ses mouvements sur la toile. Mais ceux d'Escher, lorsqu'ils s'approchent, s'éloignent étrangement, alors que ceux qui s'éloignent, surgissent finalement au devant de l'escalier. Le paradoxe dilate alors l'espace diégétique de l'image ou du film, il se rétrécit et s'allonge, crée d'étranges passerelles entre les mondes et les localisations.

Notons, pour conclure sur les distorsions créées par les œuvres utilisant les objets impossibles de Penrose, que dans les images comme dans le film de Christopher Nolan, fictionnalisant notre rapport à l'univers onirique, la réalisation de la forme paradoxale tient notamment au point de vue unique. Dans l'œuvre d'Escher, tout est construit autour de distorsions de la perspective qui ne sont possibles que parce qu'elles sont dessinées, et notamment car elles sont structurées autour d'un point de fuite unique, dans une impossibilité de modifier le point de vue du spectateur. Dans le film *Inception*, le point de vue unique est conservé durant quasiment toute la scène, la caméra ne se déplaçant que lorsque le personnage prend conscience du côté paradoxal de l'espace qu'il traverse. Cet espace est alors vidé de toute sa paradoxalité à la fois pour le personnage et pour le spectateur qui découvre, par un mouvement de caméra, le trucage créant l'illusion, le même utilisé par des sculpteurs pour créer cette forme paradoxale en volume. L'utilisation de la perspective est associée à l'angle de vue pour faire se rejoindre deux branches du carré ou du triangle, réellement distantes. Cette déformation du volume est alors proche de l'anamorphose puisqu'il se révèle à un point de vue à la fois unique et particulier. Il se donne comme une distorsion de l'inerte, par le mouvement de celui qui le regarde, un objet mouvant se formant et se déformant devant nos yeux. Mais le prestidigitateur⁵⁵² Francis Tabary crée, lui, des sculptures d'objets impossibles comme le triangle de Penrose, sans utiliser la déformation de la perspective en jouant uniquement sur le placement des ombres et des lumières. Ainsi, ses sculptures gardent leurs formes lorsqu'on tourne autour, une barre du triangle ne se détachant pas tout à coup du reste de la forme. Pourtant, si le volume ne se déforme pas, la perception, elle, évolue en fonction du point de vue du spectateur et la forme se révèle illusoire en déplaçant son regard. Si, en s'éloignant, la sculpture devient à la fois illusoire et irréelle, matérielle et immatérielle, en se rapprochant, le spectateur perd l'aspect chimérique de la sculpture pour la découvrir bien

552 Nous avons précédemment décrit le film de C. NOLAN : *Le Prestige*, dans lequel le réalisateur s'intéresse à la magie, le rapport entre magie, illusion et anamorphose étant particulièrement tenu, il est important de le noter, et il semble que le détour par l'œuvre sculpturale de ce magicien soit ainsi particulièrement justifié.



Illustration 132 : Patrick HUGHES, *Beyeler*, 2016 | *Edition 50* | 45 x 90 x 18 cm, Huile,

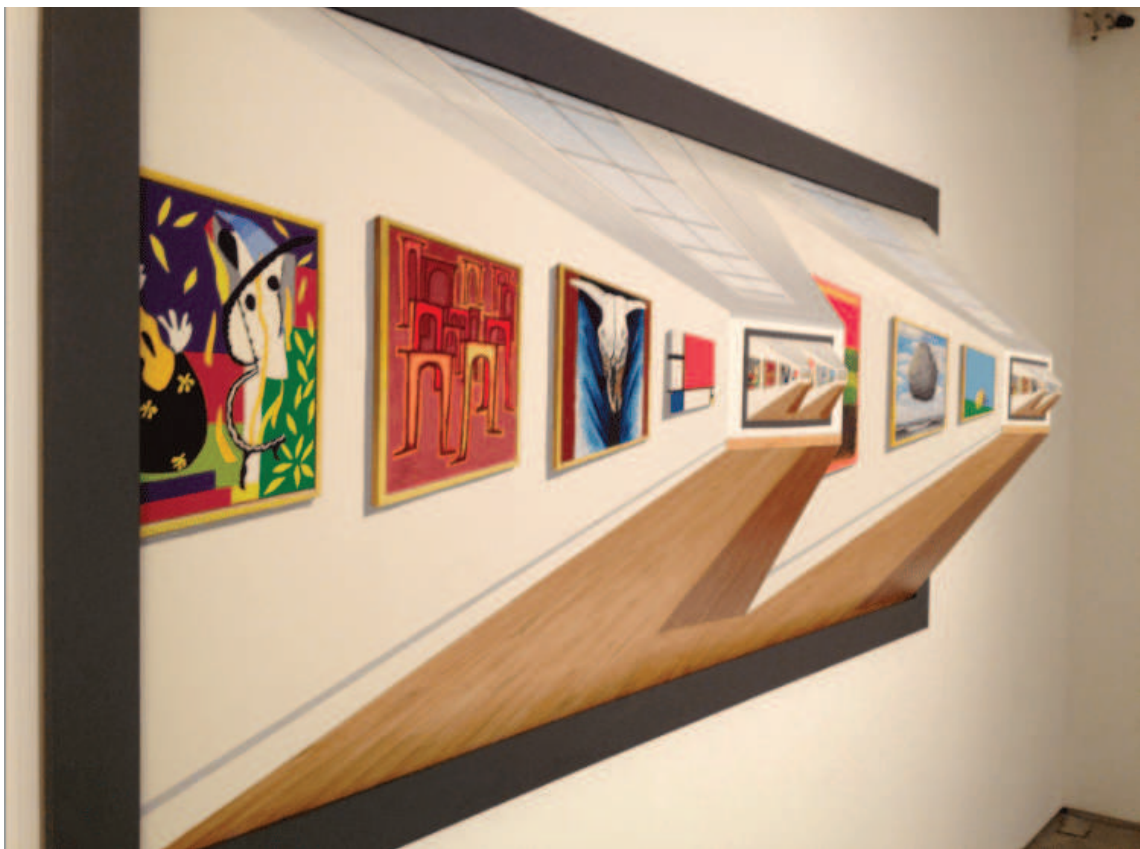


Illustration 133 : Patrick HUGHES, *Superdiperspective*, 2012, 45 x 90 x 18 cm, Huile

concrète mais désillusionnée. Le spectateur est invité dans ce mouvement de rapprochement et d'éloignement pour tantôt voir flotter la forme paradoxale et impossible, tantôt pour la voir sombrer de son socle, désabusée. Ce jeu d'aller-retour offre au spectateur un mouvement dans lequel on ne peut se rapprocher pour voir mieux qu'au risque de faire sombrer l'objet dans son irréalité. Une sensation décrite par Merleau-Ponty.

Pour chaque objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il y a une distance optimale d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut, nous tendons vers le maximum de visibilité et nous cherchons comme au microscope une meilleure mise au point, elle est obtenue par un certain équilibre de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur⁵⁵³.

Une telle mise en mouvement du spectateur, cherchant le maximum de visibilité est décrite comme indispensable à la fois à la perception d'un objet réel et à la perception de l'œuvre, comme une mise au point. Mais les œuvres anamorphiques ne peuvent se percevoir sous une orientation optimale, une orientation par laquelle elles offriraient le meilleur d'elles-mêmes. Elles doivent se voir dans la dynamique d'une dialectique de proche et de lointain. Dans une recherche perpétuelle, le mouvement du spectateur offrant la profondeur à l'œuvre qui lui rapte pourtant sa spatialité. Mais le déplacement du spectateur ne se limite pas à cette mise au point de notre regard, non pas seulement par notre œil, mais aussi par notre mouvement réel, l'œuvre nécessite un mouvement d'une ampleur plus vaste. Les œuvres de Patrick Hughes qui mettent en tension le proche et le lointain par un procédé intrigant, se mettent en mouvant, s'ouvrent, et se détruisent lorsqu'on les balaye latéralement du regard.

Patrick Hughes est un artiste plasticien britannique, né en 1939. Après des études d'art au Leeds College of Art, il développe en 1964 dans l'œuvre : *Sticking-out Room*, sa première *reverspective*, l'objet singulier qui le rendra célèbre et qui deviendra à partir des années 1990, le centre de son travail. Les *reverspectives* sont des tableaux en volume. Des cônes sortent de la toile simulant la perspective, afin d'offrir l'illusion d'une perspective. Mais son travail sur l'espace devient spectaculaire quand, dans le mouvement, l'œuvre fixe se met à bouger, simulant le mouvement d'un espace en profondeur.

L'artiste utilise pour créer de la profondeur, des *Reverspectives*, c'est-à-dire des perspectives inversées, comme nous les avons rencontrées dans les œuvres de David Hockney. Pourtant, alors que dans les œuvres du photographe, elles étaient planes et offraient une étrangeté à l'objet, dans les œuvres de Patrick Hughes, elles sont en volume et se donnent dans une illusion aussi parfaite que paradoxale de profondeur. Pourtant, la perspective est totalement inversée, chaque architecture est un volume qui s'approche du spectateur en déployant ses cinq faces : quatre côtés qui se rejoignent pour mettre en volume un petit carré. Les côtés forment les murs en profondeur alors que le petit carré représente le fond de la pièce. Ainsi,

553 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 998-999



Illustration 134 : Maurits Cornelis ESCHER, *Concave et Convexe*, Lithographie, 33,5 x 27,5 cm, Imprimée en 1935

alors que la surface carrée est la plus proche de nous, elle recule dans une perspective factice pour plonger dans une illusion de profondeur. Les côtés s'avancent eux aussi, mais rétrécissent pour épouser les lignes de fuite d'un espace. L'inversion s'inverse à son tour pour créer la plus parfaite illusion de perspective.

Mais plus étonnant encore, lorsque le spectateur se déplace, l'œuvre en trois dimensions se meut, elle aussi, puisque le volume perçu est toujours différent. L'espace qui s'était alors créé s'ouvre encore davantage car en bougeant, le spectateur fait se déplacer avec lui l'espace habituellement inerte de la toile en perspective. L'image et l'espace deviennent mouvants, l'image et l'espace deviennent vivants. Le spectateur bascule de gauche à droite pour ouvrir et fermer cet espace. Le mouvement créé donne encore plus de profondeur car il offre un pas de plus vers l'illusion de réalité, cependant, les mouvements de l'espace se déployant face aux yeux du spectateur sont étranges, absolument inversés par rapport à ceux dans un espace réel, en effet, allant plus d'un côté, c'est l'espace opposé qui grandit et s'offre comme toujours plus visible. Mais le spectateur est tellement pris dans l'illusion et dans le mouvement qui crée une véritable fascination, qu'il fait fi de cette anomalie. L'espace se déploie symétriquement à son propre déplacement, c'est assez pour le captiver. Pourtant, un pas de plus sur le côté rétablit la réalité de la spatialité et du volume de l'œuvre. En effet, après une certaine distance latérale, les côtés ne peuvent plus donner l'illusion de rentrer dans la toile puisqu'ils sortent des limites de la surface du cadre. La perspective se rétablit alors tout à coup, ce qui semblait en profondeur s'avance immédiatement face à lui, l'illusion se brise dans une soudaineté étrange, presque choquante. Tout s'avance et me saute littéralement aux yeux : le volume réel de l'œuvre et l'illusionnisme trompeur qui m'a fait percevoir le faux pour le vrai, le proche pour le profond, l'extériorité pour une intériorité. Plus étrange encore, si je me redirige face à l'œuvre, malgré mes efforts et ma concentration, je ne peux éviter de revoir basculer l'image en arrière, dans une profondeur que je sais pourtant factice. Ma perception sombre et l'espace et la perspective tombe avec elle.

Une telle aberration spatiale est mise en scène, de manière très différente, par le graveur néerlandais dans la lithographie *Concave et Convexe*, réalisée cinq ans avant *Montée et descente*, en 1955. Dans cette gravure, il joue sur les ombres et les lumières pour créer des architectures impossibles, les espaces jouant sur la distorsion d'être à la fois proche et éloigné, pour apparaître, dans cette image double, comme à la fois concave et convexe, à la fois creux et en volume. L'image et l'espace qu'elle présente basculent en fonction de la zone observée, ce qui semblait venir vers nous, se révèle tout à coup être creux et ouvert. Notre perception sombre alors, plonge dans le vide soudainement laissé par nos perceptions. Alors que ce qui nous semblait être un angle extérieur s'évide dans des jeux d'ombres pour s'offrir comme intérieur, le spectateur fait face à un abîme à la fois de l'espace, des personnages diégétiques qui se trouvent suspendus dans le vide et de sa conviction perceptive. Il ressent une sorte de vertige, pareil à celui que Markus Raetz décrit comme un effet perceptif de ses œuvres.

C'est le même principe avec ces parallélépipèdes que je suspends dans l'air. On est tellement habitué au dessin en perspective qu'on les regarde comme tel, avant de

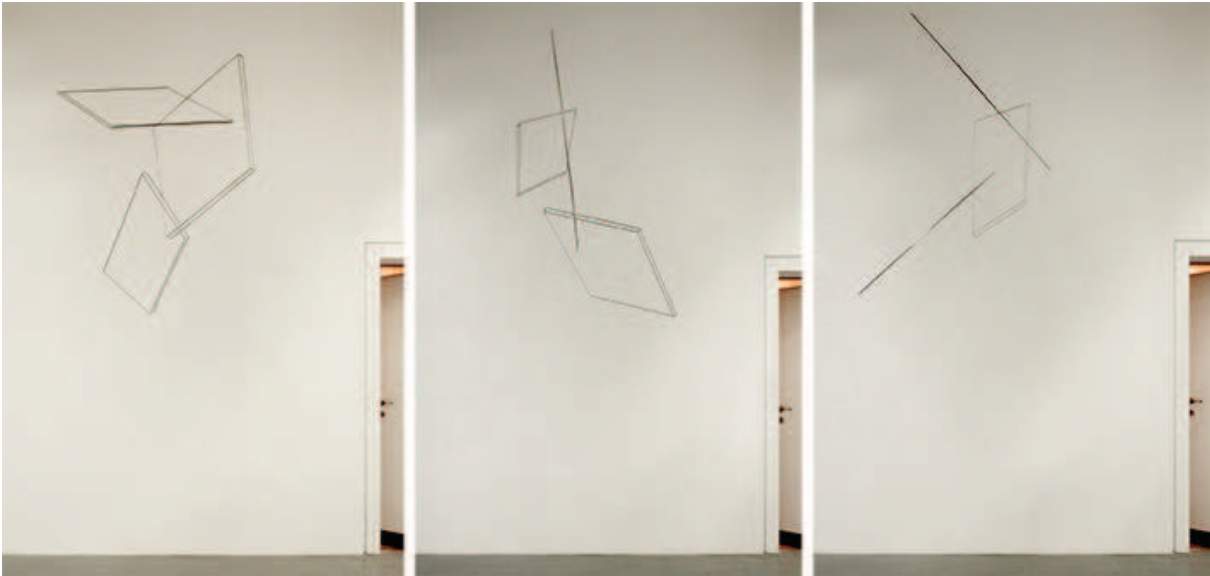


Illustration 135 : Markus RAETZ, Drei gleiche Scheiben, *Trois Mêmes Tranches*, 2012, Galerie Monica De Cardenas, Milan-Zuoz

découvrir tout d'un coup qu'ils sont en trois dimensions et qu'avec les courants d'air ils tournent dans l'espace, créent un effet étrange. Comme un petit vertige.⁵⁵⁴

En 2006, l'artiste travaille sur les parallélépipèdes rectangles, ou plutôt sur leurs images, l'apparence bidimensionnelle de ces formes tridimensionnelles. Ces sculptures ne sont donc pas composées comme de véritables volumes de rectangle suspendus en l'air, mais comme une suspension de tiges dans l'espace, un ensemble de lignes qui, à un point de vue particulier, s'affichent comme la représentation en deux dimensions d'un parallélépipède. Le sculpteur nous donne alors à voir, en volume, l'aplanissement de cette figure en trois dimensions, se rétractant en deux tout à coup. Mais, le système de suspension est tel qu'il fait tourner légèrement ces mobiles qui n'affichent dès lors plus l'image formée sur ma rétine mais la réalité de leurs volumes. Le volume et la planéité, la profondeur et la surface passent de l'un à l'autre par les micro-mouvements de la sculpture. Les images se forment avant que tout bascule, les lignes semblent abstraites avant que notre œil plonge dans l'illusion de volume qu'il leur prête. Une sensation de vertige prend alors le spectateur puisqu'il fait face à une distorsion de son espace, ou de sa représentation.

Élie During décrit cette sensation de vertige en analysant le film *Sueurs froides*, plus connu sous son nom d'origine *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock, réalisé en 1958, sur lequel nous avons déjà écrit pour brosser la figure du double. Il explique le sentiment phobique comme une véritable dislocation de la sensation d'espace. Il décrit les ressentis du personnage en notant :

Avoir le vertige dans son cas, ce n'est pas simplement avoir peur des hauteurs ou des profondeurs, c'est voir simultanément le sol se dérober sous ses pieds, et les distances s'écraser. C'est comme si l'espace glissait sur lui-même, bouleversant l'échelonnement du proche et du lointain.⁵⁵⁵

Le vertige est une illusion (voire une hallucination) de mouvement, une illusion de mouvement sans déplacement réel.⁵⁵⁶

Pour réaliser un tel effet, le réalisateur a inventé ce qui est aujourd'hui appelé le travelling compensé, ou le travelling contrarié, mais qui est plus connu sous le nom d'effet Vertigo, qui consiste à compenser le mouvement de travelling, par un zoom opposé. Ainsi, alors que la caméra s'éloigne du sujet, la focale recentre le plan grâce à un zoom. Pourtant, les deux effets ne se compensent pas pleinement, ce qui crée des décalages, une aberration de la perspective et donc une déformation de l'espace. En résulte un sentiment de vertige proche de celui décrit par Élie During car comme le ressent le personnage interprété par James Stewart, Scottie, le spectateur fait face à l'écran à un personnage immobile (la mise au point devant rester sur le même objet), dans un décor ayant des mouvements paradoxaux, l'espace semblant se dilater et s'écraser simultanément. En effet, alors que le sol semble s'éloigner, puisque, de fait, la caméra s'en éloigne, le cadrage plus serré donne la sensation de s'en rapprocher. Il nous

554 M. RAETZ, « Markus Raetz sous tous les angles », *op. cit.*

555 É. DURING, *Faux raccords*, *op. cit.*, p. 56

556 *Ibid.*, p. 53



Illustration 136 : Julian BEEVER, Grave Robber, Commande du Musée Civique Archeologico-Etnologique de Modene, Italie, Pastel sur toile,. 2017

semble alors que nous plongeons dans un vide sans fin. Mais ce que décrit Élie During est encore plus saisissant, puisqu'il explique la sensation de mouvement d'un espace qui semble se dérober sans pourtant aucun déplacement réel. En effet, le personnage ne se déplace pas, le cadrage varie très peu, c'est l'espace lui-même qui semble évoluer, se mouvoir. Un tel vertige produit l'effet de ne plus saisir parfaitement la distinction entre le couple de contraires du proche et du lointain, puisqu'ils s'interpénètrent l'un l'autre comme dans un rêve.

Une sensation d'écrasement de l'espace, qui se déploie simultanément paradoxalement afin de simuler l'effet d'une distorsion spatiale, de faire sombrer le spectateur dans un vertige, c'est aussi l'effet que tente de produire l'artiste de rue Julian Beever.

Julian Beever est un artiste de rue britannique. Après des études d'art à l'université de Leeds, la *Leeds Beckett University*, il commence à dessiner des portraits hypers réalistes dans la rue aux États-Unis, en Australie et en Europe pour financer ses voyages grâce aux dons des passants impressionnés par son travail. C'est à partir des années 1990, que sa technique évolue vers l'anamorphose. Il réalise alors de grandes fresques au sol des villes du monde entier, des images dessinées à même la rue, au pastel, rendant l'œuvre éphémère. Pourtant, ces images étirées sur le sol, se redressent et semblent s'élever, ou au contraire s'approfondir dans le sol, lorsque le spectateur se place à un point de vue particulier. L'artiste fait surgir alors des espaces singuliers sous le sol de la ville. La fascination des passants exercée par son travail lui a valu une renommée internationale et de nombreuses commandes publicitaires d'entreprises ou de musées. L'artiste maîtrise de plus la communication visuelle en mettant en scène ses images dans des photographies où il utilise des figurants afin de renforcer l'illusion, la profondeur, ainsi que la narration de l'image créée.

Dans ses œuvres, le britannique fait surgir de la bidimensionnalité du sol, l'illusion d'une troisième dimension qui s'ouvre vertigineusement. Dans l'œuvre *Pilleurs de tombe*, réalisée en 2017 à Modène, il dévoile, avec quatre autres artistes du Street-Art invités, à la demande du musée civique d'Archéologie et d'Ethnologie, les pièces archéologiques réellement découvertes sous le sol et l'architecture telle qu'elle devait être à l'Antiquité. Dans une anamorphose spectaculaire, il recrée ce que cache le sol contemporain : les trésors d'une ville souterraine antique. Cette fictionnalisation de l'espace ouvre, grâce à la déformation de la perspective, un nouvel espace à la fois imaginaire et documentaire, puisqu'il montre ce que cachait réellement le sol, avant que les fouilles archéologiques ne le découvrent.

Mais au-delà de l'aspect de la commande de mettre à la lumière ce patrimoine sous-jacent, la profondeur est aussi créée par l'illusion offerte par la perspective et par ses déformations. En effet, l'artiste de rue intègre son image comme si elle faisait véritablement partie du sol et, en travaillant sur le point de vue, il déforme la perspective réelle du lieu afin que les lignes qui plongent fictivement à l'intérieur du sol paraissent verticales par rapport à l'objectif de l'appareil photographique, mais aussi par rapport à l'œil du spectateur, alors que les lignes horizontales fuient selon ce même point de vue. À l'inverse de l'effet de raccourci habituel en peinture, les objets verticaux, notamment les arrêtes de mur, les échelles, les personnages,



Illustration 137 : Edgar MÜLLER, *Explosion de lave*, Pastel, 2008, Geldern, Allemagne

quand il y en a, s'étirent pour se rétablir dans l'œil humain, une fois qu'il est mis en perspective par le couple de la perspective et de notre regard. La perspective raccourcit les distances horizontales, il faut donc, pour sortir de cette impression d'être collé au sol, que l'étirement soit considérablement amplifié et exagéré. L'anamorphose prend alors toute sa force, puisque la troisième dimension semble surgir de l'espace, de la surface pourtant plane de la rue. Les effets de matières, et plus encore, les effets d'ombres et de lumières renforcent les impressions offertes par la distorsion du dessin. Les ombres accentuent les sensations du spectateur puisque l'artiste crée à la fois une illusion de volume, en éclairant une partie et plongeant l'autre dans l'ombre comme si le volume était réellement baigné dans la lumière solaire, et une impression de profondeur, puisqu'il assombrit de plus en plus son dessin, au fur et à mesure que l'espace semble s'enfoncer dans la terre. Cet abysse semble alors de plus en plus sombre, donc de plus en plus profonde.

Cette technique mêlant art de rue et anamorphose est particulièrement développée dans le *street art* et notamment par Edgar Müller, un artiste qui se dit inspiré par Julian Beever. Mais l'Allemand sublime la technique du Britannique et la sensation de vertige en créant d'immenses fresques anamorphiques moins narratives mais plus saisissantes que celles du premier. L'espace de la rue sombre alors sous les éléments, l'eau d'une cascade qui vient l'inonder, le feu d'un monde infernal qui dérobe le sol sous nos pieds.

Dans l'œuvre *Explosion de lave*, réalisée en 2008, à Geldern, en Allemagne, il transforme une rue complète en un torrent de lave faisant fondre la rue. L'impression de profondeur est telle que le vertige saisit le spectateur de la photographie se demandant ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Les effets de matières et d'ombres sont tels qu'il est difficile de discerner ce qui relève de la peinture de l'artiste et ce qui est réel. L'effet est particulièrement saisissant lorsqu'on est en face de l'œuvre, pourtant, à tout autre point de vue, l'effet de profondeur s'aplanit, s'aplatit, s'écrase au sol, l'œuvre s'étire sur le côté, se distord, se distend, dans un effet de translation étrange, rappelant le crâne des *Ambassadeurs* de Holbein. En se déplaçant, l'espace se tord, se creuse ou au contraire, s'aplanit. La surface sombre dans l'abîme, la bidimensionnalité de la rue s'ouvre sur une troisième, fictive et inquiétante, qui nous est donné à voir ou à ne plus voir, grâce au procédé de l'anamorphose.

Et si l'anamorphose est particulièrement apte à produire cette sensation de vertige, puisqu'elle crée un mouvement de l'espace sans que celui-ci ne se déplace, puisqu'elle distord les distances de manière à ce que proche et lointain, profondeur et surface soient interchangeables, il n'est alors pas surprenant qu'Élie During décrive le vertige produit par le film *Sueurs Froides* en reprenant l'appellation de *perspective curieuse* mise en lumière par le texte éponyme de Baltrušaitis.

C'est une distorsion de l'espace-temps, une « perspective dépravée » en quatre dimensions.⁵⁵⁷

557 *Ibid.*, p. 57

Une telle distorsion de la spatialité est commune à l'effet Vertigo que l'on découvre dans le film d'Hitchcock et à la pratique de l'anamorphose que nous avons mis en évidence notamment à travers les études des installations de Street-Art. L'espace se tord paradoxalement comme Einstein le décrit lorsqu'il est sous l'effet de la gravité. Nous faisons face à une singularité de l'espace en distorsion sous l'effet de la perspective, une singularité qui entraîne avec elle le temps. Cette dépravation des dimensions invite DURING à parler d'une quatrième dimension. Mais cette distorsion est-elle seulement celle des quatre dimensions spatio-temporelles que nous connaissons, ou implique-t-elle une quatrième dimension spatiale, telle que les artistes, mais aussi les scientifiques nous poussent à l'imaginer ?

4^e dimension ?

Élie DURING retrace l'intérêt des artistes littéraires et plastiques pour cette quatrième dimension spatiale et la manière dont ils ont tenté de la décrire, l'imager, l'imaginer, la matérialiser. Il s'appuie particulièrement sur le travail de Marcel Duchamp qui a tenté de la représenter, notamment dans *Le grand verre*. Dans *Faux raccords*, il tente d'expliquer l'intérêt et les recherches de l'artiste plasticien pour cette dimensionnalité nouvelle qui pourtant nous échappe totalement.

Or, Duchamp cherche manifestement autre chose. Il veut sortir des impasses de l'« analogisme » – et des figures du désir qu'il ordonne – en inventant un procédé qui soit à la fois soustractif et positif. Et c'est Poincaré qui lui fournit la solution, en substituant à la définition analytique de la dimension une définition purement typologique.⁵⁵⁸

L'auteur poursuit en mettant en lumière d'autres artistes partageant cette fascination de Marcel Duchamp, dans les domaines de la science-fiction notamment littéraire qui n'a, nous explique-t-il, eu de cesse de réfléchir à cette ouverture d'une nouvelle dimension spatiale et ses implications.

Cet intérêt constant de la science-fiction pour la quatrième dimension nous renvoie plus profondément à une affinité de la science-fiction avec la fiction mathématique. « Fiction mathématique » peut s'entendre au sens où un livre comme *Flatland* d'Edwin A. Abbott propose une introduction pédagogique romancée à quelques idées géométriques élémentaires (et moins élémentaires), mais aussi au sens où des scientifiques comme Helmholtz ou Poincaré ont pu avoir recours, dans les œuvres populaires, à des fictions imagées où des êtres « plats » (bidimensionnels) arpentent des surfaces courbes, où des mondes « non euclidiens » viennent prendre à contre-pied les intuitions communes.

En somme, la science-fiction fictionne les mathématiques parce que les mathématiques le font déjà elles-mêmes à travers leurs protocoles.⁵⁵⁹

Or, si comme le dit Élie DURING, les mathématiques se fictionnalisent à travers leur écriture et leur rhétorique – souvenons-nous des paradoxes soulevés par Poincaré lorsqu'il mettait en

558 *Ibid.*, p. 143

559 *Ibid.*, p. 128

scène des univers variant de taille, ou encore lorsqu'il met en scène des personnages bidimensionnels en translation sur des formes finies ou infinies, fermées ou ouvertes, trouées ou non, afin de voir se modifier leurs trajectoires et leurs positions –, la physique offre elle aussi un univers si énigmatique et curieux qu'elle invite les artistes à investir fictivement le champ imaginaire qu'elle ouvre. Nous avons précédemment décrit comment les artistes investissaient notamment les questions de virtualité et d'intégrale des chemins menant à des univers pluriels, tels qu'ils étaient notamment décrits par la théorie des cordes. Mais l'autre caractéristique de la théorie des cordes est d'imposer un monde à au moins dix dimensions, dont neuf spatiales, comme nous l'avons vu. Or cet univers à dix dimensions invite en effet à se demander où et comment sont ces autres dimensions, et d'imaginer notamment la cinquième dimension, la quatrième si on se place sur un point de vue seulement spatial.

Mais comment se représenter cet espace à quatre dimensions, quand Stephen Hawking lui-même nous en souligne l'impossibilité ?

Il est souvent salutaire de penser aux quatre coordonnées d'un événement comme caractérisant sa position dans un espace à quatre dimensions appelé espace-temps. Il est impossible d'imaginer un espace à quatre dimensions. Personnellement, je trouve déjà difficile de visualiser l'espace à trois dimensions !⁵⁶⁰

Le scientifique nous rappelle tout d'abord que le monde dans lequel nous évoluons a déjà quatre dimensions, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'un espace, mais d'un espace-temps. Il poursuit en notant qu'il est déjà difficile de se représenter visuellement un espace à trois dimensions spatiales, qu'il lui semble donc impossible d'être en mesure d'en imaginer un à quatre. En effet, alors qu'il est facile, presque même naturel, de visualiser l'espace qui nous fait face augmenté d'une dimension pourtant invisible : sa profondeur, lorsqu'il s'agit de le représenter – rappelons-nous ce que disait Wittgenstein sur la difficulté des enfants de dessiner notre tridimensionnalité sur une surface bidimensionnelle – l'image se fait complexe voire laborieuse. Ainsi, s'il est mathématiquement facile de représenter un espace à deux dimensions sur un graphique, que ces dimensions soient spatiales ou spatiale et temporelle, il reste possible, mais plus difficile de le faire sur un graphique à trois dimensions, en utilisant un repère bidimensionnel avec ce qu'on a coutume de noter les axes Ox à l'horizontal, et Oy à la verticale, mais auquel on ajoute perpendiculairement et virtuellement un troisième axe : l'axe Oz ⁵⁶¹.

S'il n'est alors pas aisé de représenter graphiquement les variations d'un point parcourant un espace à deux dimensions spatiales et une temporelle, à cause de la profondeur qu'invite à imaginer l'axe Oz , comment imaginer représenter un graphique à quatre dimensions, qu'une

560 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 34

561 Lire la très belle chronique : L'axe Oz existe-t-il ? É. KLEIN, *Le monde selon Étienne Klein*, op. cit., p. 156, chronique dans laquelle l'auteur relate un cours donné par Weisskopf, un scientifique ayant travaillé sur la physique des particules. Dans cette leçon théorique, le physicien est revenu sur ses recherches et réflexions concernant la réalité des objets mathématiques. Après avoir tracé un repère tridimensionnel au tableau, il s'est baissé pour éviter l'axe virtuel Oz avant de s'exclamer « On ne sait jamais, l'axe Oz existe peut-être vraiment... »

soit temporelle ou non. C'est pourtant la représentation qu'Élie During nous offre pour nous aider à imaginer la quatrième dimension, celle d'un référentiel auquel on a ajouté encore un nouvel axe.

La quatrième dimension, c'est la troisième, plus le mouvement par lequel on adjoint quelque chose (une quatrième direction perpendiculaire aux trois autres).⁵⁶²

Mais, comme le disait Stephen Hawking, notre imagination est alors dépassée. Comment s'imaginer l'ajout d'un nouvel axe perpendiculaire dans ce repaire, quand déjà la représentation bidimensionnelle nous rendait impossible le tracé d'une perpendiculaire permettant réellement un angle droit ? Pourtant, nous arrivions, à l'aide de la perspective et de nos habitudes de mise en volume, à conceptualiser et déformer cet axe *Oz* afin de le redresser et nous permettre d'imaginer ce référentiel comme normé et représentatif d'un espace tridimensionnel, comme sur un plan axonométrique par exemple. Mais comment imaginer un nouvel axe perpendiculaire aux premiers ? Notre imagination s'arrête et bute sur cette spatialité inconnue et inconcevable.

Il faut donc chercher de nouvelles images, de nouvelles métaphores pour ouvrir notre pensée à cette abstraction. Et pour se faire, la conceptualisation du passage de la bidimension à la tridimension apporte une image significative et évocatrice de la possibilité d'un passage de la troisième à la quatrième dimension spatiale. Le physicien nous offre une très belle métaphore pour nous permettre d'ouvrir notre esprit et nous familiariser avec les idées directrices d'une représentation de la quatrième dimension.

En Relativité Générale, les corps suivent toujours des lignes droites dans un espace-temps à quatre dimensions, mais ils nous apparaissent néanmoins se mouvoir le long de trajectoires courbes dans notre espace à trois dimensions. (C'est un peu comme regarder un avion survoler un sol accidenté. Bien qu'il suive une ligne droite dans l'espace à trois dimensions, son ombre suit une trajectoire courbe sur le sol à deux dimensions [...]).⁵⁶³

Il revient alors sur la Théorie de la Relativité Générale afin d'expliquer que selon les lois dictées par Einstein, les corps, lorsqu'ils ne sont parcourus par aucune force, dans des lieux de l'espace-temps relativement plats, se meuvent selon des géodésiques⁵⁶⁴ rectilignes, leurs mouvements sont donc des droites à vitesses constantes, des vecteurs. Pourtant, à proximité d'objets massifs, l'espace-temps en quatre dimensions n'est alors plus plat. Il se déforme sous l'influence de la masse du corps. Cet espace courbé n'est alors plus descriptible par une métrique de Minkowsky, où les trajectoires sont linéaires dans un repère où les dimensions spatiales et le temps sont uniformes, mais par ce qu'on appelle la métrique de Schwarzschild. Dans ce cas, et le temps et l'espace sont déformés par la gravité créée par les corps massifs qui courbent la structure même du repère. Ainsi, les géodésiques qui semblent former des

562 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 142

563 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 41

564 Voir définition p. 442

courbes, notamment les ellipses des satellites autour de planètes ou d'étoiles, sont, perçues en quatre dimensions, des droites rectilignes sur un espace-temps courbé. Étant nous-mêmes au cœur de ce système, il nous est impossible d'échapper à de telles déformations produites par la courbure qui concerne les dimensions d'espace et de temps. Ainsi, de la même manière qu'il est impossible de percevoir la distorsion du temps, puisque si le temps ralentit, notre perception et nos mouvements aussi, de manière à ce que ce soit relativement insensible, il est impossible de percevoir les distorsions spatiales, ni de pouvoir envisager le mouvement de la Terre autour de la Lune comme une trajectoire rectiligne. Pour le voir, il faudrait changer de repère spatio-temporel, ce qui nous est impossible.

Mais, s'il est particulièrement difficile d'envisager une telle déformation, la comparaison que fait Hawking pour la mettre en lumière est puissante. En passant de la trajectoire d'un avion rectiligne dans l'espace autour de la Terre à la projection de son image sur la surface bidimensionnelle mais sphérique du sol de la planète, il nous fait envisager les déformations que peut produire un changement d'échelle, ou plus encore, de dimensions. L'ombre est alors dans un espace bidimensionnel non pas homogène et plat, mais rugueux et irrégulier. L'ombre de la trajectoire sur une telle surface est en effet courbée, accidentée et donc déformée par rapport à la rectilinéarité de son référent, la trajectoire réelle de l'avion. Sont alors mises en évidence, à la fois, les déformations produites par une telle distorsion des dimensions spatiales, mais aussi, l'abstraction à laquelle il faut recourir pour passer de l'ombre de l'avion à l'avion réel.

Ce recours à une comparaison entre le passage de la deuxième à la troisième dimension est souvent utilisé pour inviter notre imagination à accepter la possibilité d'une nouvelle dimension spatiale pour l'instant aussi invisible qu'inconnue. C'est notamment le cas du livre de science-fiction évoqué par Élie During : *Flatland*. Dans ce roman, Edwin Abbott Abbott dépeint un monde dont le nombre de dimensions semble moins élevé que le nôtre, ainsi, les formes se déplacent sur un sol bidimensionnel sans pouvoir s'élever dans une dimension de profondeur. À partir de personnages représentés par des figures géométriques simples, il ouvre une réflexion métaphysique sur l'espace, mais aussi sur notre être au monde, et notre capacité à s'ouvrir à l'inconnu : notamment à de nouvelles dimensions. Le personnage de forme carrée voit son monde bouleversé par l'apparition d'une sphère. La notion de volume s'ouvre alors à celui pour qui l'univers n'était que surface. Le questionnement du carré rejoint dès lors le nôtre lorsque nous tentons d'envisager une quatrième dimension spatiale, une cinquième dimension de notre espace-temps.

Or, si le carré est dans notre univers spatio-temporel facile à imaginer en volume, puisqu'il deviendrait cube, il a aussi une forme, un volume, existant en quatre dimensions spatiales. En effet, le tesseract, aussi appelé tétracube, faisant généralement partie des hypercubes, les cubes ayant plus de trois dimensions, est la mise en espace d'un cube dans la quatrième dimension spatiale. Cette forme particulièrement intéressante a une grande place dans deux fictions, l'une littéraire, l'autre cinématographique.

La première, notamment relayée par Élie During, est une nouvelle présentant une science-fiction architecturale. En effet, le texte de Robert Heinlein présente l'histoire d'un architecte, Quintus Teal, cherchant une innovation architecturale. Parlant à un ami, qui sera le futur propriétaire de la maison imaginée, il se plaint de la banalité des architectures qui l'entourent, n'étant que de simples abris pour se protéger des éléments. Il rêve d'une maison audacieuse, évoluant dans le temps au gré des mouvements de ceux qui y pénètrent. Quand tout à coup, une idée jaillit de leur conversation : pourquoi ne pas imaginer une architecture en quatre dimensions, en exploitant l'idée du tesseract. Son ami tente alors de le raisonner.

Bailey se pencha et le secoua par le bras :

- Tu rêves, non ? Qu'est-ce que tu racontes ? C'est le temps qui est la quatrième dimension ; tu ne vas pas t'attaquer à lui.

- Bien sûr le temps est une quatrième dimension. Mais je pensais à une quatrième dimension spatiale, analogue à la longueur, la largeur et la hauteur. Pour l'économie des matières premières et les facilités d'aménagement, ce serait record. Sans parler du gain de place... On pourrait faire tenir une maison de huit pièces sur l'emplacement actuellement occupé par une maison d'une pièce. Comme un tesseract...⁵⁶⁵

Après s'être distingué de la dimension temporelle afin de s'affirmer dans un espace à quatre dimensions en plus du temps, qui, lui, est laissé en marge, l'architecte tente de percevoir comment cette forme, difficilement imaginable, de cube en quatre dimensions pourrait offrir des avantages architecturaux. Et, tels qu'ils sont décrits, ils semblent nombreux. En effet, un cube en quatre dimension est la projection d'un cube classique, dans une direction perpendiculaire aux premières. Nous avons suggéré qu'il n'était pas possible de véritablement l'envisager puisque cette dimension nous manque. Pourtant, il n'en reste pas moins que les scientifiques modélisent précisément l'apparence d'un tétracube, et qu'ils sont ainsi capables de déterminer les impacts spatiaux qu'un tel volume a par rapport au cube qui nous est si familier. Et, en effet, comme le dit le personnage de Heinlein, par le passage à la quatrième dimension, l'unique volume du cube s'y divise en huit, sans que ce dernier n'occupe un volume plus grand, cet hypercube est d'ailleurs aussi nommé « 8-cellules ». Les propriétés de cet espace sont alors remarquables, les volumes pourtant différents s'insèrent les uns dans les autres, se subdivisent sans qu'il ne soit plus petit que le cube d'origine et plus encore, chaque surface permet de rejoindre un autre côté du cube, alors que dans un cube classique, chaque surface amène à l'extérieur.

Mais les vraies forces du récit sont d'abord de nous faire comprendre simplement l'apparence de cette forme si singulière, et, nous y reviendrons, de nous faire expérimenter la singularité spatiale qu'offre un tel espace. Mais voyons d'abord comment l'auteur parvient simplement à nous expliquer ce que nous avons jusqu'alors considéré comme unimaginable. L'architecte décrit le procédé à l'aide de cubes réalisés en cure-dents.

565 R. HEINLEIN, *La maison biscornue dans Le Livre d'Or de la science-fiction : Robert Heinlein*, Presse Pocket, s. l., 1981, p. 193

Je soulève un coin de mon premier cube. J'y accole un des coins de mon second cube. Nous avons maintenant deux cubes juxtaposés par une arête commune. Je prends ensuite huit autres cure-dents, quatre pour relier les faces supérieures du premier et du deuxième cube, et quatre pour relier les faces intérieures, le tout obliquement. (Il rejoignait rapidement le geste à la parole.)⁵⁶⁶

Quintus Teal poursuit sa démonstration mais ne parvient pas à montrer à son interlocuteur comment cette forme avec ces deux cubes accolés l'un à l'autre et entourés d'une surface formée avec d'autres arêtes peut se révéler être le volume d'un hypercube. Il ne s'arrête pourtant pas à cette première difficulté, et poursuit son explication en demandant un effort d'imagination à Bailey.

- Essaie simplement d'utiliser ton imagination. Considère la face supérieure du premier cube par rapport à la face supérieure du second : Cela te donne ton cube numéro trois. Idem pour les deux faces inférieures, puis les faces avant de chaque cube, leurs faces arrières, et enfin la face droite du premier par rapport à la gauche du second et vice versa. En tout, huit cubes. [...]

- Je vois ce que tu veux dire. Mais ce ne sont pas des cubes. Ce sont des... comment dit-on ?... des prismes. Ils sont complètement de travers avec des faces en forme de parallélogramme.

- C'est parce que tu les regardes en perspective. Quand tu dessines un cube sur une feuille de papier, les faces latérales sont tracées obliquement, non ? Et bien, ici, c'est pareil.⁵⁶⁷

La projection de ce cube en quatre dimensions dans nos trois dimensions spatiales demande un effort d'imagination pour projeter les formes réelles. En effet, si en deux dimensions, il est possible de représenter un espace en trois dimensions et d'illusionner la profondeur qui règne sur une telle surface, ce n'est possible sans une certaine déformation, cette déformation est nommée perspective. Une telle perspective déforme la quatrième dimension, quand il s'agit de la restreindre pour la représenter à trois, ce qui est indispensable puisqu'il nous est impossible d'y accéder dans sa réalité. Ainsi, comme un cube n'a que deux faces carrées sur un cube en perspective cavalière, seuls deux cubes apparaissent cubiques par le procédé que l'on pourrait appeler perspective tridimensionnelle, – notons que si le personnage réalise cette sculpture en volume et qu'elle est retranscrite en mots par l'auteur, il est possible de dessiner l'aspect d'un tesseract en deux dimensions, il est même possible de modéliser le mouvement de rotation d'un tel hypercube afin de montrer comment les surfaces s'interpénètrent et s'imbriquent. Le mouvement ainsi généré dans la tridimension qu'offre le temps est fascinant.

Mais l'auteur ne s'arrête pas à cette simple modélisation en trois dimensions déformantes, ou perspective. Si Bailey, comme le lecteur, est gêné par les prismes qui sont à imaginer comme des cubes alors qu'ils ne s'affichent pas comme tels, une deuxième modélisation du tétracube est proposée. Contrairement à la première qui montrait l'aspect général d'une telle forme,

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 194

⁵⁶⁷ *Id.*

celle-ci montre les huit espaces générés, en forme de cubes. L'imagination sera alors requise pour comprendre comment, en cinq dimensions, ils interagissent les uns avec les autres.

Il construisit avec adresse et rapidité quatre autres cubes qu'il empila en équilibre instable les uns sur les autres. Puis il compléta les quatre faces libres du second cube de la pile en y adjoignant quatre nouveaux cubes. La structure vacillait un peu mais elle tenait debout : huit cubes en double croix inversée, puisque les cubes supplémentaires étaient situés dans les quatre sens. (...)

- Là, au moins je m'y retrouve. Tu dis que ça aussi un tesseract ?
- Un tesseract projeté en trois dimensions. Pour le reformer, il te suffit de joindre le cube du haut à celui du bas et d'imprimer une torsion aux cubes latéraux jusqu'à ce qu'ils entrent en contact avec celui du haut, et le tour est joué. Bien sûr, pour y arriver, il faut opérer à travers une quatrième dimension. Il n'est pas question de tordre ou de déformer aucun cube.⁵⁶⁸

En quatre dimensions, les cubes semblent ainsi se distordre, sans pourtant se déformer. Si cette explication semble incroyable, on perçoit, grâce à elle, mieux comment les cubes se structurent les uns par rapport aux autres dans l'espace. On comprend aussi davantage comment sont générés ce qui nous semblait être des prismes, et comment se matérialise cette forme qui paraissait être un cube dans un cube. Ainsi, les faces qui dans un cube classique sont opposées (par exemple la face du haut et la face du bas) se révèlent, dans un tesseract, collées. Plus surprenant encore, si on prolonge cette idée, en traversant la surface du cube le plus haut, on ne se retrouve pas à l'extérieur du cube, mais en bas. Les espaces se distordent de manière à ce que les opposées se rejoignent, et on se retrouve dans un espace paradoxal proche de celui du rêve ou de l'anamorphose.

Cet espace distordu est mis en scène et en image, voire en mouvement par le réalisateur Christopher Nolan, dans un film, non plus sur la magie et le rêve comme les œuvres précédemment décrites, mais sur le voyage dans l'espace, dans d'autres dimensions, dans d'autres univers et dans le temps : *Interstellar*.

568 *Ibid.*, p. 196

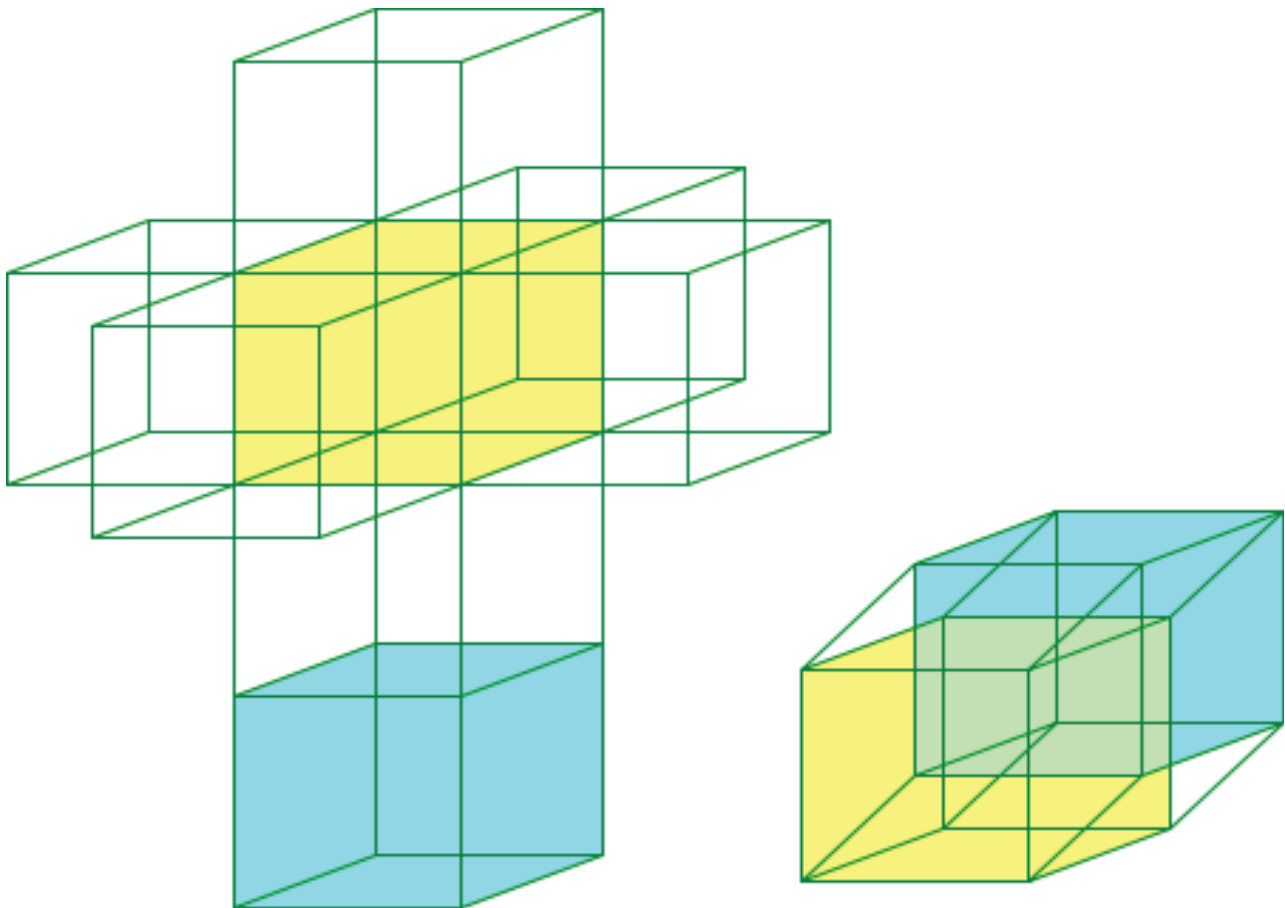


Illustration 138 : Byteemoz, The net of a tesseract and its parallel projection, La toile d'un tesseract et sa projection parallèle, 2006

Le film *Interstellar*, sorti en 2014, a été écrit et réalisé par Christopher Nolan et est joué par les acteurs Matthew McConaughey, Anne Hathaway, Jessica Chastain, la jeune Mackenzie Foy et l'acteur fétiche du réalisateur : Michael Caine.

Cette œuvre de science-fiction reprenant des interrogations menées par certains physiciens contemporains et notamment celles de Stephen Hawking et Roger Penrose sur les trous noirs et les trous de ver, explore un monde qui pourrait se révéler être une anticipation du nôtre, un monde où la Terre se fait de moins en moins nourricière, laissant supposer que la crise alimentaire traversée fait suite à une crise écologique dramatique. Mais, alors que la vie sur Terre se fait de plus en plus rude, tout est paradoxalement fait pour que les humains s'y attachent, s'y rattachent, s'y raccrochent. Les avancées scientifiques et technologiques comme les missions spatiales sont donc arrêtées et discréditées, les élèves apprennent, par exemple, que l'homme n'aurait jamais foulé la Lune, que les missions Apollo étaient fictives et visaient seulement à ruiner l'URSS, s'acharnant dans une quête impossible. L'humanité est destinée à se recentrer sur la seule nécessité alimentaire, et donc, se lancer fatalement et corps et âme dans une agriculture dont les productions ne font que décroître à cause de maladies qui touchent toujours plus les dernières céréales résistantes mais aussi à cause d'une poussière étouffante qui recouvre chaque seconde un peu plus la planète.

Dans ce contexte, un groupe de scientifiques comprend que la crise alimentaire va s'amplifier jusqu'à ce que la famine emporte l'humanité déjà mourante. Il n'y a alors qu'une solution, quitter la Terre. Les personnages du film partent alors dans la bouleversante quête d'une autre planète pour accueillir l'humanité dans un voyage interstellaire qui les conduira à explorer l'espace-temps.

Dans ce film, le personnage dont nous avons précédemment parlé, le père de Murphy, Cooper, est le pilote d'une mission devant traverser un trou de ver pour découvrir un nouvel univers et de potentielles terres pouvant se révéler être le nouveau sol de l'existence humaine. Mais, à la fin de son exploration, après avoir visité des planètes aussi hostiles à la vie que le devient la Terre, Cooper décide de traverser le trou noir afin de recueillir des données qui manquent aux chercheurs – en effet, le cœur d'un trou noir comme celui du Big-Bang, deux objets décrits comme des singularités spatiales nues, sont particulièrement mystérieux puisqu'ils font se rejoindre l'infiniment petit et l'infiniment grand, et doivent être analysés en prenant en compte à la fois la Relativité Générale et la Physique Quantique, ce qui est, aujourd'hui, absolument impossible. Les données d'un tel espace nous permettraient donc, en effet, de déterminer la GUT, la *Grand Unified Theory*, ou la Théorie de la Grande Unification. Mais au centre du trou noir Gargantua, le personnage pénètre dans une autre singularité de l'espace-temps : un tesseract. Contrairement à l'hypercube de la nouvelle précédemment décrite (*La maison biscornue*), ce tétracube est certes dans un univers à quatre dimensions, mais l'une d'elle est temporelle. Pourtant, il ne ressemble en rien à un cube tel que nous le percevons. Le temps est donc traité comme une dimension identique aux autres, non pas comme celle que nous connaissons au quotidien et dans laquelle il est impossible de se déplacer comme dans celles spatiales. Le tesseract a donc trois dimensions spatiales et une temporelle, mais ressemble en tous points à ce que décrit Robert Heinlein.

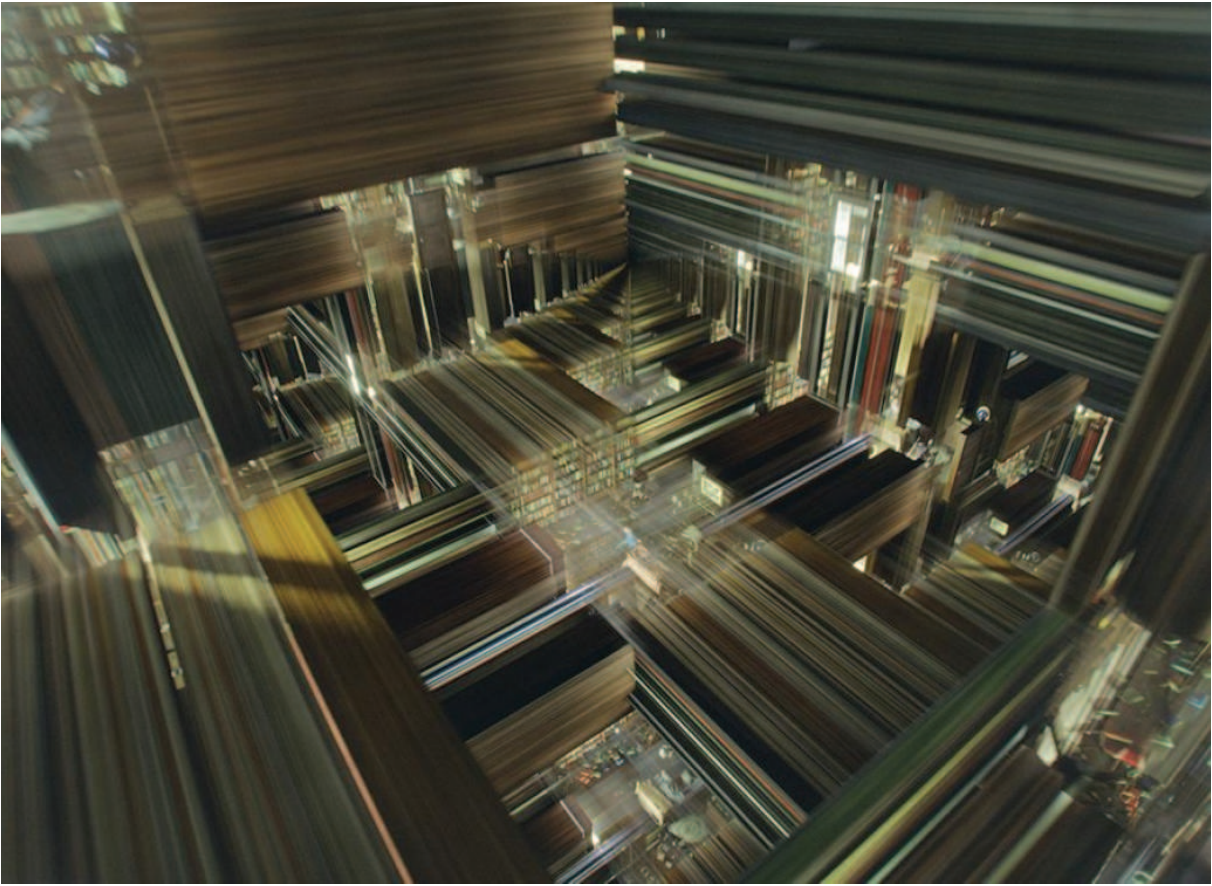


Illustration 139 : Christopher NOLAN, Photographes, *Interstellar*, 2014, 169 min

En effet, la dimension de temps devient à la fois visuelle et parcourable. Chacun des huit cubes du tétracube est donc un cube en trois dimensions, identique, représentant la chambre de sa fille Murphy. Mais ils sont tous vus à un temps différent. Ainsi, en passant d'un volume à l'autre, il est possible de changer l'instant, d'aller vers le passé ou vers le futur. Notons, avant de poursuivre, que le réalisateur a exploité dans le film la relativité spatio-temporelle décrite par Einstein pour faire vieillir le personnage du père, Cooper, moins vite que sa fille ; le temps est l'un des thèmes primordiaux et passionnants du film. Le personnage peut donc voir, dans une déclinaison infinie de cubes rappelant la structure vertigineuse de la *Bibliothèque de Babel* – ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard si le mur qui se répète à l'infini est celui qui est jonché par une bibliothèque – tous les instants de l'espace de la chambre de sa fille, mieux, il peut communiquer à travers cet espace. Pourtant, il ne peut y pénétrer, puisque traverser un mur pour y rentrer le projette dans un autre espace-temps. Il peut simplement agir sur la surface pour modifier temporairement et de manière localisée la gravité. Le personnage navigue donc dans ce sublime cube à quatre dimensions dans une infinité de temps et tente d'entrer en communication avec sa famille, et pourquoi pas, sa version du passé puisqu'il voit aussi celui qu'il a été. Son premier geste est alors absolument instinctif, la scène déchirante des séparations difficiles avec sa fille se rejoue devant ses yeux, dans cet espace impénétrable. Il va donc taper sur les murs de la bibliothèque pour agir sur la gravité et faire tomber des livres, se rappelant alors que sa fille voyait dans ces chutes de livres la communication en braille d'un être surnaturel. Le mot qu'elle avait alors lu est univoque : *STAY, RESTE*⁵⁶⁹. On découvre alors que c'est lui-même qui était le fantôme que sa fille croyait percevoir. En effet, à ce moment de l'histoire, pour que son père revienne sur la décision de partir dans l'espace, elle lui avait dit que le fantôme avait écrit en braille l'ordre de rester. On comprend alors que c'est lui-même qui dans le futur, essayait, essayera de modifier le passé. Pourtant, c'est impossible, si le père était alors resté, il n'aurait pas été dans l'espace pour lui dicter cet ordre, nous serions donc dans un paradoxe. La dimension de temps est dès lors traitée exactement comme une dimension spatiale, on peut s'y déplacer, mais jamais la modifier. Une telle manière d'envisager la dimension temporelle est indispensable pour résoudre le cas de multivers précédemment évoqué : la théorie de l'intégrale des chemins de Feynman. Ce temps est nommé *temps imaginaire* par les scientifiques, tel que le décrit Stephen Hawking, tout en notant la réversibilité paradoxale de ce terme, dans une logique de relativisme lexical déjà soulevé au sujet des particules et des anti-particules. Il explique ainsi, dans *Une brève histoire du temps*, la structure de ce temps imaginaire ainsi que les caractéristiques qu'aurait un tel univers en quatre dimensions spatio-temporelles, avant de conclure que ce temps imaginaire pourrait se révéler plus réaliste que le temps qu'on considère comme réel.

Pour éviter les difficultés techniques dans le cas de l'intégrale des chemins de Feynman, on doit faire appel au temps imaginaire. (...) Intéressante conséquence sur l'espace-temps : la distinction entre le temps et l'espace disparaît complètement.⁵⁷⁰

569 C. NOLAN, *Interstellar*, Warner Bros., 2014, 169 minutes

570 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 175

Cela pourrait induire que ce que nous nommons temps imaginaire est en réalité le temps réel, et que ce que nous nommons temps réel n'est qu'une figure de notre imagination.⁵⁷¹

Dans cet espace où le temps est structuré de manière absolument identique aux autres dimensions, il est à la fois possible de naviguer dans un sens comme dans l'autre, comme dans le tétracube où Cooper évolue, mais jamais de modifier la temporalité des événements qui y sont écrits, sans quoi les événements deviendraient paradoxaux : les éléments du futur modifiant les éléments du passé n'amèneraient pas au même futur, il ne pourrait donc pas y avoir de modification du passé dont il découle. Le personnage d'*Interstellar* est alors obligé de boucler avec le passé, de donner toutes les informations que sa fille et lui avaient reçues et perçues dans la chambre quand elle était encore enfant. Il se voit ainsi reproduire tout ce qui a conduit son destin à arriver dans ce tétracube sans qu'il ne sache qui en était responsable, sans qu'il ne sache qu'il en était responsable. Le personnage est plongé dans un temps déterminé, absolument linéaire, à la manière de celui dépeint dans la bande-dessinée de méta-crédit : *L'origine* de Marc-Antoine Mathieu. Les événements se passent comme ils devraient se passer, inscrits sur une ligne de temps certes relative dans la perception des personnages mais interchangeable. Ainsi, le personnage doit dans le futur reproduire les éléments qu'il sait l'avoir conduit là, sans quoi il n'y serait pas. Toute l'histoire d'*Interstellar* est rendue possible par des êtres qui ont ouvert un portail, un trou de ver permettant d'aller dans un nouvel univers. Pourtant, ces êtres n'ont finalement rien de surnaturels, ils sont juste des êtres du futur qui ont concentré leurs efforts et progrès technologiques sur la capacité d'ouvrir un tel espace, puisqu'en connaissance du passé, ils savent que ce trou de ver a été ouvert, et que c'est à eux que revient la tâche de l'ouvrir et de savoir comment l'ouvrir. Et de créer par la même occasion, l'étrange singularité du centre du trou noir, celui d'être le lieu d'un hypercube en relation avec la chambre de Murphy. En s'expliquant par une dimension temporelle déterminée, la fiction s'abstrait des questions de hasard et évite la critique qui établirait que les événements sont improbables. Il n'y a pas de place pour la probabilité, puisque le passé et le futur sont interdépendants et s'influencent dans les deux sens de l'axe du temps. Les choses arrivent dans le passé parce que le futur les a créées, mais elles sont créées dans le futur parce que le passé les a vues venir au jour, et que les personnages savent dès lors la direction à suivre pour que les choses se passent. Dans le tesseract, Cooper a beau vouloir empêcher par tous les recours possibles à son personnage du passé de partir dans le voyage spatio-temporel qui le séparera de sa fille, sachant dès lors les catastrophes qu'il traversera et que son voyage sera bien plus interminable encore que celui d'Ulysse, il ne peut rien modifier, et doit se cantonner à délivrer les informations qui l'amèneront à partir sans quoi tout sombrerait dans le paradoxe de modifier le passé.

Nous avons décrit comment le personnage évolue alors dans un tesseract avec trois dimensions spatiales et une dimension temporelle, une dimension dans laquelle il peut naviguer, en passant d'instant en instant, le temps étant devenu géographique. Dans *La maison biscornue*, Heinlein décrit lui aussi l'expérience de parcourir un tétracube, mais dans

571 *Id.* p. 181

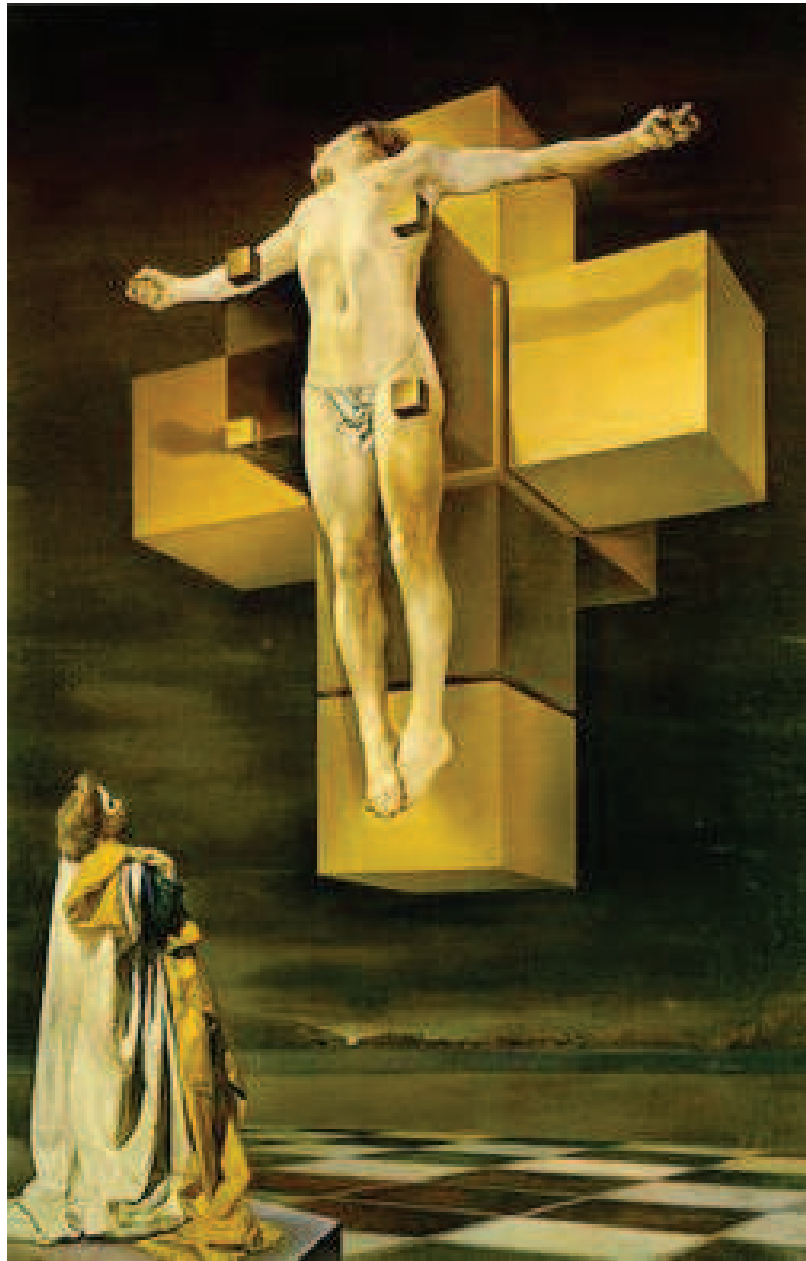


Illustration 140 : Salvador DALI, *Crucifixion, Corpus Hypercubus*, 1954, Huile sur toile, 194.3 cm × 123.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York, États-Unis

quatre dimensions spatiales. Le personnage principal, Quintus Teal est architecte et nous avons précédemment vu comment il structurait à partir de bout de bois l'architecture d'un tesseract qui montre à son ami comment serait une telle maison en quatre dimensions. Il avait alors fait deux projections distinctes d'un tel volume lorsqu'on le représente en trois dimensions. La deuxième consistait à empiler huit cubes, de la même manière que Salvador Dalí le peignait en 1954 dans son huile sur toile *Crucifixion, Corpus Hypercubus*, où le peintre surréaliste catalan faisait pendre le corps du Christ non pas à une croix classique mais à un hypercube représenté en deux dimensions, jouant sur la proximité entre la forme du tétracube et celle de la croix. Ainsi l'architecte protagoniste de la nouvelle science-fictionnelle réalise un schéma en volume des huit cubes, le premier central, six autres placés sur chacune des six faces du premier, et le dernier, fictivement placé à l'extrémité d'un deux, sur le tableau de Dalí, comme dans la majorité des représentations scientifiques en bas, alors qu'il relie chaque partie des cubes ensemble, pour n'en former plus qu'un. Ainsi il relie le cube du bas et du haut, le cube de devant avec celui de derrière et le cube du côté avec celui de l'autre côté, sans perdre son aspect cubique. De plus, puisqu'il s'agit d'un cube, chacun des huit volumes est comme l'un des six côtés d'un cube en trois dimensions, des volumes donc interchangeables spatialement lorsqu'on tourne autour.

Dans la fiction, l'architecte a, grâce à cette représentation tridimensionnelle, une révélation. La maison en quatre dimensions serait aussi incroyable qu'irréalisable, mais sa version en trois dimensions, elle, l'est. Il convainc donc son ami d'accepter de le laisser lui construire une telle maison, huit cubes, donc huit pièces, ainsi agencées pour perdre un minimum d'espace. Il crée donc à partir du modèle de l'hypercube rabattu en trois dimensions une architecture novatrice. Pourtant, une fois construite, après un tremblement de terre, la structure semble s'être dépliée dans la quatrième dimension, ne laissant apparaître extérieurement qu'un simple cube. L'architecte pense qu'une partie de la maison a été détruite et qu'il ne reste plus que la première partie. Pourtant, en y entrant, les personnages découvrent un espace absolument inédit et incompréhensible. Ce n'est pas tant la première pièce qui est surprenante, mais le passage à ce qui, dans un cube normal, devrait être l'extérieur, et plus précisément le toit.

Mais (en montant les escaliers) ils ne se retrouvèrent pas, contrairement à leurs attentes, sur le toit surmontant l'unique pièce. Ils débouchèrent dans la pièce centrale autour de laquelle s'ouvraient les cinq autres pièces constituant le premier étage de la pièce originelle.⁵⁷²

L'espace qui s'ouvre alors est absolument aberrant et la description de l'auteur en est à la fois savoureuse et incroyablement pertinente pour nous faire comprendre la structure de l'hypercube, mais aussi l'impact spatio-temporel de l'ajout d'une dimension. L'espace qui semblait extérieurement composé d'un unique cube se révèle contenir huit espaces de la même taille que le premier, le contenu et les contenants étant de taille identique. Les huit cubes sont les uns dans les autres mais ils sont aussi des passages des uns vers les autres. La

572 R. HEINLEIN, *Le Livre d'Or de la science-fiction*, op. cit., p. 201

cinquième dimension, la quatrième spatiale, permet à l'architecture d'épouser des propriétés innovantes, l'espace intérieur y étant démultiplié. Autour de la pièce centrale s'ouvrent six autres cubes de même taille, de part et d'autre des quatre murs de la pièce, mais aussi du sol et du plafond puisqu'ils sont sur les côtés, au-dessus et en dessous. Ainsi en montant de la première pièce, les personnages sont entrés dans cette pièce centrale. Mais, plus étonnant encore que ces paradoxes de taille des espaces du contenu et du contenant, déjà particulièrement surprenants, chaque mur extérieur à lui aussi une ouverture sur le huitième cube, ainsi au plafond du plus haut étage apparaissent des escaliers qui devraient à nouveau mener au toit. Mais comme par le premier escalier, l'espace qu'ils découvrent alors et fort différent de celui du toit terrasse qui surmonte le cube, tel qu'il est visible à l'extérieur. Heinlein raconte cet étrange passage d'un espace à l'autre, lorsque les personnages gravissent le dernier escalier pour monter sur le toit.

Ils gravirent un quatrième escalier jailli du plafond, mais quand le panneau s'ouvrit pour laisser accéder au niveau supérieur, ils se retrouvèrent, non pas sur le toit, mais à l'intérieur de la pièce du rez-de-chaussée où ils avaient pénétré à leur entrée dans la maison.⁵⁷³

Les personnages ont ainsi incroyablement pénétré et traversé le huitième cube, la huitième cellule, qui permet le passage du haut au bas, un même espace virtuel emprunté si les personnages continuent à marcher au-delà de la dernière surface, au lieu de se jeter dans le vide, ils se retrouvent toujours dans l'espace opposé. On retrouve alors les paradoxes décrits par les *escaliers* et les *triangles* de Penrose, des espaces où à force de monter on peut se retrouver plus bas qu'avant d'avoir commencé à monter, des espaces où loin et proche, gauche et droite s'interpénètrent et ne peuvent plus s'opposer. Cet espace paradoxal et distordu ressemble fort aussi à celui que l'on rencontre dans nos rêves, lorsque pris dans un labyrinthe infernal, on revient toujours aux mêmes points de butée sans jamais pouvoir s'en extraire ou trouver la sortie. La sortie est d'ailleurs l'une des grandes problématiques des personnages du texte. Comment sort-on de cet espace qui semble à la fois ouvert sur l'extérieur et replié sur lui-même ? L'architecte projette une solution à la question : Comment sortir de cet espace (infernale) ?, lorsqu'il comprend qu'il n'est pas dans une architecture à trois dimensions, mais bien à quatre dimensions, et que l'espace doit donc être visité et traversé en conséquence.

-Autant que je puisse en juger, dans une structure quadrimensionnelle, un homme à trois dimensions a un double choix chaque fois qu'il franchit un point de jonction, tel qu'un mur ou un seuil. En principe il devrait accomplir un tournant sur lui-même à quatre-vingt-dix degrés à travers la quatrième dimension, sauf s'il ne la perçoit pas avec ses trois dimensions. Tu vas voir.

Il franchit une seconde fois la fenêtre par laquelle il venait de tomber dans le jardin. Et, après y être passé, il aboutit dans la salle à manger et revint vers eux tout en continuant de parler.

- J'ai regardé où j'allais et, cette fois, je suis arrivé où je voulais. (Il regagna le petit

573 *Ibid.*, p. 202

salon.) Tout à l'heure, je ne faisais pas attention : je me suis donc déplacé dans l'espace normal et je suis tombé de la fenêtre. Ce devait être une sorte d'orientation subconsciente.⁵⁷⁴

Les personnages de la nouvelle, Teal, l'architecte, Bailey, son client, et sa femme sont ainsi en trois dimensions, dans une architecture à quatre dimensions. Leurs déplacements sont donc totalement aléatoires, puisqu'ils parcourent un espace qu'ils ne peuvent pas pleinement percevoir. Les aberrations d'une telle distorsion se font donc de plus en plus fortes. Deux traversées d'un même endroit n'amènent plus au même lieu comme nous le connaissons dans notre espace déterministe. Ainsi, le personnage traverse deux fois le même espace et se retrouve une fois à l'extérieur, une fois à l'autre bout de la maison : la notion d'espace est contrariée, ce dernier se plie et se déplie en fonction du déplacement du spectateur. C'est d'autant plus surprenant et plus inquiétant pour les personnages quand ils décident d'emprunter la porte par laquelle ils sont entrés et qu'ils se retrouvent une fois de plus dans la pièce opposée. Les péripéties de la narration s'éloignent alors du tesseract scientifique et la nouvelle s'ouvre sur une dimension encore plus fictive. Pourtant, dans cette distorsion de l'espace-temps, un fait est intéressant, narrativement mais aussi conceptuellement : la projection de l'image de son propre espace, comme reflétée dans un autre. En effet, Teal regardant à l'opposé de la maison va se laisser surprendre par la présence d'un autre personnage dans la maison, comme l'écrit Heinlein.

Il vit quelqu'un, un homme, qui lui tournait le dos à quatre pièces de distance. En hâte, il ouvrit la fenêtre et la franchit, en criant : « Là le voilà ! Au voleur ! » L'homme l'avait manifestement entendu, car il s'enfuit précipitamment. Teal se lança à sa poursuite, traversant successivement le salon, la cuisine, la salle à manger, le petit salon... La course se poursuivait de pièce en pièce, mais malgré tous ses efforts, Teal n'arrivait pas à réduire l'écart qui existait entre l'homme et lui. (...)

- Je crois qu'il s'est échappé, reconnut-il. En tous cas, voilà son chapeau. Cela nous permettra peut-être de l'identifier.

Bailey saisit le chapeau, l'examina, eut un reniflement et l'enfonça sur la tête de Teal. Ce dernier fut perplexe. Le chapeau lui parfaitement. Il le retira et l'inspecta.⁵⁷⁵

Lorsqu'il inspecte le chapeau, il découvre les initiales QT. QT comme Quintus Teal, les mêmes initiales que lui donc. Après un moment de stupeur et d'étonnement, le personnage réalise qu'il a couru après son propre reflet sans le réaliser. Ainsi, rien d'étonnant à ce que le prétendu voleur se soit mis en mouvement au moment même où Teal s'est mis à courir, puisqu'ils ne font qu'un. Ainsi, alors que dans *Interstellar* nous avons observé que le personnage se voyait lui-même dans le passé puisqu'il était dans une quatrième dimension temporelle⁵⁷⁶, ici, le personnage se voit parce que le tétracube est relié, replié, sur lui-même. Il

574 *Ibid.*, p. 206

575 *Ibid.*, p. 207-208

576 Dans son court métrage *Doodlebug*, réalisé en 1997, un an avant *Following*, son premier long-métrage, C. NOLAN montre pendant deux minutes trente, un homme courir avec sa chaussure, désespérément, contre un être d'abord non-visible, avec sa chaussure. Le plan final montre l'instant où il est sur le point de l'écraser. Le spectateur comprend alors qu'il s'agit de lui-même. Le film s'arrête sur un cadrage où on voit soudainement une main tenant une énorme chaussure, s'approcher de l'homme pour l'écraser. Le film

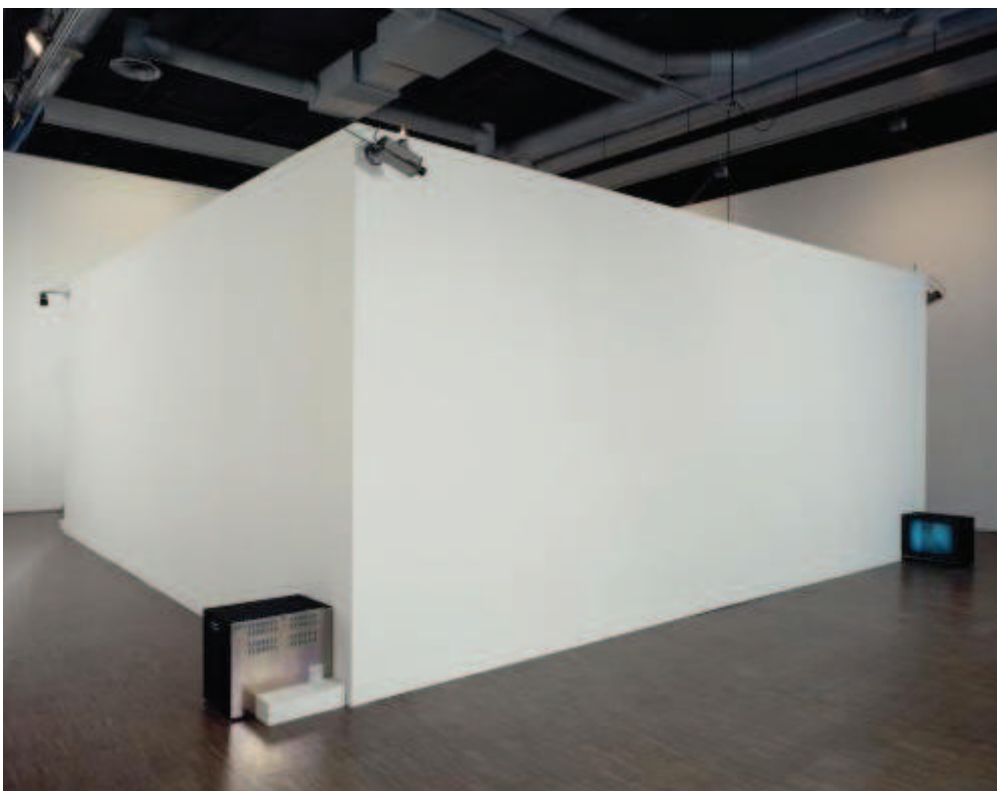
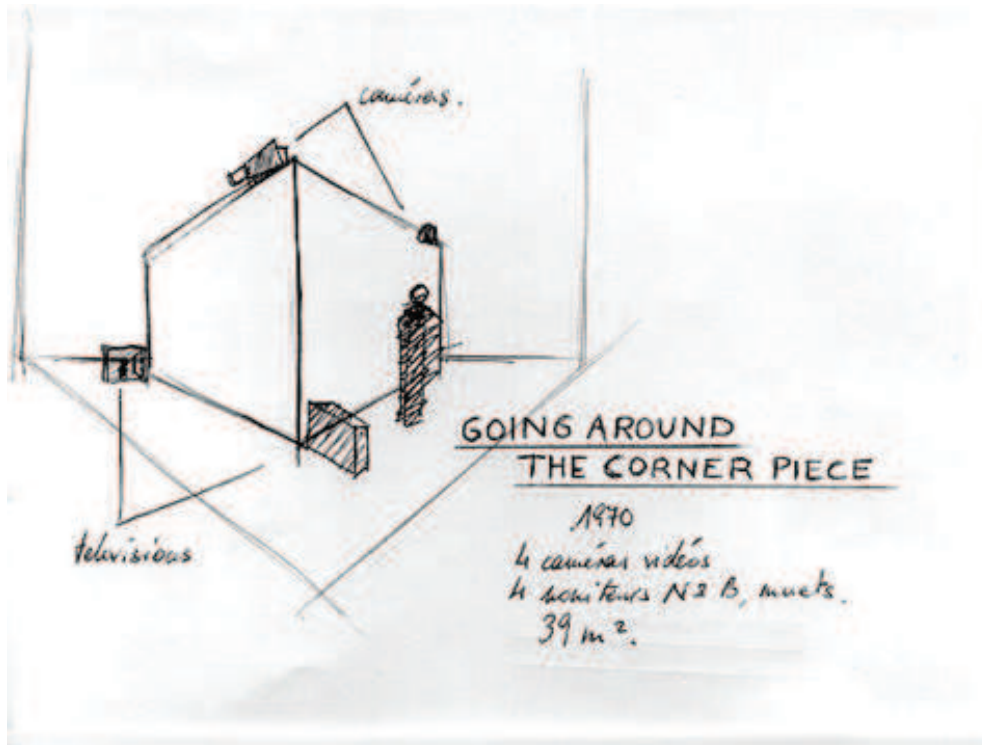


Illustration 141 : Bruce NAUMAN, Dessin et photographie de l'œuvre : Going around the Corner Piece, 1970, Installation vidéo en circuit fermé, 4 caméras noir et blanc, 4 moniteurs noir et blanc, 1 cube blanc 284 x 654 x 654 cm, Centre Pompidou, Paris, France, Achat, 1988

y a en effet dans cet hypercube quatre unités de pièces dans chaque direction bouclant les unes sur les autres. Ainsi, lorsque le personnage est dans le petit salon, il voit le salon, la cuisine, la salle à manger, puis le petit salon dans lequel il se voit lui-même. Mais il ne se voit pas comme un reflet dans un miroir, mais comme s'il était vu d'un point de vue extérieur, vu de la pièce opposée.

Une telle poursuite et un tel dédoublement n'est sans rappeler l'œuvre vidéographique de Bruce Nauman, réalisée en 1970, près de trois décennies après l'écriture de la nouvelle, *Going Around the Corner Piece*. Dans cette installation, visible au musée Fabre de Montpellier en 2008 et 2009 à l'occasion de l'exposition *Vidéo : Un art, une histoire, 1965-2007, Collection Centre Pompidou*, l'artiste crée une structure cubique au centre d'un autre cube. À chaque coin de cette pièce composée d'un couloir en forme de carré, il place, à la fois, une caméra de vidéo-surveillance et une télévision au sol qui projette les images captées par la caméra. Les caméras sont placées afin de filmer le spectateur qui entre dans le champ, le voit de dos traverser l'espace et disparaître. Grâce à la diffusion de la vidéo avec un léger décalage, à chaque fois que le spectateur passe un angle, il découvre à la télévision, un personnage traverser l'espace avant de bifurquer, et s'évader dans l'angle mort, le spectateur passe à son tour le virage pour découvrir la même silhouette qui semble le fuir. Le spectateur a beau accélérer le pas, il ne peut jamais le rattraper car comme Teal, le personnage accélère en même temps que lui. Le spectateur fait alors face à lui-même et se poursuit dans une course folle. Son image est toujours projetée dans un espace qui semble distinct de celui qu'il parcourt, une impression renforcée par le fait d'être dans un espace fini mais sans bord, uniforme. Le spectateur peut ainsi le parcourir sans jamais avoir d'obstacle et sans qu'à l'écran ne s'affiche de détails qui différencieraient l'image de son expérience immédiate.

Les deux espaces se rejoignent alors puisqu'ils sont comme ouverts sur d'autres, ou plutôt sur eux-mêmes. Ils bouclent. La vision pourrait s'y faire alors infinie. Heinlein décrit la vision des personnages dans le tetracube.

Ils le rejoignirent et suivirent la direction de son regard. À quatre pièces de distance ils virent trois personnages de dos : deux hommes et une femme. L'un agitait les bras en l'air.⁵⁷⁷

Bruce Nauman fait expérimenter au spectateur cet espace distordu que Heinlein fait vivre à ses personnages. Un espace qui boucle à l'infini sur lui-même, un espace où les distances s'ouvrent et se ferment simultanément et paradoxalement. Le tesseract est encore plus particulier puisque il est à la fois ouvert de toutes parts vers l'extérieur et replié sur lui-même. La distorsion de l'espace en cinq dimensions crée ainsi cet étrange paradoxe de donner à la fois sur l'intérieur et l'extérieur. Heinlein le décrit en l'appliquant une fois de plus à l'architecture, cette caractéristique lui donnant des propriétés à la fois innovantes, prometteuses mais aussi inquiétantes.

présente ainsi une structure fractale d'un même personnage, poursuivant sa version miniature, poursuivant lui aussi sa version miniature et ainsi de suite.

577 R. HEINLEIN, *Le Livre d'Or de la science-fiction*, op. cit., p. 208



Illustration 142 : René MAGRITTE, *La lunette d'approche*, 1963, Huile sur toile, 76 x 115 cm, Menil Collection, Houston, Texas, États-Unis

C'est le grand principe de la maison tesseract : Toutes les pièces ouvrent sur l'extérieur, et pourtant chaque pièce a un mur mitoyen avec un autre.⁵⁷⁸

Intérieur – Extérieur

Intéressons-nous donc à ce paradoxe d'intérieur et d'extérieur, un paradoxe curieux qui consiste à faire passer l'intérieur pour l'extérieur et l'extérieur pour l'intérieur, ou plus encore de faire considérer l'un pour l'autre, les réunissant comme si leur distinction n'était plus véritablement essentielle. Cette dialectique entre intérieur et extérieur est particulièrement mise en image par Magritte dans ces œuvres dans lesquelles l'espace intérieur et l'espace extérieur se mélangent, se confondent, s'interpénètrent. Au premier regard pourtant, nous sommes sûrs de ce qui est à l'intérieur : les murs de la pièce, la fenêtre, la porte, et à l'extérieur : le paysage, la nature, le ciel. Jouant de ces divers stéréotypes, l'auteur crée un univers qui ne se révèle étrange qu'après plus d'attention. À première vue, l'univers visuel ainsi que la facture nous semblent naturalistes, anodins – puisqu'ils jouent de stéréotypes – voire banals. Pourtant, l'œuvre a un côté étrange et sombre que le spectateur perçoit sans forcément le comprendre tout de suite. Pour expliquer cette impression, il doit regarder en profondeur l'image, en faisant l'impasse sur les stéréotypes et la superficialité qu'elle semble proposer. C'est par exemple le cas de l'œuvre peinte en 1963 : *La lunette d'approche*, une huile sur toile conservée dans la *Menil Collection*, à Houston aux États-Unis. Face à cette œuvre, le spectateur peut reconnaître deux éléments omniprésents de l'œuvre de Magritte, le ciel nuageux et la fenêtre ; rien ne semble particulier au premier regard, c'est une fenêtre entrouverte sur un ciel chargé de nuages. Pourtant, en s'y attardant, on découvre l'ambiguïté. Le peintre est alors comparable à ce que Bachelard dit du poète :

Sans même penser qu'il fait scandale à l'homme raisonnable, en dépit du bon sens, il vit le renversement des dimensions, le retournement de la perspective du dedans et du dehors.⁵⁷⁹

Par ce renversement de la perspective du dedans et du dehors, la fenêtre n'est, tout à coup, plus ouverte sur le ciel bleu tel que le voudraient les stéréotypes, mais sur un espace noir intrigant pour ne pas dire inquiétant. L'œuvre, par ce petit détail, cette petite incision dans le réel, soulève une multitude de questions. Est-on, dès lors, véritablement face à la représentation de l'intérieur d'une pièce donnant sur l'extérieur ? Qu'est-ce que ce lieu plongé dans l'obscurité que l'on découvre dans l'embrasement de la fenêtre ? Mais plus encore, quel est cet espace de ciel qui n'est visible qu'à travers les vitres ? Est-ce le reflet du ciel sur les vitres qui cacherait dès lors l'espace noir qui se découvre dans l'ouverture ? Si oui, c'est que le ciel bleu n'est pas de l'autre côté de la fenêtre, mais derrière nous. Nous ne sommes plus dès lors à l'intérieur, mais à l'extérieur... Pourtant, si ce ciel n'était qu'un reflet, il ne pourrait être continu sur les deux parties de fenêtre, il serait courbé par la fenêtre ouverte et une partie du mur serait elle aussi, peut-être reflétée. Le ciel pourrait être peint sur la surface vitrée, si le

578 *Ibid.*, p. 195

579 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 202



Illustration 143 : René MAGRITTE, *La condition humaine*, 1933, Huile sur toile, 100 × 81 cm, National Gallery of Art, Washington, États-Unis



Illustration 144 : René Magritte, *La victoire*, 1939, Huile sur toile, 72,5 x 53,5 cm, Belgique,
373'

détail du haut de la fenêtre ne nous montrait pas sa transparence. Nous sommes face à un monde étrange, à un espace difficilement compréhensible et rationalisable nous plongeant dans une ambiguïté spatiale complète. L'espace semble se distordre sans qu'il ne soit possible de délimiter définitivement ce qui fait intériorité ou extériorité.

Magritte décrit cette ambiguïté paradoxale à l'occasion d'une description de son œuvre : *La condition humaine*. Cette œuvre peinte en 1933, dont le titre est le même que celui d'un roman de Malraux publié lui aussi en 1933, met le spectateur à nouveau face à la peinture d'une fenêtre et un ciel nuageux. Mais le paysage qui se dévoile à travers cette fenêtre est en partie caché par un tableau, placé devant. Le peintre explique dans *La ligne de vie II*, en 1940 :

Je plaçais devant une fenêtre, vue de l'intérieur d'une chambre, un tableau représentant exactement la partie de paysage masquée par ce tableau. L'arbre représenté sur ce tableau cachait donc l'arbre situé derrière lui, hors de la chambre. Il se trouvait pour le spectateur à la fois à l'extérieur de nous-mêmes et cependant nous n'en avons qu'une représentation en nous. De la même manière, nous situons parfois dans le passé une chose qui se passe au présent. Le temps et l'espace perdent alors ce sens grossier dont l'expérience quotidienne est seule à tenir compte.⁵⁸⁰

Une explication qui n'est pas sans rappeler l'ambiguïté de notre rapport à l'intériorité et l'extériorité décrite par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. Si l'artiste décrit nos rapports au monde qui est à l'extérieur de nous en expliquant que nous ne pouvons que le percevoir en nous, Merleau-Ponty va plus loin en écrivant que paradoxalement, la dialectique d'intériorité et d'extériorité inverse les idées reçues de notre perception.

L'intérieur et l'extérieur sont inséparables. Le monde est tout au-dedans, et je suis hors de moi.⁵⁸¹

« Je suis hors de moi » dit Merleau-Ponty donnant à cette expression de la colère une étrange et nouvelle résonance. Ce n'est ainsi plus le monde qui est dehors et moi qui suis à l'intérieur puisque les rapports s'inversent totalement, si le monde est tout en moi, notamment par son indispensable représentation décrite par Magritte, il ne me reste plus que l'extériorité de mon être. Les notions contradictoires sont à la fois inséparables et inopposables lorsqu'il s'agit des relations entre l'être et le monde. En effet, je ne suis que dans la situation, dans ma corporéité qui me détache de moi pour me placer dans le monde, je ne suis que dans cette sortie de l'intériorité vers l'extériorité indispensable qui m'offre la possibilité d'être localisé spatialement et temporellement, éléments indispensables à mon être au monde. Mais le monde n'est, que parce qu'il est en moi, comme l'explique Magritte et Merleau-Ponty. Le monde existe ainsi en moi qui suis à l'extérieur de moi, pour être dans le monde. Ce paradoxe est pourtant intrinsèque à notre être au monde.

580 R. MAGRITTE, *René Magritte, op. cit.*, p. 144 dans : *La ligne de vie II, L'invention collective*, Bruxelles, 1940, p. 12-14

581 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1111

Magritte le décrit comme une distorsion de l'espace et du temps par la représentation, qui se faisant toujours en nous, est toujours factice. Cet échappement du réel est montré par l'artiste par les multiples cadrages qu'il crée pour redoubler la question de la réalité. Ainsi, au cadrage de la toile, il ajoute celui de la fenêtre théâtralisant l'extérieur par la présence de rideau rouge, en contraste avec la couleur complémentaire verte utilisée pour représenter la nature. Mais elle est ensuite recadrée, presque invisiblement, par les contours de la toile fictive, mettant en abîme la toile réelle. Cette toile redouble la représentation dans la représentation de cet espace du dehors, c'est la représentation picturale de l'artiste, au-delà de sa représentation mentale, toutes deux des représentations, mais toutes deux sont aussi des images picturales, puisqu'elles sont sur l'œuvre. Ainsi, pour questionner la relation entre le réel et la représentation que nous en avons, Magritte déplace le problème vers celui de la représentation de la représentation. En représentant ce qui est représenté, il ouvre une brèche spatio-temporelle. On ne sait pas ce qui est représenté derrière la toile, mais on y projette ce qu'on voit sur le châssis. La représentation se substitue au réel, la représentation de la représentation se substitue à l'image. Pourtant, l'espace qui est derrière, à l'extérieur de la fenêtre est ouvert. Il pourrait être temporellement ou spatialement différent, mais ma pensée lui substitue immédiatement l'image intérieure que je m'en fais.

La fenêtre, comme la porte, est un objet omniprésent dans l'œuvre de l'artiste puisqu'elle ouvre sur un au-delà du visible et du représenté qu'elle suggère, littéralement et métaphoriquement. Mais l'artiste ferme paradoxalement le potentiel que l'objet symbolique ouvre, tel que le décrit Bachelard dans *La poétique de l'espace*.

La porte c'est tout un cosmos de l'entr'ouvert ; C'en est du moins l'image princeps, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désir et tentation, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents.⁵⁸²

Magritte profite de l'entr'ouverture de la fenêtre et de la porte pour créer un monde à mi-chemin entre réel et rêve, symbolisé par la porosité des espaces intérieurs à ceux extérieurs. Les objets pourtant extérieurs s'invitent dans l'intériorité de la pièce dépeinte par Magritte, notamment dans l'œuvre *La victoire*, peinte en 1939, où un nuage entre à l'intérieur du cadre de la porte. L'artiste montre en l'ouvrant ce qu'elle cache. Pourtant, plutôt que d'en briser ainsi le mystère, tel que nous l'avons vu avec l'ouverture d'un coffre qui se vidait alors de toute la potentialité dont il était emplie, il crée par l'étrangeté insoluble et indéfinissable de l'image, de l'espace proposé, une ouverture nouvelle sur la relation entre intériorité et extériorité à l'œuvre.

Cette ouverture par l'étrangeté d'un monde qui se cache pour mieux se dévoiler, ou plus encore, se dévoile pour mieux se cacher, c'est aussi ce que décrit Olivier Kaepelin, le commissaire d'exposition et ancien directeur de la fondation Maeght, lorsqu'il écrit sur les œuvres de Markus Raetz, et notamment sur leurs mises en application de la dialectique d'intériorité et d'extériorité.

582 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 200



Illustration 145 : Georges ROUSSE, *Chasse-sur-Rhône*, 2010, Installation, 2010, Chasse sur Rhône, France, Photographie : © Georges Rousse / ADAGP



Illustration 146 : Georges ROUSSE, *Dijon*, 1994, Cibachrome collé sur aluminium, 1994, Dijon, France, Photographie © Georges Rousse / ADAGP, 159 x 123 cm

Dans son œuvre, tout semble pouvoir s'inverser, l'important n'est pas l'inversion mais le parcours qui la permet. Grâce à la perception s'effectue un échange pérenne et incessant entre intérieur et extérieur.⁵⁸³

Cet échange incessant est celui que met en scène toute anamorphose par le passage du réel à sa représentation, de l'image représentée à l'image mentale, joué par le dialogue entre ouverture et fermeture, littéralement par la possibilité d'ouvrir et fermer un espace par la représentation, mais aussi de manière plus figurée, en ouvrant et fermant le potentiel virtuel de l'œuvre en la restreignant, ou non, à l'image qu'elle représente.

Les artistes nous plongent alors une fois de plus dans un univers spatial paradoxal. C'est notamment l'incision que produit Georges Rousse lorsqu'il ouvre littéralement les espaces en les désossant, démurant l'architecture pour en laisser voir l'ossature, la structure, comme il l'a fait à Chasse-Sur-Rhône en 2010. L'anamorphose ne se fait plus alors véritablement par la peinture, comme les œuvres présentées précédemment mais par la césure réelle de l'espace. Or, si l'espace est réellement découpé, pourquoi parler d'anamorphose ? La forme de la découpe, soulignée par la peinture, est anamorphique, si elle se présente comme un cercle sur cette photographie, en tout autre point de vue, elle est difforme ou informe. Cet espace ouvert est pourtant d'autant plus paradoxal qu'il semble posé devant l'autre espace, irréel. Cette impression de superposition impose une restriction, une limite à cette ouverture, qui se clôt ainsi sur elle-même. On retrouve cette impression dans des œuvres qui pourtant en inversent totalement le procédé et la représentation par une utilisation de l'anamorphose plus picturale. C'est par exemple le cas de l'œuvre *Dijon*, réalisée dans la ville éponyme en 1994. Dans cette œuvre, l'escalier est recouvert d'un damier factice qui en clôt l'entrée et le passage. Ce qui devait être ouvert se ferme alors fictivement, barré par un pavage. Le motif des escaliers est très important dans l'œuvre de Georges Rousse, qui y place régulièrement ses anamorphoses, notamment car l'architecture complexe permet un défi de taille. Mais aussi, certainement, parce que l'escalier est la liaison spatiale entre le haut et le bas, au milieu de laquelle flotte une grande partie des formes que l'artiste met en espace dans d'étranges lévitations. Cet espace devient alors paradoxal, comme l'escalier de Penrose précédemment cité, puisque ce qui semblait une issue se clôt, transformant l'espace en un labyrinthe insolvable. Cette clôture se fait dans l'œuvre de Georges Rousse grâce à cet emmurement fictif de l'espace, alors que dans l'œuvre d'Escher reprenant l'escalier du père du mathématicien Penrose, cet espace se clôt puisqu'il mène à l'infini au même endroit. Ces escaliers qui devraient ouvrir sur de nouveaux espaces semblent bloquer celui qui les pénètre et celui qui les regarde dans une étrangeté pétrifiante.

Pourtant, grâce à l'anamorphose, un pas sur le côté permet d'ouvrir à nouveau l'espace qui s'était clos. C'est ce qu'on peut expérimenter avec l'œuvre de Felice Varini, *Trapèze avec deux diagonales*, réalisée en 1996 à Lugano, en Italie, et son *Actualisation n°1*, la mise à jour de l'œuvre dans l'espace de la Galerie HAB, Hangar À Bananes, à Nantes en 2013. Dans cette œuvre, l'artiste barre littéralement le passage d'une croix. Le couloir, alors ouvert au

583 M.-C. MIESSNER *et al.*, *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, *op. cit.*, p. 34



Illustration 147 : Felice VARINI, Trapèze avec deux diagonales, Actualisation n°1, Peinture acrylique bleue sur feuille d'aluminium autocollante, Exposition personnelle : Suite d'éclat, HAB galerie – Hangar à Bananes – Nantes 2013, France, Collection Marisa et Diego Perret Rezzonico, Photographie : © Felice Varini

déplacement des spectateurs se clôt. Pourtant, face à cette anamorphose, seule la représentation de l'espace est fermée. Le spectateur qui tentera de le parcourir verra la croix barrant sa route se déformer, se coller sur les murs de l'architecture et perdre toute possibilité de l'empêcher de passer, l'invitant au contraire à le pénétrer, à se rapprocher pour voir de plus près les formes créées par la déformation ainsi que le fonctionnement de cet effet d'optique.

Mais Felice Varini explore encore plus finement les relations entre les espaces intérieurs et extérieurs, lorsqu'il crée des espaces intermédiaires, ni dedans ni dehors, à la fois dedans et dehors. Il l'explique notamment en décrivant le processus de création et son choix d'installation pour l'œuvre présentée au Grand Palais pour l'exposition *Dynamo*.

Ce qui m'intéressait aussi c'est qu'elle soit ouverte sur la ville : on voit Paris quand on traverse la colonnade. Ici, on est dedans et dehors, on n'est pas complètement enfermé à l'intérieur du Grand Palais mais on peut faire abstraction de ce qui existe à l'extérieur.⁵⁸⁴

Renversement. Endroit – Envers

En créant des espaces paradoxaux, mettant en aberration nos habitudes, nos stéréotypes de représentation et nos définitions pour percevoir, décrire, raconter et appréhender la localisation de ce qui nous entoure, les anamorphoses, comme les images doubles, nous offrent un réel étrange et renversant. Ce renversement se produit à la fois dans l'œuvre et en moi, puisqu'il n'est jamais pleinement possible de savoir si c'est l'œuvre qui bascule, ou si c'est seulement ma perception où mon être qui sombre dans l'abîme de ce basculement. Cette chute se fait d'un point de vue symbolique comme nous l'avons vu par la multiplicité des exemples de paradoxes que les œuvres nous font envisager comme une mise en dialectique plutôt qu'une véritable opposition, et notamment, dernièrement l'intérieur et l'extérieur se renversant de manière qu'il ne soit plus toujours possible de déterminer si l'espace est intérieur et fermé, ou extérieur et ouvert, les contraires, comme dans le rêve, basculant de l'un à l'autre infiniment et indéfiniment. Pourtant, elle se fait aussi dans un sens beaucoup plus littéral, puisque c'est l'endroit et l'envers qui se trouvent tout à coup réversibles, comme le décrit Dario Gamboni commentant l'œuvre de Markus Raetz.

De nombreuses œuvres utilisent, pour passer d'un aspect à l'autre, le procédé fréquent du renversement, gros de significations attachées aux métaphores du haut et du bas et à la tradition du « monde à l'envers ». Elles montrent que la vertu de l'image double tient au caractère dynamique et synthétique de son mode de représentation, qui suggère que les aspects qu'elle réunit, bien qu'opposés sont réversibles, voire interchangeables.⁵⁸⁵

L'artiste joue en effet sur les renversements. Les renversements spatiaux, où endroit et envers se conjuguent plus qu'ils ne s'opposent comme les renversements de formes inversent nos

584 A. COCHARD, *Dynamo*, op. cit., p. 40

585 D. GAMBONI, *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 20



Illustration 148 : Markus RAETZ, *Same*, 1996-1999, Fil de fer, bois et acier peint, miroir, 165,5 x 111,5 x 39,5 cm, Berne, Suisse, Collection particulière

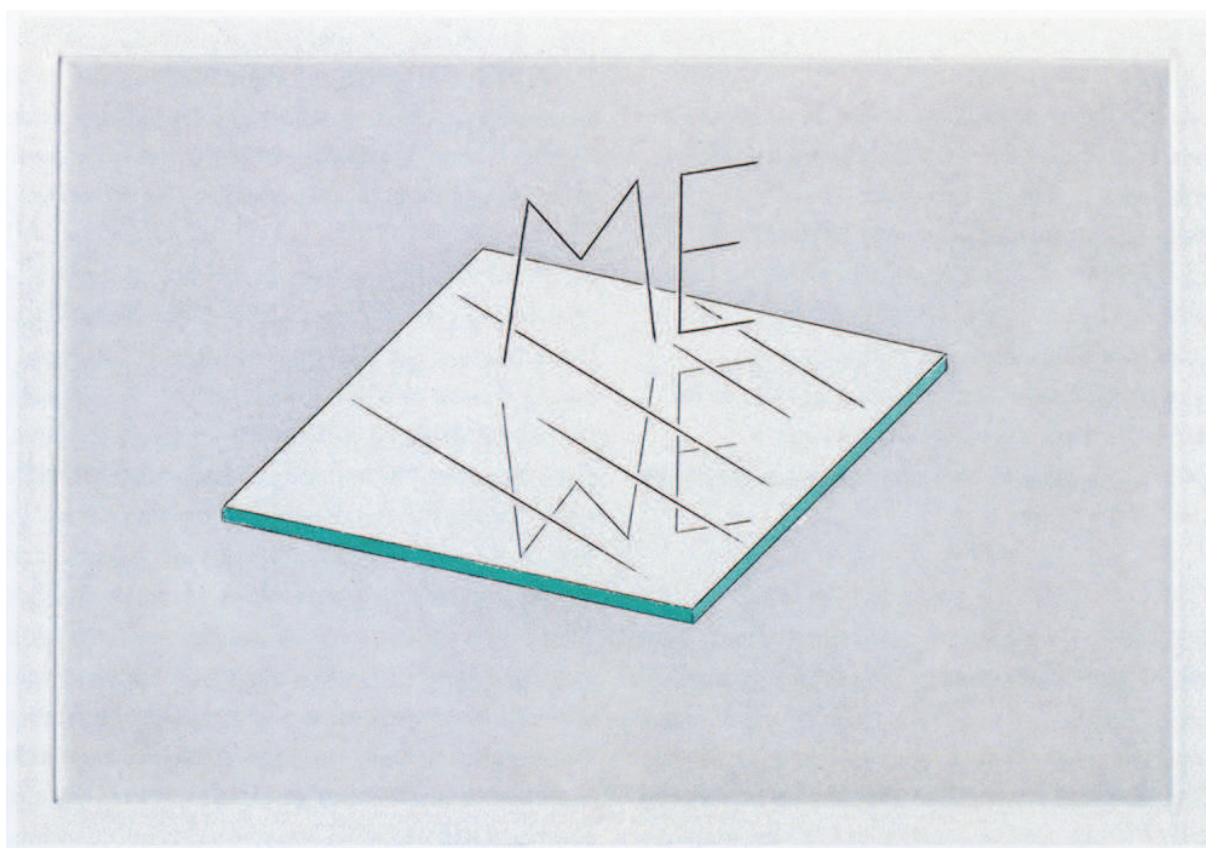


Illustration 149 : Markus RAETZ, *ME/WE*, 2007, Heliogravure et aquatinte, 15,9 x 23,7 cm, Tirage 25/33

perceptions. Mais ces renversements concernent aussi les mots. Son univers est composé d'images et de mots comme nous l'avons vu dans les précédents exemples, notamment le mot *Oui* se renversant en son opposé, le mot *Non*. Mais, au-delà de l'aspect sémantique, l'artiste joue aussi avec le sens physique du mot et de son écriture, changeant l'orientation du sens de lecture pour créer de véritables ambigrammes. Les ambigrammes sont les mots qui peuvent se lire dans différents sens en fonction du point de vue du lecteur. Ainsi, le changement peut être occasionné par une symétrie axiale lorsque l'orientation totale est renversée, par la rotation de la feuille par exemple, faisant basculer le haut vers le bas et vice versa, ou par une symétrie axiale, lorsqu'un miroir est utilisé. C'est ce deuxième exemple que Markus Raetz met en application dans ses œuvres *Same* et *Me/We*. Dans la première, une sculpture au miroir, véritable anamorphose et ambigramme – la relation entre les deux termes est particulièrement tenue – le mot *Same* reste identique à lui-même après avoir été inversé dans le miroir. Cette équivalence de l'écriture et de son reflet est particulièrement judicieuse pour exprimer la notion d'identité, de similarité et d'unicité que requiert le terme. Alors que le mot *Me*, dans l'héliogravure *Me/We*, dessinée en 2007 devient *We* lorsqu'il est reflété dans le miroir fictif sur lequel il est posé. En se dédoublant dans le miroir, l'individualité du mot *Me* se perd, par l'image du miroir, il y a déjà deux entités, et une sortie de l'égoïsme du moi, pour aller vers l'empathie d'un Nous. Dans ses deux interventions minimalistes, l'artiste joue du sens et des images doubles que créent les ambigrammes pour signifier par un renversement de nos habitudes de lecture.

Les exemples les plus signifiants d'un tel renversement dans les images doubles dont la représentation bascule, non plus en mot mais en image, lorsqu'on en modifie le sens sont les portraits réversibles d'Arcimboldo, et notamment *L'ortolano*, dit *Le jardinier*, peint entre 1587 et 1590, à l'huile sur bois sur un panneau de 36 par 24 centimètres, actuellement conservé au *Museo Civico Ala Panzone*, à Crémone, en Italie. Véritable maître des images doubles, Arcimboldo associe habituellement deux images distinctes par l'union d'éléments hétérogènes rassemblés pour former une image, une forme unique. Des images multiples utilisant ce procédé se retrouvent à la fois dans l'art des miniatures mogholes, où se regroupent des éléments hétérogènes pour réaliser une forme homogène, une technique particulièrement mise en œuvre pour représenter des figures divines ou sacrées indiennes, et dans les estampes japonaises dont le graveur Utagawa Kuniyoshi est un maître. Cet autre spécialiste de l'image double réalise des portraits en assemblant une multitude de corps. Une démarche qui n'est sans rappeler la description du travail du rêve de Freud, lorsqu'il met en mots la distorsion du monde onirique consistant à rassembler en une seule et même personne, et en une seule et même image, des personnes plurielles.

Personne plurielle : Quand il y a une personnalité composite, on trouve dans l'image du rêve des traits particuliers à chaque personne mais qui ne sont pas communs à toutes, si bien que c'est l'union de ces traits qui forme une unité nouvelle, une personnalité mélangée.⁵⁸⁶

586 S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 276



Illustration 150 : Utagawa KUNIYOSHI, *Les hommes se joignent pour former un homme : un air féroce mais vraiment beau*, c.1847, Estampe en bois, Japon



Illustration 151 : Jonty HURWITZ, *Funny*, 2010, Résine, poudre, acier et perspex, 150 x 63 x 35 cm

Les questions d'un et de multiples sont paradoxalement mis en branle par ces artistes qui créent des images uniques à partir de formes, d'objets ou de corps composites.

Ces différentes images doubles se jouent de l'opposition entre unité et multiplicité, dont le paradoxe sorite interpelle déjà sur la mise en contradiction, un paradoxe notamment commenté par Russell. Ce paradoxe énonce qu'il est impossible de constituer un tas, de sable par exemple, puisqu'en ajoutant à chaque fois un grain, l'unité ajoutée est trop petite pour faire basculer le vocabulaire et utiliser la terminologie : tas. Au contraire, lorsqu'un tas est déjà composé, il est impossible, en retirant les unités une à une, de ne plus avoir un tas. Ainsi on arrive paradoxalement à énoncer que la réunion de milliers de grains ne forment pas un tas, quand, en ayant retiré chaque autre unité, un seul grain de sable peut continuer à faire tas de sable. Mais ce paradoxe n'interroge pas seulement la récurrence de l'utilisation des suites mathématiques, mais les paradoxes que génèrent les questions d'unité et de multiplicité, quand le multiple, à un temps donné, cesse d'être multiple pour se fondre dans l'unité du groupe. Un paradoxe notamment mis en image et en espace par l'artiste Jonty Hurwitz, dont nous avons précédemment décrit une sculpture. Dans cette dernière *Funny*, réalisée en 2010, l'anamorphose ne se révèle plus par le biais d'un miroir cylindrique qui effacerait les déformations de cette aberration de la perspective, mais le regard direct du spectateur. Son personnage de clown, rappelant l'anamorphose catoptrique de Dalí, est atomisé pour se diviser en une multitude de morceaux, espacés dans l'espace. C'est seulement à un point de vue particulier que tous les morceaux vont se rassembler dans une unicité momentanée, avant de se diviser à nouveau dans l'éclatement de la multiplicité. Cette réversibilité n'est pas sans rappeler les mots d'Empédocle, qui, dans l'un des rares fragments qui nous sont parvenus, décrit l'interconnexion de l'un et du multiple.

À un moment donné, l'Un se forma du Multiple, à un autre moment, il se divisa, et de l'Un sortit le Multiple⁵⁸⁷.

Ainsi, nous dit-il, l'unicité se crée paradoxalement autour du multiple, alors que, dans un autre temps, un temps que le pré-socratique ne précise s'il précède ou succède à l'autre, pouvant donc être interprété comme indépendant, le multiple se forme de l'unité. Unité et Multiplicité se génèrent alors l'une et l'autre, dans une succession de divisions infinies qui ne permet à aucun instant de déterminer qui, la première, a généré l'autre, les deux étant alors essentielles l'une à l'autre et indivisibles et paradoxalement presque indéterminables.

C'est ce que font les créateurs d'images doubles qui utilisent une multiplicité d'objet pour créer une forme unique, l'image alors n'est plus univoque mais peut se lire à la fois comme l'union d'une multiplicité d'objet ou comme l'unité de la forme générale. Comme dans toutes les images doubles, et notamment celle du *Canard-Lapin*, il est impossible de voir simultanément l'unité et la multiplicité des objets, tel qu'il est impossible de voir l'unité du

587 EMPÉDOCLE, *Fragments, De la Nature – Purifications*, dans *L'aurore de la philosophie grecque*, J. BRUNET, texte grec de l'édition Diels, traduction française par Auguste Reymond, 1919, fragment 17, [https://fr.wikisource.org/wiki/Fragments_\(Empédocle\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Fragments_(Empédocle))

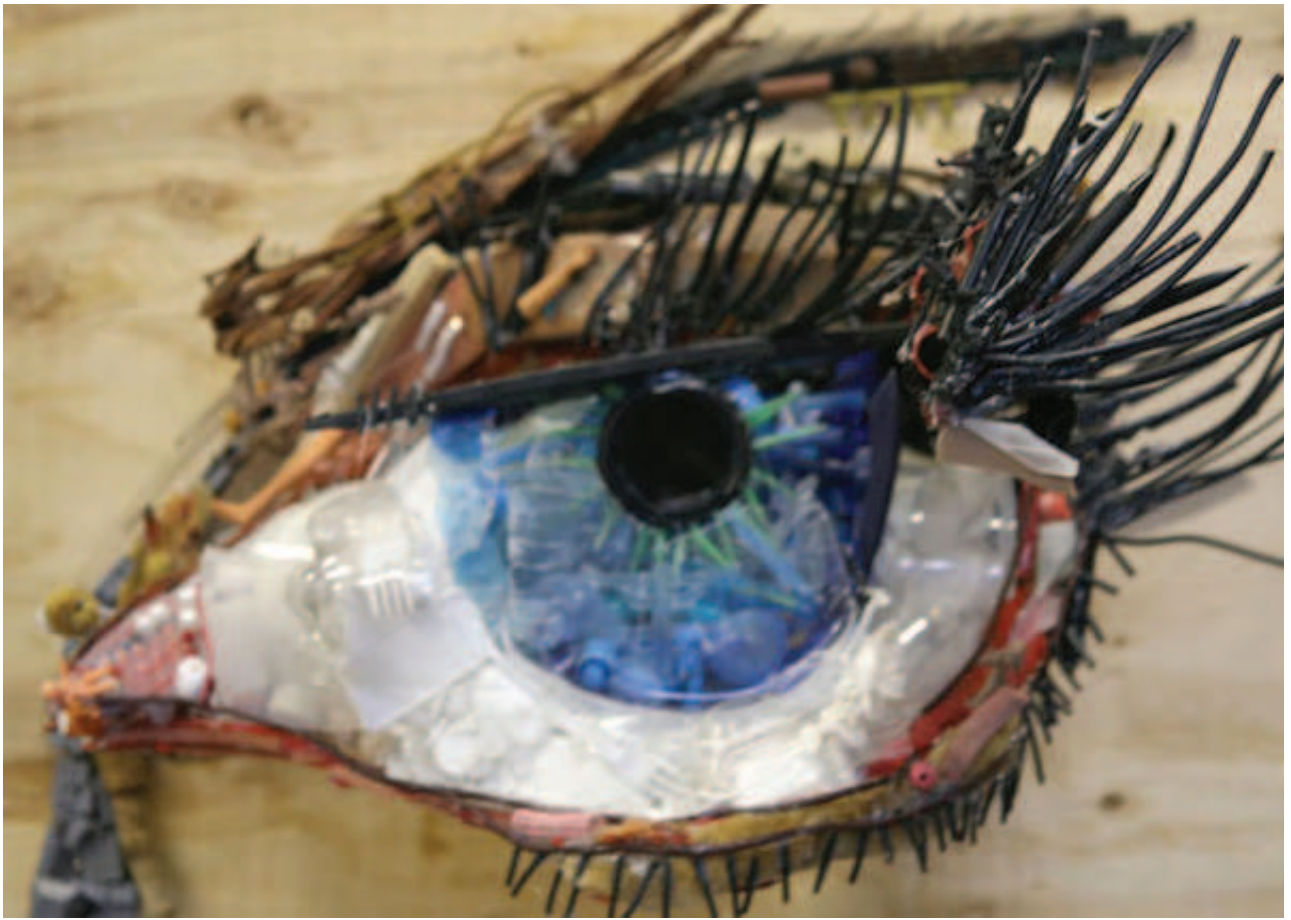


Illustration 152 : Tom DEININGER, *Uma's eye*, s.d., Assemblage de déchets,
Photographie : copyright 2010 by Tom Deining, Site officiel de l'artiste

tas, et la multiplicité des unités qui le composent. Dans les œuvres d’Arcimboldo les deux images sont pourtant étroitement liées, le multiple représentant symboliquement l’univers du personnage, le métier allégorique qu’il représente. Ainsi, le jardinier est composé des fruits qu’il cultive de la terre. Notons que de manière contemporaine, ce procédé est repris, non plus en peinture mais en installation, photographie ou en sculpture. Des artistes comme Vik Muniz et Bernard Pras reprennent des images, notamment de l’histoire de l’art, pour les recréer avec des objets variés. Le premier réalise ses œuvres dans une certaine planéité et expose les photographies de ses compositions, qui ouvrent sur une véritable profondeur de l’objet, loin du côté superficiel qu’une telle pratique peut mener. Bernard Pras lui intervient dans l’espace et son œuvre est dès lors, un assemblage d’objets visibles qui ne se rassemblent qu’à un certain point de vue pour former une image, en d’autres termes, une anamorphose. Ainsi, les artistes, en déplaçant cette technique de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité, l’ont fait passer de l’image double à l’anamorphose. Tom Deininger reprend ce procédé pour créer des images anamorphiques hyperréalistes de gros plans d’anatomies humaines, jouant sur le point de vue du spectateur pour faire apparaître et disparaître l’image ou les objets, il multiplie parfois le point de vue du spectateur à l’aide de caméra de surveillance et de téléviseurs qui affichent l’image sans déformation.

Pourtant, et revenons ainsi au sujet de ce chapitre, pour voir le portrait du jardinier d’Arcimboldo, il faut renverser le sens de l’image, la voir non plus de manière à ce que la peinture forme un plat avec des fruits et des légumes à l’intérieur, mais après l’avoir retournée, pour que le bol forme le chapeau, et les végétaux forment le visage de cet homme. Ce renversement est ainsi à la fois physique, puisqu’il faut inverser, retourner l’image, mais aussi figuratif, puisque la représentation se transforme alors, les légumes n’ayant plus rien de comestible.

Ce renversement est celui que produit aussi Markus Raetz, lorsqu’il fait tourner le spectateur autour de la sculpture représentant une tête : *Doppelprofil*, réalisée en 1993. Au fur et à mesure de sa rotation, l’œuvre se déforme, l’acier se plie pour reprendre progressivement sa forme initiale. Pourtant, si la forme est la même, l’orientation est inversée, la tête est renversée et l’impression ainsi renversante. Loin de nos habitudes, la tête semble alors à l’envers. À moins que ce soit le spectateur qui la regarde à l’envers ? Nos stéréotypes basculent dans un nouveau vertige produit par l’œuvre du sculpteur. Un vertige à l’image de celui beaucoup plus fort décrit par Stratton dans *Vision without inversion of the retinal image* publié dans la *Psychological Review* en juillet 1897, une expérience expliquée et commentée dans la *Phénoménologie de la Perception* de Merleau-Ponty.

Si l’on fait porter à un sujet des lunettes qui redressent les images rétiniennes, le paysage entier paraît d’abord irréel et renversé, au second jour de l’expérience, la perception normale commence de se rétablir, à ceci près que le sujet a le sentiment que son propre corps est renversé.⁵⁸⁸

588 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., pp. 936-937



Illustration 153 : Markus RAETZ, Doppelprofil, 1993, Fonte de laiton, 28 x 27 x 16 cm, Œuvre numéro quatre d'une édition de six exemplaires, Collection privé, Paris, France



Illustration 154 : Abdelardo MORELL, Camera Obscura - View of Philadelphia From Loews Hotel Room 3013 With Upside Down Bed, 2014, Philadelphia, Pennsylvania, États-Unis, Photographie, © Abelardo Morell

Dans cette expérience, des scientifiques font porter à des personnes des lunettes qui inversent la manière dont nous percevons les images. Les auteurs parlent alors de redressement des images rétiniennes que nous percevrions donc à l'envers. Le renversement de ce renversement, faute de nous permettre de voir le monde tel que nous le percevons par nos autres sens, au contraire, l'inverse. Le mot redressement implique que notre œil voit comme un appareil photographique, ou comme une camera obscura, deux objets qui renversent optiquement l'image pour la représenter, dès lors qu'elle passe par le sténopé. Par analogie, l'iris joue un rôle analogue et les photo-récepteurs reçoivent ainsi effectivement une image inversée. Pourtant, cette image n'est pas vue, elle est seulement retransmise au cerveau à l'état de données. Ces données sont interprétées pour former l'image qui semble s'afficher sous nos yeux mais qui se révèle n'être que mentale. Il est alors difficile de penser que le cerveau inverse une image qui n'existe pas visuellement pour l'individu. Il analyse les données et les réinterprète, et ainsi, par automatisme, il réorganise à chaque fois les perceptions pour qu'elles apparaissent tel que nous les appréhendons par l'expérience. Ainsi, en mettant des lunettes qui inversent l'image qui passe dans l'iris, et donc les données captées par les photorécepteurs, pendant plusieurs dizaines d'heures, l'individu aura l'impression à la fois que l'image est inversée mais aussi que son corps lui-même l'est. Un sentiment de vertige le saisira, doublé d'une impossibilité de se déplacer de manière cohérente et de joindre le geste à celui de sa volonté.

Alors que, à partir d'un jour ou deux pour la plupart des personnes participant à l'expérience, l'image se rétablit et la vue qui était inversée reprend son image normale ou habituelle, le sentiment de malaise ne disparaît pourtant pas. Si le cerveau a rétabli la cohérence du haut et du bas pour le paysage, le corps de la personne, lui, semble toujours paradoxalement inversé, flottant dans un entre deux. Si l'image est rétablie, lorsque je regarde mon corps, il devrait l'être encore. Pourtant cette désorientation de mes repères habituels me font sentir le vertige bien au-delà d'une simple inversion de l'image.

Un renversement qui peut se produire ainsi par une simple focalisation sur des repères différents, tel que l'indique Merleau-Ponty, comme un prolongement des questionnements ainsi que des observations précédemment indiqués.

Le nuage vole au-dessus du clocher et la rivière coule sous le pont si c'est le nuage et la rivière que nous regardons. Le clocher tombe à travers le ciel et le pont glisse sur une rivière figée si c'est le clocher ou le pont que nous regardons.⁵⁸⁹

Cette impression est notamment offerte par l'artiste d'art contemporain, sculpteur et photographe Philippe Ramette. Dans ses photographies, il se met en scène dans des positions étranges, défiant ainsi les lois de la gravité. Le procédé de création de cette série sans titre n'implique pas de retouche numérique, le corps de l'artiste y est attaché, tenu et maintenu, à la fois par des procédés techniques et par la fermeté du corps tout en tension, contrastant avec l'impression de détente de la posture qu'il prend pour la photographie. Le corps a une

589 *Id.* p. 973



Illustration 155 : Philippe RAMETTE, *Sans titre*, 2015, Photographie couleur, 150 x 120 cm

direction différente, distincte de celle que semble indiquer le paysage. Parfois, l'image conserve son orientation originale, et le personnage, en l'occurrence l'auteur lui-même, semble sombrer sans pourtant tomber, créant un malaise, une étrangeté chez celui qui la regarde sans comprendre comment l'image est possible. Parfois, plus souvent, l'image est inversée pour s'adapter à la gravité du corps, rétablissant ainsi le personnage dans sa verticalité. C'est alors le paysage qui plonge dans l'étrangeté, le ciel notamment sur l'image présentée n'est plus qu'un voile, une étendue unie. La mer et le sol devenant eux aussi verticaux donnent l'impression d'être les murs des bâtiments qui jouxtent l'image. Difficile, sans tourner la tête pour rétablir l'orientation originelle, de comprendre véritablement le lieu, l'espace et les éléments qui le composent, car bien que particulièrement anodins, la bascule de l'image leur fait perdre toute logique, comme le dit Merleau-Ponty.

Renverser un objet, c'est lui ôter sa signification.⁵⁹⁰

L'artiste crée à partir de cette inversion du sens de la gravité, une orientation différente de son corps que celle du paysage, offrant ainsi un espace qui conjugue cliché et singularité, familiarité et étrangeté. L'espace entier semble alors se distordre, sous l'action de ce simple personnage à la gravité hors du commun. Notre conception entière du paysage, du haut et du bas, de l'endroit et de l'envers, de la gauche et de la droite tombe dans l'ambiguïté nouvelle d'un rapport inédit à la spatialité.

Ce qui nous paraît n'être que des aberrations spatiales incongrues et irréalistes, dépassent le caractère fictif puisqu'en offrant au quantum une superposition des états, les scientifiques offrent à la spatialisation et à la localisation une détermination flottante et équivoque, une indétermination, une indécision. Étienne Klein décrit alors :

[S]i la liaison chimique existe, c'est (pour dire les choses rapidement) parce qu'un électron peut être localisé *à la fois* sur plusieurs atomes, comme suspendu entre plusieurs positions, conformément à ce qu'exige le principe de superposition, de même que dans une molécule diatomique certains électrons, dits de valence, sont *à la fois* du côté gauche et du côté droit de la molécule, même si cette possibilité semble saugrenue.⁵⁹¹

Cette porosité des repères spatiaux est l'un des paradoxes que le réalisateur Christopher Nolan fait expérimenter à ses personnages dans son film sur le rêve : *Inception*. Ainsi, dans l'une des plus célèbres et monumentales scènes du film, la jeune architecte Ariane, interprétée par Ellen Page, réalisant qu'elle est dans un rêve et qu'elle a ainsi le champ libre pour distordre l'espace à sa guise – la gravité n'ayant pas la même essentialité dans l'univers onirique que dans le monde réel – plie l'architecture parisienne comme elle refermerait un livre, rabattant le haut des bâtiments sur ceux de dessous, générant ainsi des immeubles ayant des portes en haut et en bas, puisque le sol se trouve lui aussi, à la fois en-dessous du bâtiment et au-dessus.

590 *Id.* p. 946

591 É. KLEIN, *Petit voyage dans le monde des quanta*, op. cit., p. 77



Illustration 156 : Christopher NOLAN, *Inception*, Images promotionnelles, 2010, 148min



Illustration 157: Christopher NOLAN, *Interstellar*, 2014, 169 min

Les humains se baladent alors indifféremment sur le sol, tel que la gravité nous y invite au quotidien, mais aussi sur ce qu'on pourrait considérer comme les murs et le plafond d'une telle architecture. Une fois arrivés au coin du mur, sans sourciller, les personnages mettent leurs pieds à l'horizontale sur le mur vertical et s'y déplacent comme attirés par une nouvelle gravité venant de ce qui sera dès lors, et jusqu'à un changement de surface, leur sol. De la même manière, au-dessus de leurs têtes, des hommes et des femmes se déplacent la tête en bas, étrangement attirés par le plafond, comme si chacun avait sa propre orientation et qu'elle seule faisait à la fois sens et attraction. Le procédé illustre ainsi le paradoxal univers visuel du rêve précédemment mis en évidence par la lecture de *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud. Mais il offre aussi une architecture visuelle aussi étrange qu'inédite, un monde où la spatialité se distord et se renverse, un monde où haut et bas, endroit et envers n'ont plus de sens puisqu'ils sont absolument réversibles. Il est intéressant de noter que Christopher Nolan reprend la même typologie d'images repliées sur elles-mêmes à deux reprises dans le film *Interstellar*. Lors de la visite d'une planète dans un autre monde du multivers présenté, des montagnes de glace jonchent à la fois le sol et le ciel, comme si la planète était faite d'une multitude de couches concentriques. Cet espace défiant la loi de la gravité a été critiqué dans le film car il est jugé scientifiquement impossible à cause de l'attraction de la planète qui attire tous les éléments vers son centre. Pourtant, il ne faut pas oublier que malgré les proximités scientifiques mises en évidence, l'espace décrit comme le film sont fictionnels et ont avant tout un but artistique. Cette planète est ainsi créée pour offrir aux spectateurs des images à la fois spectaculaires, sublimes et hors du commun. Ce dernier point est particulièrement important puisqu'il s'agit de décrire une planète et un univers inédits, loin des images de notre Terre auxquelles nous sommes habitués. Un exercice particulièrement périlleux puisqu'il s'agit d'imaginer l'inimaginable, l'inconnu pur. Quels peuvent être les différences mais aussi les points communs entre ces planètes lointaines et leurs habitants ? Cette question a longtemps été résolue par un changement de la couleur de peau, devenant bleue ou verte, ou par la création d'êtres tripodes, quand les espèces autour de nous ont le plus fréquemment un nombre pair de pattes. Il s'agit pour l'auteur de créer un monde, un univers où les éléments sont à la fois communs et distincts, reconnaissables et étranges, anodins et spectaculaires. Et l'effet visuel de ce renversement, en jouant sur le basculement de nos habitudes et de la gravité, produit l'effet escompté. Les paysages sont sublimes et hostiles, l'homme semble parcourir le chemin de son impossibilité.

Cet effet est utilisé une deuxième fois dans le film, lorsque les scènes finales se passent dans un vaisseau spatial amenant l'humanité sur la planète d'accueil. Alors, dans cette navette rappelant celle mise en scène par Kubric dans son *Odyssée*, la surface du sol est conique, le paysage et l'homme étant à l'intérieur du volume. Cette architecture inverse, une fois de plus, tous nos repères, puisque le sol est courbé, certes comme celui qui est sous nos pieds. Mais cette courbure est sur la Terre imperceptible, la sphère étant trop grande pour qu'elle soit sensible. De plus la courbe est inversée, nous sommes sur une sphère, à l'extérieur, le paysage bouclant dès lors invisiblement. La station spatiale dans laquelle évoluent les personnages est ainsi opposée en ce point à notre Terre, le sol boucle sur lui-même de manière visible, un effet notamment mis en images lorsque des enfants lancent une balle de Base-ball qui casse la vitre

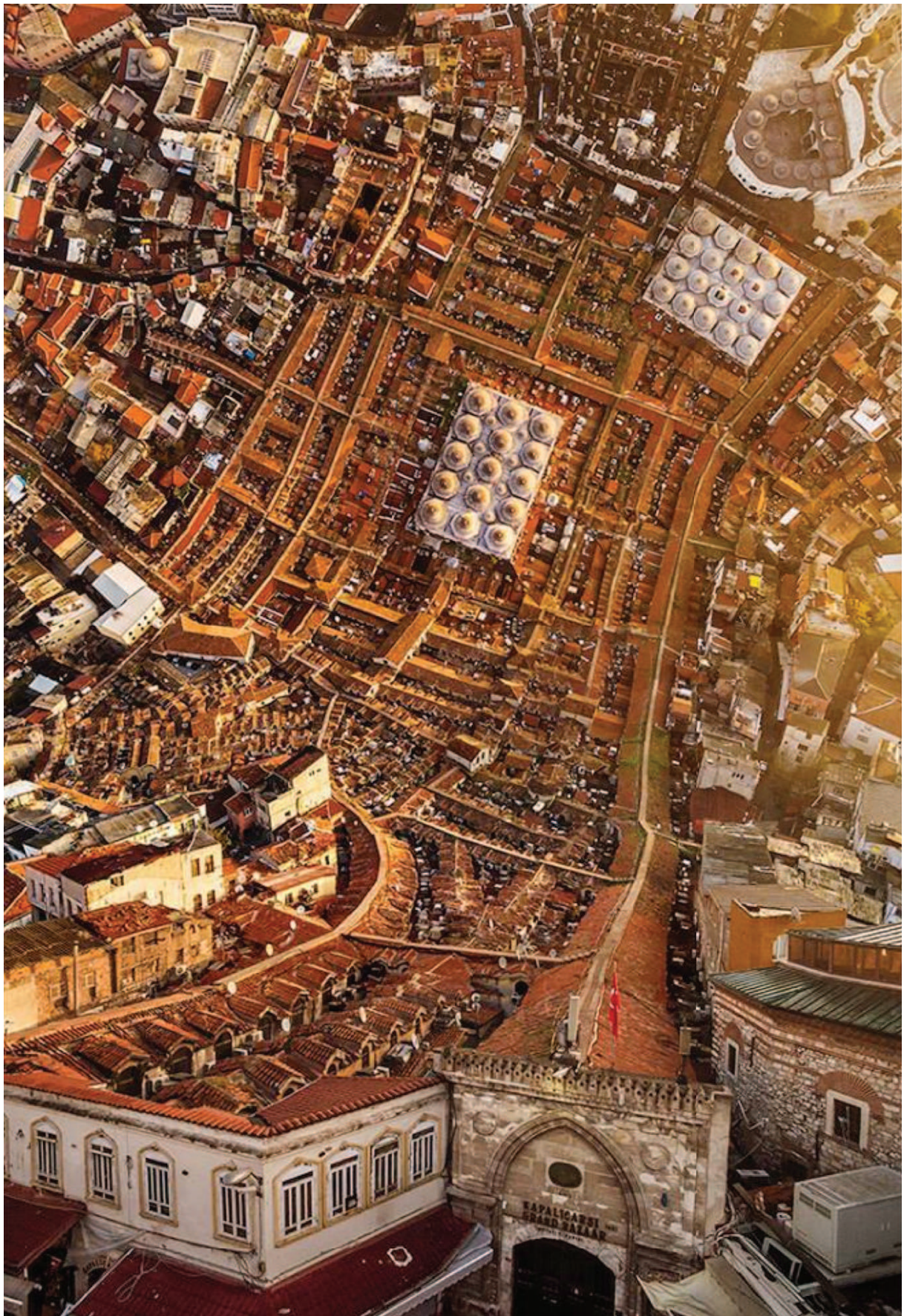


Illustration 158 : Aydın BÜYÜKTAŞ, Düzülke I, Série Flatland I, Kapalıçarşı, *Grand Bazaar*, 2015-2016, Photomontage, Site officiel de l'artiste

de la maison qui est circulairement au-dessus. Ainsi, si dans *Inception*, la structure semblait, après s'être tordue, s'être pliée en angle et former l'intérieur d'un carré, Christopher Nolan supprime ici les angles, les étendues ne se déploient pas à perte de vue, mais se recentrent sur l'intérieur de cette boucle initiale, effaçant en même temps la possibilité pour les personnages d'être entourés par le ciel. Nos repères spatiaux n'y ont alors plus leur sens, et si, illusoirement, le réalisateur reprend les lieux, les architectures et les paysages du début du film, c'est pour que le vertige soit encore plus saisissant.

Pourtant, lorsqu'un photographe et graphiste, Aydin Büyüктаş, se saisit du procédé, en utilisant un drone prenant une multitude de photographies vues de haut, pour montrer les paysages urbains et ruraux turcs, le trouble en est paradoxalement relativisé. Les images présentent des espaces dont l'immensité et la démesure sont doublées d'une courbure distordant totalement nos habitudes de représentation du paysage, aplani autour de la perspective d'un point de fuite sur la ligne d'horizon. L'artiste prolonge, au contraire, la vision par une circularité du paysage identique à celle que met en scène Christopher Nolan dans *Interstellar*. Mais si l'impression est étrange par manque d'habitude, elle correspond finalement, non pas à la représentation de l'espace, mais à sa perception. En effet, lorsque je me déplace, les images du sol et les éléments du paysage évoluent avec moi, s'étirent sur mon passage, l'image de l'espace s'y courbe pour m'offrir une place centrale. Ces images ne représentent ainsi pas la reproduction de ma vue alors que je suis pétrifié pour regarder comme un appareil photographique, mais le flux qui s'offre à mes yeux lorsque je suis en déplacement, lorsque, humainement, j'adapte à chaque instant l'image au mouvement de mes pas. Cette avancée est celle parcourue par le drone qui prend les images, elle est celle, aussi, que j'emprunte pour observer. Cette image est celle de la distorsion de l'espace dans le temps lorsque je m'y déplace, lorsque de mon regard, je le parcours et le traverse. L'image est alors à la fois irréaliste et réaliste, étrange et habituelle, distordue et parfaitement représentative de ma perceptibilité.

Échelle

Mais les distorsions de l'espace vont plus loin qu'un relativisme du haut et du bas, ou de la latéralité gauche-droite, Merleau-Ponty trace dans la *Phénoménologie de la perception* les contours de cette nouvelle spatialité pleine d'ambiguïté et forte de la potentialité d'un décroissement des repères trop compartimentés.

De même que le haut et le bas, la droite et la gauche ne sont pas données au sujet avec les contenus perçus et sont constituées à chaque moment avec un niveau spatial par rapport auquel les choses se situent – de même la profondeur et la grandeur viennent aux choses de ce qu'elles se situent à un niveau des distances et des grandeurs, qui définit le loin et le près le grand et le petit avant tout objet repère.⁵⁹²

La spatialité ainsi que ses normes sont alors totalement mises en branle, tant par la description scientifique de la physique théorique qui pose les aberrations, les distorsions, les

592 M. MERLEAU-PONTY, *Œuvres, op. cit.*, p. 960-961



Illustration 159 : Marcel DUCHAMP, *3 stoppages – étalon*, 1913/1964, Fil, toile, cuir, verre, bois, métal, 28 x 129 x 23 cm, D'après la première réalisation à Paris en 1913-1914, cette réplique a été réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz à Milan, 3 fils d'un mètre collés sur 3 bandes de toile peinte Bleu de Prusse, collées sur verre, règles à fixer, le tout dans un coffre en bois, Centre Pompidou

Photographie : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAMCCI/ Dist.RMN-GP © succession Marcel Duchamp/ Adagp, Paris

superpositions comme des normes de l'Univers, bien au-delà des considérations rigides et stériles qui avaient été posées jusqu'alors, que par celle de la fiction qui joue avec ces nouveaux paradigmes et avec les nouveaux outils numériques pour dévoiler l'ambiguïté et l'étrangeté de notre monde, mais aussi par notre propre perception mise à l'épreuve, notamment dans le rêve ou dans les œuvres d'artistes visant à remettre en questions ses certitudes cloisonnées et univoques pour expérimenter de nouvelles possibilités et potentialités énigmatiques et équivoques. Les distances comme les tailles ne sont alors pas épargnées, comme le décrit Élie During, commentant une œuvre de Duchamp : *Les stoppages étalons*.

Les stoppages étalons (1913-1914), obtenus en laissant choir un fil d'un mètre de longueur et en reportant leur forme au sol sur des règles de bois, suggèrent la mesure d'espaces à courbure variable. Ils donnent aussi une illustration tangible d'une thèse philosophique de Poincaré⁵⁹³.

Dans cette œuvre, Duchamp tend à relativiser la notion de grandeur, mais aussi de norme, et pour ce il utilise le symbole de l'unité de longueur, le mètre qui, nous montre-t-il, en fonction de ce qu'il mesure, de sa droiture ou au contraire de sa courbure peut mesurer ce qui s'apparente être des tailles différentes⁵⁹⁴. Le fil d'un mètre prend à la fois des formes et des espaces distincts, bien que sa longueur soit toujours la même. Pourtant, les différentes règles de bois ne peuvent être considérées comme égales ni entre-elles, ni avec la règle qui sert au quotidien d'étalon. L'idée d'égalité perd alors tout son sens puisqu'un mètre peut avoir des formes et donc des tailles différentes. Une mise en application est notamment illustrée par les géodésiques qui ne mesurent pas la même distance, suivant si l'univers, dans lequel sont pris les repères, est en deux, en trois ou en quatre dimensions spatiales. Les différentes longueurs repliées de la métrique des *stoppages étalons* pourraient dès lors se révéler égales dans des dimensions ou des univers distincts, suivant la courbure spatiale. Ils pourraient même, dans un univers courbé par la gravité, ou par une autre courbure de la gravité que celle que nous percevons, se révéler parfaitement droits. L'ambiguïté que nous présentions va alors toucher jusqu'à la forme et les longueurs lorsque nous leurs appliquons les conséquences de la Relativité Générale. C'est cet univers relatif, chiffonné, indéterminé que nous fait percevoir, par son procédé simple et minimaliste, l'artiste qui, rappelons-le, s'intéressait aussi à la quatrième dimension. Cette ambiguïté paradoxale et déstabilisante se révèle finalement être incroyablement fertile non seulement pour les scientifiques, mais aussi pour les plasticiens, les écrivains, les cinéastes et les philosophes. C'est tout un monde déterminé et déterministe qui laisse s'échapper de nouvelles potentialités incroyables et bouillonnantes, un univers où le confus, l'inexplicable et le mystère sont à nouveaux admis, plongeant l'être dans l'indécis certes, mais dans un indécis porteur de surprises, d'étonnement et d'inédit. C'est dans ce

593 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 123

594 Notons que du 13 au 16 septembre 2018, les scientifiques ont redéfini les unités de base des calculs internationaux, et notamment le mètre, pour les abstraire de l'étalon jusqu'alors utilisé, pour lui préférer un calcul quantique. « Mesures : le grand renversement », sur CNRS Le journal, <https://lejournel.cnr.fr/articles/mesures-le-grand-renversement>, 5 septembre 2018 consulté le 16 septembre 2018

paradigme que Merleau-Ponty va conclure que les droites de Müller-Lyer ne sont ni égales ni inégales. Il se réfère alors à l'illusion d'optique découverte ou créée par Franz Müller-Lyer, psychologue et sociologue allemand, qui présente deux droites côte à côte, mais dont les extrémités diffèrent. L'une a deux branches de chaque côté pointant vers l'intérieur, alors que l'autre a deux branches pointant vers l'extérieur. Celle ayant les branches pointées vers l'intérieur paraît toujours plus courte que la deuxième alors que si on la mesure, toutes deux affichent la même taille. Merleau-Ponty commente longuement cette expérience et ses conclusions dépassent le cadre illusoire de cet effet d'optique.

Les deux segments de droite dans l'illusion de Müller-Lyer [...], ne sont ni égaux ni inégaux, c'est dans le monde objectif que cette alternative s'impose. Le champ visuel est ce milieu singulier dans lequel les notions contraires s'entrecroisent parce que les objets – les droites de Müller-Lyer – ne sont pas posés sur le terrain de l'être, où une comparaison serait possible, mais saisis chacun dans son contexte privé comme s'ils n'appartenaient pas au même univers.⁵⁹⁵

L'auteur poursuit son explication en développant sur le caractère ambigu et subjectif qu'imposent nos perceptions, loin du déterminisme dans lequel la science place ses objets en les classant, les mesurant, les restreignant à un chiffrage mathématique absolument étanche à notre monde et à nos perceptions et sensations.

[N]ous remarquons que la science ne réussit à construire qu'un semblant de subjectivité : elle introduit des sensations qui sont des choses, là où l'expérience montre qu'il y a déjà des ensembles significatifs, elle assujettit l'univers phénoménal à des catégories qui ne s'entendent que de l'univers de la science. Elle exige que deux lignes perçues, comme deux lignes réelles, soient égales ou inégales, qu'un cristal perçu ait un nombre de côtés déterminé sans voir que le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le « bougé », de se laisser modeler par son contexte. Dans l'illusion de Müller-Lyer, l'une des lignes cesse d'être égale à l'autre sans devenir « inégale » : elle devient « autre ». C'est-à-dire qu'une ligne objective isolée et la même ligne prise dans une figure cesse d'être, pour la perception, « la même »⁵⁹⁶.

En posant une telle distinction entre le perçu et le réel, Merleau-Ponty rend impalpable le réel, dans un sens notamment mathématique, mais il le fait dans l'optique de lui préférer le perçu. Le monde que nous donne à voir notre champ perceptif, notamment visuel, est l'espace mis en avant dans cet écrit par des artistes prônant l'ambiguïté offerte par nos sens permettant une porosité entre les contraires plutôt qu'une opposition stérile ; un monde ouvert sur les potentialités plutôt que fermé sur les probabilités. Pourtant, nous avons vu que les théories scientifiques du XX^e siècle poussaient à penser cet indéterminé et cette étrangeté d'une perception qui n'est jamais figée mais mouvante et vivante, que ce soit la théorie de la Relativité Générale qui intègre la notion de subjectivité à la fois à l'espace et au temps, mais aussi à la Physique Quantique qui pose l'indétermination comme système. On peut d'ailleurs reprendre les mots de la Physique Quantique et faire le parallèle entre le Chat Mort-Vivant de

595 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 678

596 *Ibid.*, p. 683-684

Schrödinger et les explications de Merleau-Ponty. Comme le chat était dans un état indéterminé, ni mort ni vivant, donc et mort et vivant par extension, les droites de Müller-Lyer ne sont ni inégales ni égales, elles sont à la fois égales et inégales.

Elles sont, finalement, nous dit l'auteur de la *Phénoménologie de la Perception*, distinctes et cette distinction d'essence les rend dès lors incomparables. L'auteur applique la notion de subjectivité et d'individualité aux choses, elles-mêmes. Deux choses ne peuvent être assimilées l'une à l'autre puisqu'en se distinguant, elles ne sont plus perçues de la même manière. La subjectivité est à la fois celle de l'objet et du regard de celui qui l'observe. Observant cette distinction, si l'identité de l'objet est maintenue et que pourtant sa taille varie, paradoxalement, nous conservons la taille que nous lui attribuons. Ainsi, si deux mesures de mêmes longueurs distinctes ne sont plus égales, un même objet reste, lui, le même lorsqu'on le perçoit à une échelle différente. Merleau-Ponty prend l'exemple parlant des plans d'une maison, qui passe d'échelle en échelle sans poser de difficulté à notre imagination.

Le géomètre voit exactement la même chose dans deux figures semblables dessinées à des échelles différentes. Des plans de maison à des échelles réduites n'impliquent aucun des problèmes qui relèvent d'une philosophie de l'imagination.⁵⁹⁷

Le changement d'échelle nous permet de convertir automatiquement des grandeurs par des systèmes de proportions alors qu'il est pourtant parfois impossible de percevoir comme égales deux longueurs pourtant de la même taille. Notre système de grandeur et de mesure, notamment perceptif, est aussi fortement relativisé par notre perception de la distance et des objets qui sont à distance. Si les choses s'éloignant paraissent de plus en plus petites, si l'on ne se place pas dans le cadre du paradoxe de Poincaré, leurs tailles ne varient pas factuellement. Ainsi, une personne paraît plus petite pour nous, mais elle ne l'est pas, et plus encore, nous savons qu'elle ne l'est pas. De plus, nous avons vu précédemment que notre vision minimise ce rétrécissement, les choses qui sont loin paraissent plus grandes que la taille qu'elles affichent vraiment à notre regard. Il est même possible, en regardant des personnes qui ne sont pas à la même distance, de déterminer laquelle est la plus grande indépendamment de leur proximité, en déduisant leur taille approximative distinctement de l'apparence qu'elles prennent alors à mes yeux. L'esprit va presque naturellement tirer de ses connaissances une interprétation des données visuelles, mais aussi à partir de cette analyse des données visuelles, va tirer des connaissances de données pourtant purement spéculatives. Merleau-Ponty commente cette étrangeté, cette nomenclature particulière de notre perception et de ses interprétations. Il explique notre manière d'appréhender l'image d'un homme qui s'éloigne.

Autrement, il n'est ni plus petit, ni d'ailleurs égal en grandeur : il est en deçà de l'égal et de l'inégal, il est le même homme vu de plus loin. [...] On peut dire encore qu'il occupe moins complètement mon champ visuel, à condition de se rappeler que le champ visuel n'est pas lui-même une aire mesurable.⁵⁹⁸

597 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 141

598 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 955

Notre aire visuelle dit-il, n'est pas mesurable. Cette impossibilité est lourde de sens et de conséquence. En effet, logiquement, rien ne nous empêche de mesurer l'aire visuelle correspondant à notre champ perceptif. Pourtant, pour ce faire, deux problèmes se posent. Tout d'abord l'aire visuelle correspondrait à un objet plat, à une image plate. Mais comment dès lors mesurer la spatialité du visible de mon regard, quand les mesures grandissent en fonction de l'étagement des plans ? Ainsi, si je prends l'aire visuelle de mon regard juste devant mon/mes yeux, la taille de la surface est de l'ordre de quelques centimètres au carré. Pourtant, si je me fie à ce que je vois, disons le mur qui me fait face, si je calcule l'aire visuelle qui m'est visible, la surface sera dès lors beaucoup plus grande. Pourtant, si nous posons que de telles distances sont impossibles à mesurer, il n'en reste pas moins qu'elles sont proportionnelles et qu'on peut ainsi mesurer la proportion de l'aire visuelle qu'occupe un objet en fonction de sa distance. Mais là encore, un problème se pose. Puisque l'objet diminue à ma vue moins rapidement que le fait réellement l'objet dans l'espace, la proportion perçue et la proportion affichée diffèrent. Ainsi, alors que je vois l'homme au loin d'une certaine taille, la taille qu'il occupe à mon regard serait différente si je calculais l'aire qu'il occupe lorsqu'il se projette sur la rétine, la proportion sera distincte de celle que m'affiche mon cerveau en guise d'image vue, d'image à voir. Le système perceptif devient alors flottant, les objets sont impossibles à mesurer, leurs tailles sont impossibles à déterminer réellement, l'aire visuelle qu'ils occupent à mon regard n'est qu'un indice factice de leurs dimensions factuelles. Pourtant, ce système sensible est parfait pour traduire, non pas le monde tel qu'il est décrit mathématiquement, par des systèmes d'égalité ou de non égalité, de proportionnalité, de calibrage étalonné, etc., mais le monde dans toute l'ambivalence et l'indécis dans lequel il s'offre. Les rapports de grandeurs sont éminemment sensibles et subjectifs, ils peuvent dès lors être perçus de manières paradoxales et contradictoires à l'image de ce que dit Bachelard sur les souvenirs de lieux familiers de la maison dans laquelle l'être grandit.

Mais maintenant, dans le souvenir retrouvé par la rêverie, on ne sait par quel syncrétisme, la mansarde est petite et grande, chaude et fraîche, toujours réconfortante.⁵⁹⁹

Associé à la rêverie, cet espace intègre toute la dimension paradoxale que Freud soulevait dans son traité sur *L'interprétation du rêve*. Pourtant de telles considérations ne se limitent pas au monde onirique et sont sensibles dans toutes nos perceptions. Ce système de cloisonnement des grandeurs est par exemple mis en branle par l'artiste Markus Raetz dans son œuvre précédemment commentée : Gross und Klein (*Grand et Petit*), une sculpture réalisée entre 1992 et 1993. Cette œuvre présente ainsi les images, en deux points de vue distincts du parcours de l'anamorphose, présentant un verre et une bouteille. Ces deux objets classiques de la nature morte n'ont d'abord rien d'étrange si on s'arrête sur le premier point de vue, leurs formes comme leurs tailles et leurs proportions sont celles classiques de tels ustensiles. Pourtant, en parcourant l'œuvre, en lui tournant autour, les images de la bouteille et

599 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 29

du verre se disloquent, se déchirent, s'abstraient jusqu'à se transformer l'une en l'autre. L'image bascule, la bouteille devient verre, le verre devient bouteille, les objets s'inversent mais l'œuvre ne s'en trouve pourtant pas transformée, toujours composée des deux mêmes objets. Si l'artiste en restait là, l'ambiguïté visuelle comme la démonstration serait un peu courte. Mais il n'en est rien, l'artiste ne transfère pas seulement le sens de l'objet dans celui de l'autre, il inverse tout le système de proportion de l'œuvre et de nos habitudes. En effet, en faisant passer l'image de la bouteille à celle du verre, il lui donne aussi la taille et les proportions de cette dernière. Tout à coup, le verre qui était plus petit, devient plus grand que la bouteille.

C'est un monde poétique où les tailles et les grandeurs sont flottantes que proposent à la fois Markus Raetz et Gaston Bachelard, un monde poétique de l'indétermination, où grand et petit ne sont pas contradictoires, mais deux états, deux instants, deux possibilités d'un seul et même objet.

Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit.⁶⁰⁰

Bachelard invite à repenser les oppositions de la même manière que Markus Raetz nous permettait d'en expérimenter les limites. Le grand n'est plus seulement détectable dans ce qui est vaste et volumineux, mais aussi paradoxalement dans le petit. En effet, qu'il s'agisse de transformation, de modification de l'échelle, ou de relativité, le grand niche dans le petit, comme le petit se love dans le grand tel que nous le voyons notamment dans les fictions qui mettent en scènes géants, lilliputiens, chapardeurs, et autres humains ayant des tailles distinctes de celle à laquelle nous sommes habitués au quotidien⁶⁰¹. Dans ces mondes du très petit comme ceux du très grand, le système de mesure se rétablit à des échelles nouvelles, et ce basculement est infini, comme celui auquel le sculpteur nous confronte. Pour définir le petit, il faut définir le grand, les deux sont dès lors indissociables. Mais plus encore, contrairement à d'autres oppositions, l'un et l'autre ne se définissent essentiellement qu'en regard, qu'en comparaison l'un à l'autre. Le grand n'est jamais définissable en soi, il l'est toujours par rapport à un autre plus petit, cet autre qui peut s'avérer pourtant, dans un autre repère, très grand. Cette notion ajoute, dès lors, du flou et de la relativité à ces notions de taille qui ont déjà été particulièrement mises à l'épreuve. Poussant à l'extrême l'ambivalence de ces termes et des concepts auxquels ils sont rattachés, Bachelard nous invite à nous projeter dans les fantasmes et l'imaginaire que de telles projections d'échelles et de telles singularités dans la prise de mesure permettent d'ouvrir.

La miniature est un des gîtes de la grandeur.⁶⁰²

600 *Id.* p. 142

601 Pour poursuivre sur la notion d'échelle et d'imaginaire, voir : P.-M. SCHUHL, *L'imagination et le merveilleux: la pensée et l'action*, Flammarion, 1969

602 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 146



Illustration 160 : Markus RAETZ, Nach Man Ray, *D'après Man Ray*, 1995/2005, fonte, parties mécaniques en acier, socle en bois peint, 182 x 69 x 39cm, Berne, Suisse

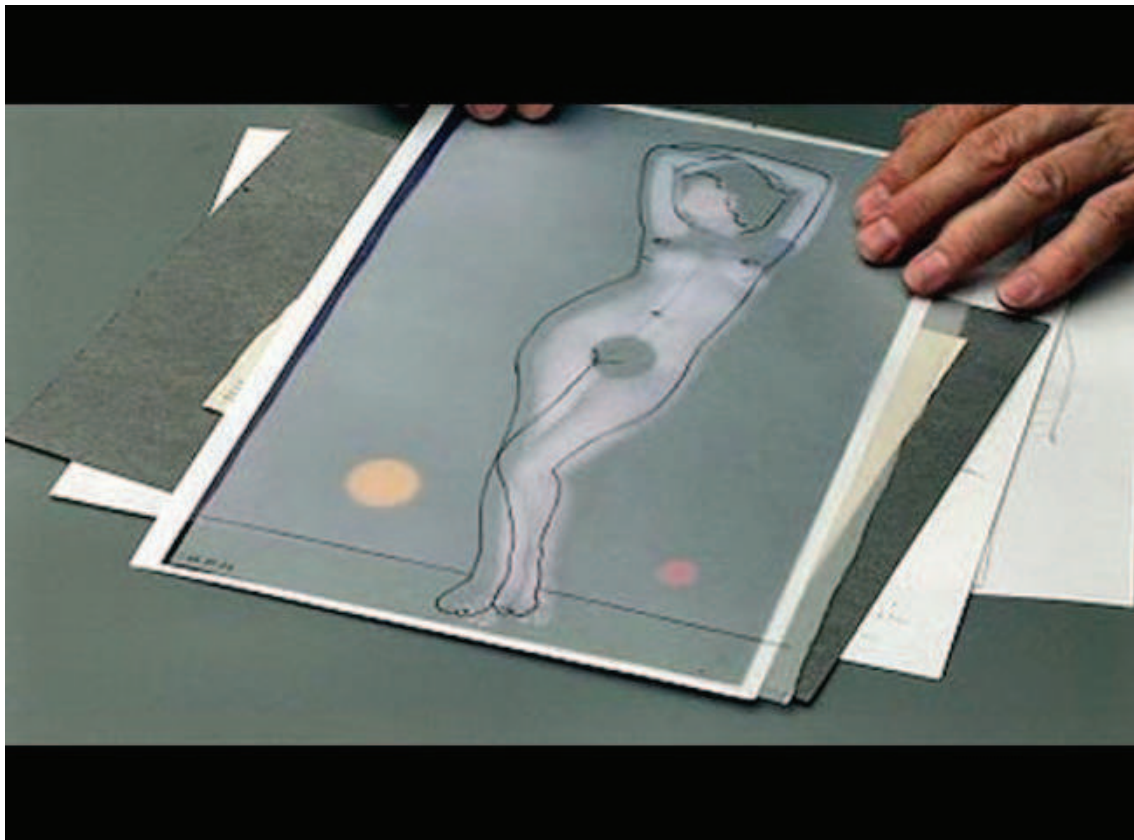


Illustration 161 : Photogramme du film : Iwan SCHUMACHER, *Markus Raetz*, Documentaire, Schumacher & Frey GmbH, 2007, 52 min, Travail préparatoire de l'artiste pour la sculpture Nach Man Ray © Schumacher & Frey GmbH

Vide – Plein

Mais, poussée à l'extrême, cette ambiguïté des échelles et des tailles, associée au paradoxe sorite convoquant, par la notion de tas, le pluriel et le singulier, nous invite à réfléchir à la dialectique entre vide et plein. Un tas à qui on enlève un à un tous les grains qui le compose, énonce le paradoxe, reste toujours un tas. Le tas réduit à néant, par la soustraction arithmétique imposée par la suite mathématique :

$$U_{n+1} = U_n - 1$$

Où n correspond à l'évolution du nombre de grains de sable qui est à chacun de ces termes administrée, tend vers zéro.

Dès lors, est ce que le tas, qui reste paradoxalement, nous l'avons souligné, toujours un tas par l'ambiguïté du terme notamment, se vide-t-il de tous ses membres, se vide-t-il de tous ses grains ? Nous aurions dès lors un tas de sable composé d'aucun grain.

Ce vide et l'action qui consiste à vider, notamment du sens et de la logique, les objets et les matières que les artistes utilisent, est central dans la pratique plastique moderne et contemporaine, et notamment pour les artistes travaillant l'anamorphose.

Le vide est fondamental à l'anamorphose puisque dans chacune d'elle, ce qui semblait de prime abord abstrait, illogique, insensé, en changeant de point de vue, va se remplir de tout le sens qui lui manquait, tout en vidant le contenu qui jusqu'alors paraissait intelligible ou inintelligible. Ainsi dès lors, par exemple, que vous vous attardez sur le détail du crane dans le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, tout ce que vous aviez pu déterminer au sujet de la toile va se vider et se réduire à néant puisque le seul sens de l'œuvre est à l'image de la vanité, une représentation de la vacuité des choses, du vide omniprésent qui seul reste après révélation.

Le vide devient dès lors le plein et le plein devient le vide. Ce qui existait, ce qui était actuel, va être mis entre parenthèses et s'abstraire. Un tel déplacement du vide au plein, de la chose à son absence est à l'origine de beaucoup d'œuvres utilisant le procédé anamorphique, puisqu'il va révéler en images ce que les poètes révèlent en juxtaposant des mots : l'idée que tout est périssable. Tout ce qui nous paraissait matière, tout ce qui nous paraissait solide et infini, va par la présence de l'anamorphose se précipiter dans l'abîme du vide.

Ainsi, dans le tableau déjà commenté de Man Ray, *Le rébus*, la forme centrale noire semble pleine, elle représente une silhouette stylisée masculine. Pourtant si comme pour toute image double, on change de point de vue ou de focalisation, afin de voir autre chose dans l'image, faire basculer la représentation, la forme qui paraissait pleine, puisque noire et imposante, va se vider, se mettre entre parenthèses pour laisser voir en creux les autres images qui s'affichent alors. Ce qui était le fond d'un paysage, simple décor pour le personnage, va alors se remplir de formes. La silhouette noire n'est plus à voir pour elle-même, mais pour la forme qu'elle révèle en creux en devenant le contour. On fait dès lors face à un symbole phallique, deux corps féminins et un crâne, autant d'éléments qui vont se remplir et se vider, s'abstraire et se révéler en fonction de l'interprétation qu'on prête à cette double image.



Illustration 162 : Markus RAETZ, *EVA [Eve]*, Amsterdam, 1970, Rameaux d'orme et pâte à modeler sur tasseau, 38 x 55 x 6 cm, Collection Monika Raetz

Mais dans l'art contemporain, les artistes travaillant l'anamorphose, forts de leurs mises en branle de notre système perceptif vont plus loin en questionnant et en investissant grâce à leurs œuvres : en peinture, sculpture, ou installation, le vide de notre perception. Un vide étrangement aussi central qu'insignifiant. Ce vide est essentiel à la définition que Merleau-Ponty nous donne du champ perceptif dans la *Phénoménologie de la perception*. Il explique :

Notre champ perceptif est fait de « choses » et de « vides entre les choses. »⁶⁰³

Le vide entre les choses structure notre regard, mais il structure aussi les choses elles-mêmes en leur offrant une spatialité. Ce vide structural décrit par Merleau-Ponty est celui que Markus Raetz va mettre en évidence dans son œuvre : *Nach Man Ray*. Dans ce travail, l'artiste propose d'expérimenter une nouvelle manière de regarder, s'intéressant davantage à l'informe qu'à la forme, à l'absence de matière plutôt qu'à la matière, à l'espace entre les objets plutôt qu'aux objets eux-mêmes, s'intéresser finalement davantage au vide plutôt qu'au plein. En d'autres termes, le sculpteur invite à regarder en creux l'image produite par l'œuvre, plutôt qu'en plein. Une telle mise en jeu de notre système perceptif n'est pas sans rappeler la description que font, de leur système perceptif, des sujets ayant consommé de la drogue. En altérant, par des produits stupéfiants, leur perception et donc leurs habitudes de perception, les sujets sont à même de voir distinctement des personnes qui n'en ont pas consommé. Or, dans cet état inhabituel, le sujet fait état d'une perception étrangement altérée, une vision que nous décrit Merleau-Ponty reprenant les mots de Fischer.

Le sujet est seul est abandonné à un espace vide, « il se plaint de ne bien voir que l'espace entre les choses et cet espace est vide⁶⁰⁴. »⁶⁰⁵

Dans l'œuvre sculpturale rotative *Nach Man Ray*, (*D'après Man Ray*)⁶⁰⁶, réalisée entre 1995 et 2005, Markus Raetz crée deux volumes imposants, noirs, parfaitement abstraits. Mais le vide entre les deux objets, lui, ne l'est pas, l'espace sans matière n'étant logiquement que le fond se révèle figurer le corps féminin de Kiki de Montparnasse, photographiée par Man Ray, rendue célèbre par *Le Violon d'Ingres*. Le trou béant une fois reconnu et associé aux courbes féminines vide les deux sculptures de leur matérialité, elles ne sont plus formes mais fond, n'existe au regard du spectateur que pour affirmer les contours de ce qui n'existe pas. Le fond blanc qui est derrière les sculptures est alors projeté au premier plan, l'espace vibre, la forme s'avance alors que les sculptures reculent. L'effet est d'autant plus saisissant que la rotation des deux sculptures est telle que l'image du corps de la femme se met lui aussi à se mouvoir, à onduler, à se déhancher. Cette forme n'existe que dans l'imaginaire de celui qui la voit

603 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 689

604 F. FISCHER, « Zeitstruktur und Schizophrenie », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, vol. 121, n° 1, 1^{er} décembre 1929, p. 572

605 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 977

606 Voir le film : I. Schumacher, *Markus Raetz*, Documentaire, Schumacher & Frey GmbH, 2007, 52 minutes, qui montre l'artiste au travail réalisant cette œuvre.



Illustration 163 : Felice VARINI, *Miroir au sol aux quatre disques en réserve*, 2003, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

puisqu'elle n'existe que dans l'absence de ce qui est bien réel. Merleau-Ponty poursuit la description de notre système perceptif en notant qu'une telle expérience de la vision changerait notre rapport à l'image.

Si nous nous mettions à voir comme choses les intervalles entre les choses, l'aspect du monde serait aussi sensiblement changé que celui de la devinette au moment où j'y découvre « le lapin » et « le chasseur ».⁶⁰⁷

Markus Raetz ne cite, dès lors, pas seulement Man Ray pour les photographies célèbres de Kiki de Montparnasse, mais très certainement, aussi, car il reprend l'idée de double image que Man Ray concevait à travers la silhouette noire de la peinture *Le Rébus*. Le sculpteur dédouble une telle forme et la met en volume pour afficher en creux, comme l'artiste surréaliste, une image subliminale. Dans leurs deux images, les artistes cachent un potentiel érotique fort. Les deux artistes font surgir la forme et l'image par l'utilisation d'un vide central qui permet paradoxalement d'emplir la forme. Le lien est ainsi tissé entre les deux artistes, les deux œuvres. Markus Raetz utilisera ce même vide central pour dessiner un corps féminin. Dans son installation/sculpture *Eva*, trois morceaux de bois vont entourer le vide par un contour. L'espace entre les branches va, tout à coup, devenir plein, uniquement par l'utilisation de l'artiste de lignes minimales et naturelles qui viennent tracer un contour. Ce corps féminin fait avec des morceaux de bois donne chair au vide. Ce procédé n'est pas sans rappeler le travail du rêve, et plus particulièrement l'interprétation qu'en donne Freud puisque dans les très rares symboles arrêtés du contenu manifeste du rêve, il y a les symboles de la femme. Le psychanalyste explique en effet que le bois est l'une des images les plus fréquentes de la femme. Est-ce un clin d'œil de l'artiste, un hasard, un choix inconscient ?

Mais ce rapport au vide et au plein dans l'anamorphose n'est pas seulement perceptif comme nous l'avons étudié avec certaines œuvres de Markus Raetz, il est aussi spatial. C'est notamment l'interprétation que Felice Varini faisait de son œuvre exposée au Grand Palais en 2013.

C'est une œuvre qui joue sur le rapport entre le léger et le dense, le vide et le plein. (...) Elle est évanescence comme un voile qui tombe.⁶⁰⁸

L'anamorphose est à la fois ce qui va voiler grâce à l'image et ce qui va dévoiler l'illusion de la représentation, dialectisant tromperie et désillusion, création et destruction, voilement et dévoilement, vide et plein.

Ce rapport entre le vide et le plein est donc au cœur de l'anamorphose qui se construisant et se déconstruisant crée un rythme fragile d'existence de la forme, une forme qui, à tout moment, risque de sombrer dans l'abîme, risque de se détruire. Ce lien à la destruction est essentiel dans l'anamorphose puisqu'il est question d'interroger les limites de la représentation. D'un

607 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 689

608 A. COCHARD, *Dynamo*, op. cit., p. 40



Illustration 164 : Felice VARINI, *Miroir au sol aux quatre disques en réserve*, 2003, Château des Adhémar, Montélimar, France, Photographie : © Felice Varini

côté de cette frontière virtuelle, l'œuvre se réalise, se réélise, mais de l'autre elle plonge dans un puits sans fond et sans fin l'auteur et le spectateur simultanément. L'image et l'homme font face à une chute qui ne cesse de chuter. Cette chute entraîne avec elle la représentation mais aussi le réel. Tout ce qui existait va se disloquer, se morceler, se réduire à néant. Plus rien n'existe alors si ce n'est sa propre destruction, sa propre inexistence. L'anamorphose est ce voile qui tombe, à la fois sur l'architecture la cachant partiellement, mais aussi d'un point de vue plus métaphorique le voile de la représentation, de l'image, qui sombre face au réel et à notre perception.

L'anamorphose a cette illusion de pouvoir recoudre l'œuvre et le voile qu'elle glisse sur le lieu. Quand l'image nous échappe, elle retisse le lien qui se déchire. Mais malgré toutes ses tentatives, c'est finalement toujours décousues que l'œuvre et la forme resteront, et il n'y a peut-être que dans notre esprit qu'elles pourront se figer dans leurs formes virtuelles.

Dialectisant déjà le vide et le plein, Felice Varini recouvrait, en 2003, les murs d'une pièce du Château des Adhémar à Montélimar d'une couleur bleue ; seuls certains rares espaces laissent voir les pierres apparentes du bâtiment. Pourtant, grâce à un miroir posé au sol, le bleu semblait se vider de la pièce, pour n'apparaître que pour souligner le contour d'un cercle, un cercle alors absolument vide de couleur. L'œuvre *Miroir au sol aux quatre disques en réserve* se dématérialisait alors avec le regard du spectateur au moment même de sa formation. L'espace offert par l'œuvre était à la fois un abîme circulaire qui plongeait nos regards dans un puits se creusant sur le sol, mais aussi un coin, un petit lieu dans le lieu, un endroit refuge dans ce bleu grignotant tout l'espace en le dématérialisant. Un espace du trou, du coin, des angles commentés par Bachelard, invitant à généraliser à tout espace cette dialectique du vide et du plein.

Pour les grands rêveurs de coin, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux irréalités géométriques. La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés sinon habités.⁶⁰⁹

L'auteur ajoute alors pour conclure :

Le coin est alors une négation de l'Univers.⁶¹⁰

Fini – Infini

Cette négation de l'univers est le repli d'un espace infini, à un espace clos, fini et rassurant. L'espace devient lieu, il est dès lors habitable, habité est donc empli par la présence humaine mais aussi de tout le cadre rassurant et émotionnel qu'il apporte et dont il charge ce recoin. Le coin est cet espace de repli dans lequel l'être est intouchable car protégé de toute part par les

609 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 133

610 *Id.* p. 130



Illustration 165 : Douglas GORDON, Still Lost Found Soon, 2008, Installation, 5 miroirs gravés, Fondation Lambert, Avignon, France,

Photographie : Françoise Dumon, <https://echappeesdelumiere.blogspot.com/2013/01/still-lost-found-soon-une-oeuvre-de.html>

murs qui le closent. C'est dès lors un intérieur sans extériorité. Un espace qui devient presque corps, qui fait corps, un espace qui me renferme sans m'enfermer. Une peau davantage qu'un volume, un cocon m'isolant au point qu'être dedans fait disparaître tout dehors, espace et temps n'y existant plus. L'espace du coin est paradoxalement clos dans ses dimensions spatiales mais infini dans sa conception temporelle, le temps y est abstrait et éternel puisqu'étanche à l'extériorité de l'univers, les événements ne s'y passent pas mais ne le contaminent pas non plus. Le coin est un lieu fini spatialement et infini temporellement.

Le coin est habité par les images nous dit Bachelard, les images que l'on y projette, les sensations et les émotions aussi, puisqu'il clôt une omniprésence et une perpétuelle stimulation visuelle. Le coin, comme le trou, est un non-lieu du percevoir, il n'y a rien à y voir, pas plus qu'à y entendre ou à y toucher. L'espace s'offre alors dans une neutralité apte à recevoir plutôt qu'à offrir perceptiblement.

Mais, Felice Varini, en utilisant le miroir pour créer cet espace, offre à l'image une porte d'entrée. En effet, le trou qui est présenté se charge d'une profondeur paradoxale et inédite, mais aussi d'autres images du lieu et des spectateurs qui l'occupent. L'espace perd alors à la fois son étanchéité et sa clôture, pour s'ouvrir à un infini. C'est exactement l'ouverture dialectique entre le fini et l'infini appliquée à cet espace singulier qu'est le coin tel que l'a décrit Bachelard, que l'artiste Douglas Gordon joue dans son œuvre aussi minimaliste que renversante : *Still Lost Found Soon*, visible à partir de 2008 à la Fondation Lambert, et jusqu'à la rénovation des bâtiments. L'œuvre présente un étrange spectacle. Dans un coin, cinq miroirs créent une architecture de forme parallélépipède rectangle, dont la dernière face est ouverte laissant ainsi la possibilité au spectateur de la pénétrer. Sur les miroirs sont inscrits les mots : *Still Lost, Toujours Perdu, Found Soon, Bientôt Retrouvé*. Lorsque le spectateur plonge son regard dans ce coin, dans l'œuvre, un espace infini semble tout à coup s'ouvrir. L'espace pourtant miniature du coin dans lequel s'offre le travail du plasticien contemporain se déploie et se dédouble à l'infini dans toutes les directions par l'effet de miroitement. Le « sol » s'effondre sous le spectateur, dans une profondeur vertigineuse. L'espace réellement restreint s'étend alors à perte de vue dans chaque direction : de part et d'autre du spectateur, en haut et en bas aussi, les uns et les autres s'échangeant sans qu'il ne soit plus possible d'avoir de repère. L'espace qu'offre cette œuvre, un espace de recherche, entre perte et espoir d'une découverte promise, est alors comparable à ce que Borges décrit dans *La Bibliothèque de Babel*, un lieu qui contient lui aussi un miroir pour être redoublé.

L'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. (...) Dans le corridor, il y a une glace qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent la conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre...⁶¹¹

611 J. L. BORGES, *La bibliothèque de Babel*, dans : *Ficciones*, Paris, Gallimard, 1994, p. 149-151

Dans le sublime espace décrit par Borges, la bibliothèque avec ses coins et ses recoins devient univers, l'univers même. Sans extériorité, c'est cet espace qui fait univers, le monde est une bibliothèque d'apparence infinie. Un infini, nous dit le personnage, redoublé par l'immense miroir qui traverse le corridor. Un miroir étrange, dont il est difficile d'imaginer précisément la place, un miroir qui clôt l'espace et donnant l'illusion de l'ouvrir, un miroir au-delà duquel on ne sait rien. Ce miroir intrigue au sein même de cet univers et est l'objet de spéculation quant aux raisons de son existence. Comme dans l'œuvre de Douglas Gordon, les espaces clos qui s'étendaient déjà de bas en haut de manière vertigineuse, répètent alors aussi leurs structures dans la profondeur du regard à perte de vue. Le personnage se perd dans cet infini comme le spectateur se perd dans l'œuvre, ayant l'illusion de se retrouver en faisant face à son reflet dans le miroir. Une architecture semblable visuellement au tesseract d'*Interstellar*. Les bibliothèques se démultiplient et redoublent l'idée d'infini qui se joue déjà à l'intérieur des livres.

Ces trois architectures de l'infini, par leur capacité à s'étendre à perte de vue sans faille et à se dédoubler éternellement grâce à des miroirs se révèlent être des pavages tridimensionnels. Jean-Pierre Luminet, physicien, nous invite à réfléchir à cette forme qui se déploie ou peut se déployer à l'infini dans toutes les directions, notamment en deux dimensions.

Ce pavage d'un plan infini par des motifs qui se répètent porte, en mathématiques, le nom de tessellation (tesselle désigne une pièce de mosaïque).

Considérons enfin une pièce tapissée de miroirs sur ses six parois (plancher et plafond compris). Si nous pénétrons dans la pièce, le jeu des multiples réflexions fait que nous avons immédiatement l'impression de voir l'infini dans toutes les directions. (...)

L'espace cosmique, d'apparence gigantesque, pourrait nous bercer d'une illusion semblable. Bien entendu il ne possède ni mur ni miroir, et les images fantômes y seraient créées non par la réflexion de la lumière sur les parois de l'Univers, mais par la démultiplication des trajets lumineux empruntant les plis d'un espace chiffonné.⁶¹²

L'auteur prend alors en exemple l'artiste Maurits Cornelis Escher, cité à plusieurs reprises dans cet écrit tant les apports esthétiques et plastiques sur le paradoxe ont mis en images des dialectiques essentielles à la pratique de l'anamorphose ainsi qu'à l'imagerie d'une distorsion de l'espace-temps.

Ce précepte a été mis en application par le graveur néerlandais Mauritz Cornélius Escher. En 1936, le jeune artiste se rendit à l'Alhambra de Grenade, où il fut fasciné par les pavages mauresques. (...) Prenant le contre-pied de l'art islamique qui devait se cantonner à des motifs purement géométriques, Escher utilisa des formes animales ou humaines (...). Il entra en contact avec des mathématiciens de renom tels Donald Coxeter et Roger Penrose, et travailla en collaboration avec eux.⁶¹³

Dans les gravures de l'artiste, les pavages sont à la fois finis et infinis puisqu'ils pourraient s'étendre encore et encore, identiquement, dans toutes les directions, sans jamais avoir de

612 J.-P. LUMINET, *L'univers chiffonné*, op. cit., p. 33

613 *Id.* p. 382

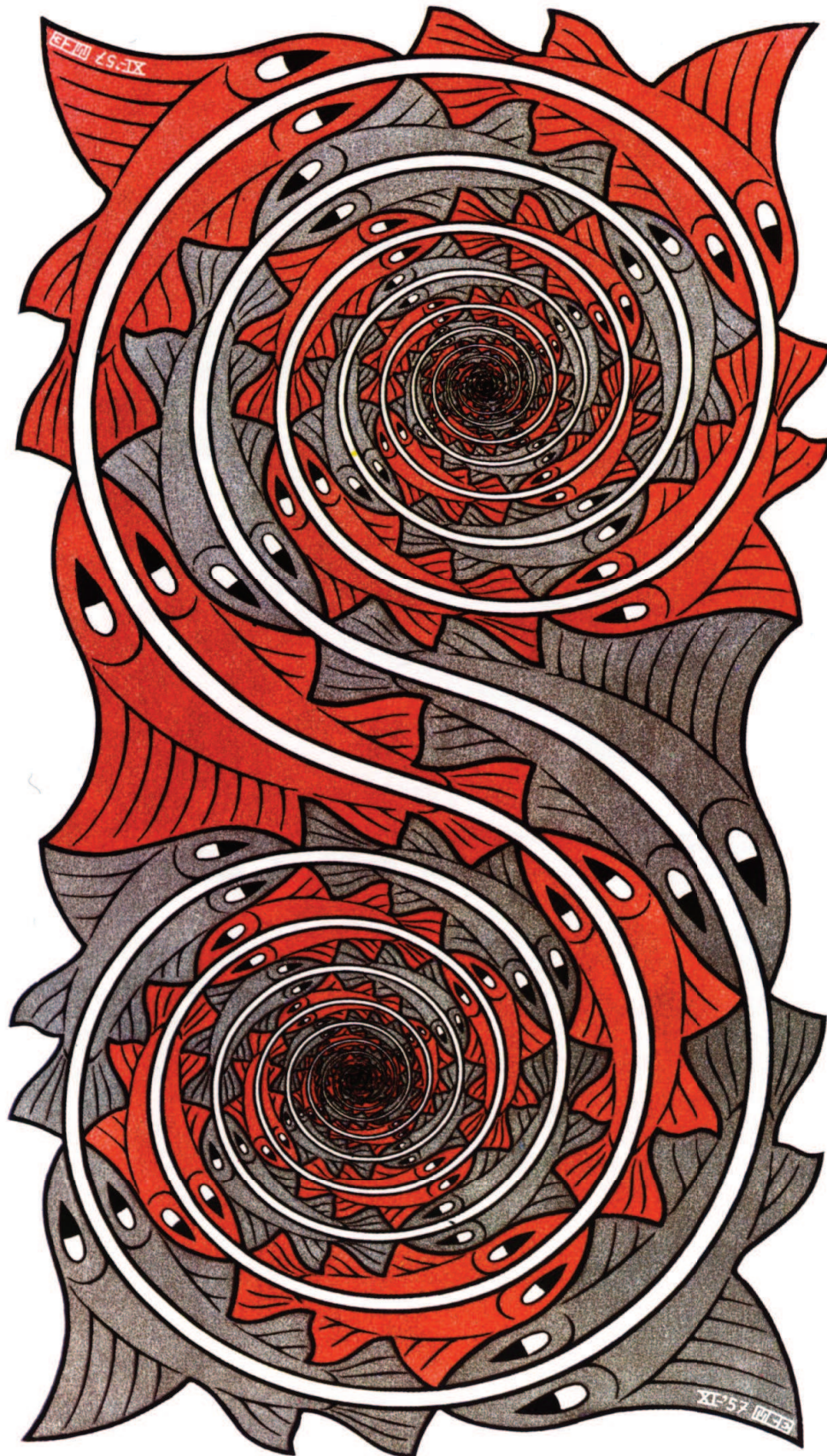


Illustration 166 : Maurits Cornelis ESCHER, Whirlpools, *Tourbillons*, 1957, Estampes, Xylogravure, 43,8 x 23,5 cm

points d'arrêt. Ils sont donc virtuellement infinis, comme les pavages réalisés par Roger Penrose, le mathématicien avec lequel il partage cette passion mais aussi l'idée d'espaces paradoxaux qui ont contaminé l'œuvre de l'artiste. C'est peut-être finalement une vision de l'univers singulière et paradoxale que partagent les deux hommes. Mais l'artiste ne s'arrête pas à la réalisation de ce motif répétable à l'infini sans jamais varier, ce qui pourtant avait déclenché sa fascination. Au contraire, il va réfléchir aux variations possibles du pavage. À un pavage qui évolue tout en restant virtuellement infini. Alors, les animaux se transforment, le poisson sort de l'eau en montant au ciel pour devenir oiseau. Les représentations sortent du cadre de l'image pour rejoindre la réalité, ou du moins la représentation de la réalité. Mais aussi, la régularité de la forme, sa rectiligne rigidité se déforme comme si l'espace ou l'univers était celui de la feuille de papier sur lequel le pavage était représenté, et que ce dernier se tordait, se déformait, se chiffonnait sous l'effet de la perspective. Sur l'estampe tirée de la gravure sur bois *Whirlpools, Tourbillons*, réalisée en 1957, la figure pavée se distord pour ressembler à ce qu'Escher nomme des tourbillons. Il invite à penser à la fois à une distorsion spatiale tant l'image semble s'enfoncer en son centre dans ce qui pourrait rappeler un trou noir, tant la densité devient forte et ténue au milieu du tourbillon, mais aussi à la notion d'infini, jouant sur la dialectique de l'infini petit et de l'infiniment grand. En effet, le simple pavage devient, grâce à la distorsion spatiale qui lui est imposée, une fractale. On pourrait ainsi imaginairement poursuivre à l'infini le grossissement de cette forme jusqu'à remplir l'univers entier, ou au contraire, observer en zoomant de plus en plus, les poissons devenir toujours plus petit sans pourtant ne rien perdre de leur forme ou de leur image. Escher nous invite dans un voyage imaginaire dans l'infini vertigineux.

Ce vertige est ainsi le même que celui que nous fait expérimenter Douglas Gordon dans son œuvre *Still Lost Found Soon*. Il est étrange de noter que le physicien Jean-Pierre Luminet revient, lorsqu'il s'agit d'infini, lui aussi, sur l'idée de miroir. Il décrit, en guise d'exemple, des sensations proches que de celles décrites précédemment face à cette œuvre vertigineuse de Douglas Gordon, mais aussi avec des sensations expérimentées face aux images infinies de l'hypercube mises en scène par Christopher Nolan, face aussi à l'imaginaire auquel invite à penser Borges à travers ces mots décrivant l'architecture de la Bibliothèque ainsi que son miroitement. Le miroir est en effet, associé au pavage, d'un espace ou d'un plan, la représentation qui semble la plus proche et la plus fidèle de l'idée d'infini. Pourtant, nous dit le scientifique, rappelant l'idée de Borges, le miroir n'est que l'apparence d'un infini aussi invisible qu'inconnu. Il pointe dès lors lui aussi la notion d'univers infini, en se demandant si l'illusion du miroir n'est pas analogue à un phénomène physique de l'univers, un phénomène dû à la multiplication des chemins dans un espace non plus plat mais chiffonné. L'univers nous bercerait d'illusions, offrant à notre imaginaire des rebonds incroyablement porteurs et trompeurs.

Borges, lui, conclut *La bibliothèque de Babel*, en se référant à son tour à l'image de l'Univers. Non pas notre univers, mais l'univers Bibliothèque, l'univers qui contient tout ce qui existe et n'existe pas, non pas physiquement mais en lettres et en mots. Il achève son ouvrage sur le

pavage des salles hexagonales comme des formes nécessaires à une spatialité de l'univers aussi absolue que fictive.

Mort, il ne manquera pas de mains pieuses pour me jeter par-dessus la balustrade : mon tombeau sera l'air insondable ; mon corps s'enfoncera longuement, se corrompra, se dissoudra dans le vent engendré par la chute, qui est infinie. J'affirme que la Bibliothèque est interminable. Pour les idéalistes, les salles hexagonales sont une forme nécessaire de l'espace absolu, ou du moins de notre intuition de l'espace. ⁶¹⁴

614 J. L. BORGES, *La bibliothèque de Babel*, dans : *Ficciones*, op. cit., p. 151

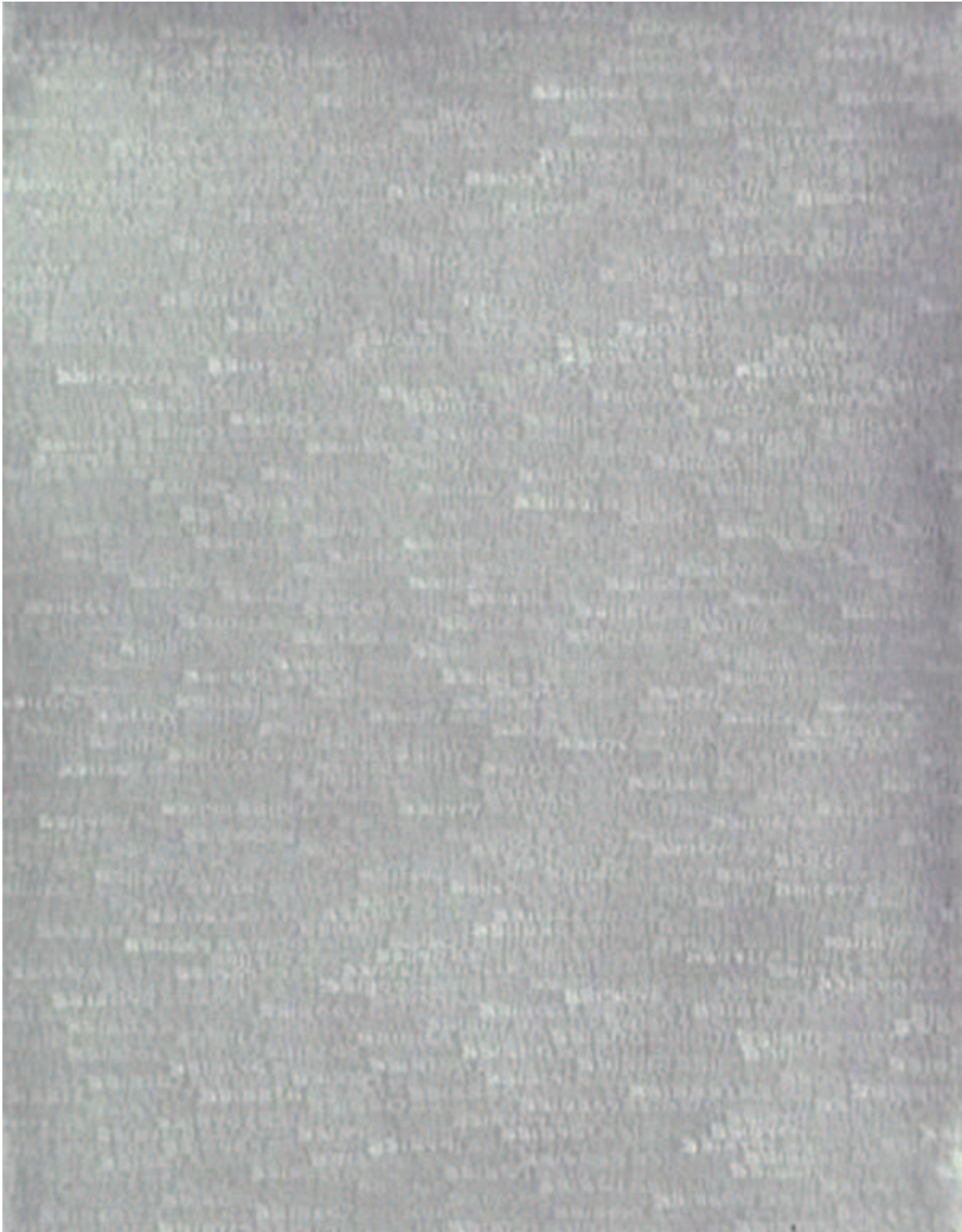


Illustration 167 : Roman Opalka, *Opalka 1965/1-∞*, *Détail 3307544-332438*, Acrylique sur toile, 1965, 196 x 135 cm, Achat en 1983 par le Centre Pompidou, Paris, France, AM 1983-32 © Adagp, Paris 2007

Temps

Le personnage décrit par Borges dans *La bibliothèque de Babel*, invite donc à réfléchir à la notion d'infini, non plus seulement dans l'espace mais dans le temps. Un temps offert par une chute interminable. Or la notion de distorsion, notamment induite par l'anamorphose, ne peut seulement se lire dans les dimensions spatiales. Il faut donc aussi l'analyser à l'aune de la dimension temporelle. Une dimension que nous avons précédemment déjà souvent discutée sans jamais le faire de manière spécifique. Observons donc comment le temps et les paradoxes qu'il produit, invite à penser, lui aussi, une distorsion de notre univers, une distorsion notamment perceptible dans l'anamorphose.

Mais, de prime abord, notons que si nous devons définir un art du temps, nous penserions certainement à l'art vidéo, tant la *timeline* permet de faire défiler, ralentir, rembobiner, le temps au gré de l'envie de l'auteur et du monteur mais aussi du spectateur qui fait face à une expérience temporelle nouvelle. Les expositions d'art contemporain laissant davantage de place à ces œuvres proposent un temps d'exposition parfois surréaliste. Notons par exemple l'œuvre *The clock*, de Christian Marclay, qui compile toutes les séquences filmiques du cinéma où l'heure apparaît, et les diffuse en « temps réel », pendant vingt-quatre heures durant lesquelles à chaque instant, l'heure affichée à l'écran est synchronisée sur l'heure que le spectateur peut voir sur sa montre. Une telle œuvre n'est pas faite pour être regardée d'un bout à l'autre, et invite à une réflexion sur la perception de l'œuvre partielle ou totale, sur le temps dans l'art, et notamment dans l'art vidéo, mais aussi sur le rapport entre l'œuvre, le spectateur et le temps.

En exigeant et en récompensant une attention prolongée, en déployant des aspects qui ne peuvent être perçus que successivement, l'image multiple révèle le caractère temporel de la perception et ce qu'on peut qualifier de « mobilité de l'image fixe ». ⁶¹⁵

Cette mobilité de l'image fixe décrite par Jean-Hubert Martin, critique et commissaire de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, se révélant dans art du temps serait aussi particulièrement propice à l'étude de la *timeline*, ligne du temps, par l'utilisation d'une segmentation de la temporalité par une multiplication des images fixes qui propose ainsi de penser le mouvement ainsi que le temps, tel qu'il en est question dans les œuvres de l'artiste Roman Opalka. Dans son travail photographique, pictural et sonore, il détermina une ligne du temps qui s'écoula d'un moment t. au dernier jour de sa vie. En effet, dans cette série d'œuvres commencée en 1965, série à laquelle il consacra son temps et sa vie, il inscrivait sur la toile, d'abord noire puis petit à petit blanchie, à la peinture blanche, la suite de nombres morcelée, la première toile correspond ainsi aux numéros de 1 à 35327, le dernier numéro inscrit avant sa mort : 5569249. Pendant son travail, il s'enregistrait dictant en polonais ces mêmes nombres, avant de se prendre en photographie à la fin de sa toile, toujours dans la même posture, seul son vieillissement inscrivant une trace de temps, de changement, et de leurs

615 J.-H. MARTIN et al., *Une image peut en cacher une autre*, op. cit., p. 22 (p. XXII)

caractères irrémédiables. L'artiste travailla sur le temps en le renversant, le fractionnant, l'arrêtant sur image.

En vidéographie, en peinture, en photographie ou de manière sonore, qu'il soit monté à l'envers ou à l'endroit, le temps circule toujours dans le même sens, puisqu'il ne s'agit pas d'un temps éprouvé mais d'un temps visionné. Le spectateur visionne les tentatives d'imagerie du temps qui, même renversé, ne modifie pas l'expérience que nous avons et ce que nous ressentons d'une flèche du temps unidirectionnelle. En effet, les images sont choisies pour être vues les unes à la suite des autres, dans le travail d'Opalka comme dans l'art vidéo, par séquences, par plans, puis minutes par minutes avec 24 ou 25 images par secondes, strictement alignées, afin de donner l'illusion d'un mouvement, et donc de montrer un effet du temps plutôt que le temps lui-même. Cette idée de succession, de vision du mouvement à partir d'une multitude d'étapes qui, réunies, montrent à la fois le mouvement et le temps, ou plus exactement l'illusion du mouvement et du temps est vivement critiqué par Bergson qui y lit notre impossibilité à percevoir la durée. Il explique.

La succession ainsi entendue n'y ajoute donc rien ; elle en retranche plutôt quelque chose ; elle marque un déficit ; elle traduit une infirmité de notre perception, condamnée à détailler le film image par image au lieu de le saisir globalement.⁶¹⁶

Cette impossibilité à percevoir un film, par exemple, dans sa globalité et de devoir donc le voir image par image pour le restreindre à l'immobilité qui nous semble dès lors maîtrisable et maîtrisée, est symptomatique de notre incapacité à décrire et accepter le temps dans la perception subjective même que nous en avons. Une idée proche de celle qui se lit aussi dans les mots de *la Poétique de l'espace* :

Dans le sablier, il entendait soudain la catastrophe du temps. Le tic-tac de nos montres est si grossier, si mécaniquement saccadé que nous n'avons plus l'oreille assez fine pour entendre le temps qui coule.⁶¹⁷

Bachelard nous invite à penser le temps dans l'écoulement plutôt que dans la saccade que propose un découpage minuté voire secondé, tant par le son ou l'image que par l'isolation d'une succession de points distincts pour faire mouvement. Une telle vision du temps invite à penser la dimension pourtant si particulière comme une dimension spatiale, une ligne (uni)directionnelle composée d'une multitude de points séparables et séparés les uns des autres, comme le déplacement et le son de l'aiguille d'une montre ou d'une horloge qui coupent le temps en une multitude d'instantanés toujours plus précis et rationalisés quand Bachelard, lui, propose de revenir à la conception de l'écoulement préférant le sablier, dont les grains sont indivisibles dans la vision de leur mouvement, ce qui n'est sans rappeler le paradoxe sorite. Le temps est un flux, invisible et insécable, contrairement à sa gestion et à sa perception, qui seules, le sont.

616 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 9

617 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 155

Étienne Klein va plus loin en observant que le temps ne passe pas, comme le laisse pourtant penser les expressions qui le comparent à de l'eau qui coule incessamment, un temps aussi dont on dit parfois manquer. Cette impossibilité à dire le temps se retrouve dans les mots de Merleau-Ponty :

[L]e langage est une puissance d'erreur, puisqu'il coupe le tissu continu qui nous joint vitalement aux choses et au passé, et s'installe entre lui et nous comme écran.⁶¹⁸

Le langage coupe l'idée de continuité en donnant l'idée d'un temps qui passe, qui s'écoule, en séparant le passé, le présent et le futur. Quand notre perception est tout autre : nous sommes littéralement bloqués dans le présent. Le temps, nous dit Étienne Klein, est ce qui renouvelle l'instant présent⁶¹⁹ continuellement devant les yeux de chacun. Ainsi, la réalité ne s'incarne que dans cette actualisation, qui la place toujours dans le présent. Chaque instant présent est remplacé par un autre qui est à son tour présent. Ce qui se décline ainsi sous mes yeux est toujours du présent, le futur et le passé étant dès lors absolument imperceptibles, impalpables, inexpérimentables, seulement visibles à l'aune des horizons temporels qui nous donnent à voir, ou à penser, ses traces ou ses projections. Le physicien conclut ainsi que le temps ne passe pas, qu'il fait passer la réalité aux yeux du spectateur. Cette notion de présent éternel est ainsi en contradiction avec la perception du mouvement, notamment, telle que le dépeint l'art vidéo, les œuvres d'Opalka ou la chronophotographie qui découpe le mouvement en une multitude d'instantanés pour tenter d'en dévoiler l'essence. Ce découpage est aussi ce qui amène Zénon à poser le paradoxe d'Achille et la Tortue. Partisan du flux, du mouvement et de la durée, Bergson commente ce paradoxe dans *La pensée et le mouvant*.

Zénon, Mouvement, Changement et Durée

Le philosophe commente, pour commencer, l'importance de Zénon d'Élée dans la naissance de la métaphysique.

La métaphysique est née, en effet, des arguments de Zénon d'Élée relatifs au changement et au mouvement. C'est Zénon qui, en attirant l'attention sur la stupidité de ce qu'il appelait mouvement et changement, amena les philosophes – Platon tout le premier – à chercher la réalité cohérente et vraie dans ce qui ne change pas.⁶²⁰

Zénon d'Élée est un philosophe grec présocratique du V^e siècle avant J.C., qui développa des paradoxes pour soutenir son maître, Parménide, contre ses détracteurs. Il tend, par ces paradoxes, à montrer que le mouvement et sa divisibilité deviennent paradoxaux si on tente de les analyser par morceaux, à l'image par exemple de ce que Merleau-Ponty explique au sujet du mouvement en prenant l'exemple, dans la *Phénoménologie de la Perception*, d'un ouvrier

618 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1751

619 *Peut-on réellement définir le temps ?* | Interview d'Étienne Klein | Futura, <https://www.youtube.com/watch?v=FGyh7BmIzrM>

620 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 156

tenant un crayon. La trace laissée sur la feuille par le crayon tend à nous présenter le mouvement comme ayant été successivement en chaque point arrêté du parcours, de manière pourtant trop rapide pour que nous puissions le voir, mais il ajoute qu'il serait possible de penser ou de visualiser par la vidéo ou la chronophotographie cette succession de points temporels. Il explique :

Je ne vois pas le crayon ou le bras de l'ouvrier entre les deux positions extrêmes, il faut, d'une manière ou de l'autre, que le mobile ait été présent en chaque point pour que le mouvement apparaisse, et s'il n'y est pas présent sensiblement, c'est qu'il y est pensé.⁶²¹

Le paradoxe le plus connu de Zénon est celui d'Achille et la tortue et il repose sur cette même vision du mouvement pour la critiquer. Il pose que si Achille se lance dans une course contre une tortue, lui laissant une longueur d'avance au départ pour compenser sa lenteur, il ne pourra jamais la rattraper. En effet, indépendamment de la vitesse de l'un et de l'autre, c'est sur une division du parcours que s'appuie Zénon pour mener son raisonnement et conduire au paradoxe. En effet, il établit que le temps qu'Achille rejoigne le point de départ de la tortue, cette dernière aura avancé de manière sensible. Achille devra donc parcourir la distance entre le point de départ de la tortue et celui qu'elle occupe maintenant. Or, durant cette avancée, la tortue, elle aussi, se déplacera et sera donc toujours en avance sur Achille. Zénon crée à partir de ce raisonnement, une suite par récurrence, qui pose que, même si l'écart se réduit petit à petit et tend vers zéro, il ne l'atteint jamais. En effet, aussi petit qu'il soit, en divisant l'espace à chaque instant de la course, il y aura toujours une distinction entre le placement d'Achille et celui de la tortue et Achille devra toujours avancer pour rejoindre l'animal pendant que lui aussi le fait. Il pourra donc s'en rapprocher mais sans jamais la dépasser.

Bergson reprend cet argumentaire pour mettre en évidence l'impossibilité de diviser le mouvement et l'espace parcouru.

Je n'ai pas besoin de vous rappeler les arguments de Zénon d'Élée. Tous impliquent la confusion du mouvement avec l'espace parcouru, ou tout au moins la conviction qu'on peut traiter le mouvement comme on traite l'espace, le diviser sans tenir compte de ses articulations. Achille, nous dit-on, n'atteindra jamais la tortue qu'il poursuit, car, lorsqu'il arrivera au point où était la tortue, celle-ci aura eu le temps de marcher, et ainsi de suite indéfiniment.⁶²²

Cette situation est bien entendue paradoxale puisque si elle paraît rigoureuse théoriquement et qu'il est ainsi difficile de la contredire, l'expérimentation en est tout autre. En effet, la mise en pratique met en branle une telle théorie. Si deux coureurs A et B font la course, que A est plus rapide et laisse donc un avantage à B en le laissant partir devant, après un temps de course, le premier coureur rattrapera le deuxième et passera la ligne d'arrivée avant lui si le temps qu'il met pour parcourir la distance totale de la course est plus courte que le temps que le deuxième

621 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 965

622 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 160

met pour parcourir son morceau. Il faut donc envisager la course dans sa totalité et non pas le parcours par tronçons pour arriver à une description plus réaliste de la situation.

Bergson donne virtuellement la parole à Achille, il lui demande de commenter sa course, afin de développer son argumentaire. Achille dit alors :

" Mais vous n'avez pas le droit de la désarticuler selon une autre loi, ni de la supposer articulée d'une autre manière. Procéder comme le fait Zénon, c'est admettre que la course peut-être décomposée arbitrairement, comme l'espace parcouru ; c'est croire que le trajet s'applique réellement contre la trajectoire ; c'est faire coïncider et par conséquent confondre ensemble mouvement et immobilité. "⁶²³

L'unicité et la continuité étaient paradoxalement ce que tentait de défendre Zénon en mettant en branle cette notion de mouvement : isolé, séparé et morcelé, il le rendait impossible et irréel par sa mise en paradoxe, à la manière où Schrödinger tentait de discréditer la physique quantique par l'intermédiaire de son chat improbablement à la fois mort et vivant. Notons qu'une telle mise en disgrâce par l'usage du paradoxe semble difficilement audible, puisqu'on se souvient certes des paradoxes, mais ni des arguments ni des raisons qui accompagnent leurs créations. Ainsi, le chat de Schrödinger a paradoxalement contribué à la connaissance et à la vulgarisation de la physique quantique auprès du grand public.

Bergson fait dire à Achille, le personnage du philosophe pré-socratique, qu'un tel paradoxe naît de la confusion entre mouvement et immobilité. Un autre des paradoxes de Zénon se fonde sur un tel paradoxe : celui des flèches. En effet, le philosophe pose que si une flèche est lancée, à chaque instant, si elle se trouve à une position précise, elle est exactement comme à l'arrêt, de même taille, de même forme, etc. Dans un instant court, la flèche n'aura dès lors pas le temps de se mettre en mouvement, et restera dès lors au repos, immobile. En appliquant de proche en proche une telle notion, en divisant l'espace et le temps en des instants suffisamment petits, la flèche ne pourra jamais varier de position et sera condamnée à rester immobile et sans déplacement. Bergson commente cette paradoxale dialectisation du mouvement qui consiste à lui imposer sur son parcours toutes les positions fixes qu'elle est imaginativement ou physiquement censée épouser pour le traverser, rendant impossible de conceptualiser le mouvement comme un tout, le réduisant à une multiplicité d'instantes immobiles qui se succèdent. Le philosophe explique dans *la Pensée et Mouvant* :

Comment le mouvement pourrait-il *s'appliquer sur* l'espace qu'il parcourt ? comment du mouvant coïnciderait-il avec de l'immobile ? comment l'objet qui se meut *serait-il* en un point de son trajet ? Il y passe, ou, en d'autres termes, il pourrait y être. Il y serait s'il s'y arrêta ; mais, s'il s'y arrêta, ce n'est plus au même mouvement que nous aurions affaire.⁶²⁴

623 *Ibid.*, p. 161

624 *Ibid.*, p. 158

Du moment qu'il est unique, il est indécomposable. Seulement, une fois le trajet effectué, comme la trajectoire est espace et indéfiniment divisible, nous nous figurons que le mouvement lui-même est divisible indéfiniment.⁶²⁵

Bergson pose le mouvement, et donc le temps, dans une division impossible, contrairement à l'espace qui peut lui se subdiviser en morceaux de plus en plus petits, dans une limite presque infinie. Bergson pose ainsi que le mouvement de l'objet n'est pas réductible à l'ensemble des points qu'il prend sur sa trajectoire. Le mouvement est un et indivisible, nous dit-il, et il est donc impossible de lui astreindre des positions alternatives immobilisées. Il rejoint ainsi une lecture du temps telle que nous l'avions envisagée en analysant les mots d'Étienne Klein et de Bachelard, notamment la figure du sablier où chaque grain n'est pas isolé mais participe plus vastement à un mouvement continu et unique, s'opposant à la figure de l'horloge dont l'aiguille fragmente.

Le mouvement est un flux nous dit Bergson, un flux inarrêtable en des étapes immobilisées. Pourtant, il convient que cette immobilité inexistante est pourtant nécessaire à notre compréhension du mouvement. Comme la chronophotographie a été utilisée pour montrer par exemple le mouvement pourtant invisible des pattes d'un cheval au galop, montrant techniquement que les peintures réalisées jusqu'alors pour les représenter n'étaient absolument pas représentatives de cet arrêt sur image, notamment parce que les peintres représentaient fréquemment les quatre pattes simultanément en l'air quand l'animal a toujours, au moins, une patte au sol. Comprendre le mouvement revient dans nos esprits à réussir à en extraire les différents états que l'objet prend virtuellement au cours de son parcours. Il explique :

Nous avons besoin d'immobilité, et plus nous réussissons à nous représenter le mouvement comme coïncidant avec les immobilités des points de l'espace qu'il parcourt, mieux nous croirons le comprendre. À vrai dire, il n'y a jamais eu d'immobilité véritable, si nous entendons par là une absence de mouvement. Le mouvement est la réalité même, et ce que nous appelons immobilité est un certain état de choses analogue à ce qui se produit quand deux trains marchent à la même vitesse, dans le même sens, sur deux voies parallèles : chacun des deux trains est alors immobile pour les voyageurs assis dans l'autre.⁶²⁶

Ainsi, nous dit-il, nous posons l'immobilité comme réalité lorsque seul le mouvement est réel. Le mouvement ne s'ajoute pas comme un en plus à l'immobilité partout présente. C'est notamment le constat que fait Étienne Klein lorsqu'il dit que le temps ne passe pas, que seul le présent est toujours réactualisé et, par lui, notre perception de la réalité. Cette actualisation perpétuelle de ce qui nous fait face, qu'on soit ou non en déplacement, implique un mouvement, même invisible. Ce que nous séparons dans le temps comme dans le mouvement prend pourtant essence dans un même flux perpétuel.

625 *Ibid.*, p. 159

626 *Id.*

C'est cette perception temporelle qui nous est trop peu familière – tant nos habitudes nous poussent à tout séparer, distinguer, immobiliser⁶²⁷ – que nous font expérimenter les artistes d'anamorphoses : le flux d'une image qui ne cesse de se modifier et qu'il n'est jamais possible d'isoler, en une seule image ou en une division d'images, tant c'est par la mouvance qu'elle s'incarne et se désincarne. Une telle expérience est mise en évidence par l'impossibilité de retranscrire l'anamorphose par une succession de photographies. En effet, chaque image s'isole dans un point de vue unique, certes réellement distinct par l'expérience, mais qui est pourtant absolument inséparable de l'image d'avant et d'après, ou plutôt des images perçues sur la totalité du chemin emprunté. En isolant chaque instant de la trajectoire, nous nions la notion même de mouvement quand nous pensons paradoxalement réussir à la comprendre. C'est face à cette définition contradictoire du mouvement et du changement par la rupture que Bergson s'insurge et tente d'offrir une relecture du concept de durée, pour s'approcher davantage de ce qu'il décrit comme la réalité.

Mais si nous pouvons établir que ce qui a été considéré comme du mouvement et du changement par Zénon d'abord, puis par les métaphysiciens en général, n'est ni changement ni mouvement, qu'ils ont retenu du changement ce qui ne change pas et du mouvement ce qui ne se meut pas [...] ; – et si nous pouvions montrer, d'autre part, que ce qui a été pris par Kant pour le temps lui-même est un temps qui ne coule, ni ne change, ni ne dure ; – alors, pour se soustraire à des contradictions comme celles que Zénon a signalées et pour dégager notre connaissance journalière de la relativité dont Kant la croyait frappée, il n'y aurait pas à sortir du temps (nous en sommes déjà sortis !), il n'y aurait pas à se dégager du changement (nous en sommes que trop dégagés !), il faudrait au contraire, ressaisir le changement et la durée dans leur mobilité originelle.⁶²⁸

Bergson propose ainsi de revenir aux notions de temps, de changement et donc de durée quand, dit-il, nous en sommes que trop sortis. Alors que notre perception du temps semble plus que jamais au cœur de nos vies tant le rythme de nos quotidiens paraît s'accélérer et se densifier, Bergson pose l'idée que paradoxalement, nous nous éloignons de ce qu'est réellement le temps, le mouvement et le changement. Il ne faut ainsi, pour résoudre des problèmes métaphysiques insolubles, non pas sortir du temps, mais au contraire, sortir de l'idée d'immobilité. Prenant notamment appui sur les paradoxes révélés par Zénon, il met au centre de sa philosophie la notion de durée, plutôt que celle d'immobilité puisqu'elle mène à des apories absolument insolubles, alors que penser le mouvement dans la durée et non dans les instants arrêtés permet de résoudre, ou plutôt d'éviter de tels paradoxes. Le philosophe va même plus loin en établissant qu'un tel paradigme permet de supprimer des problèmes métaphysiques impossibles.

627 *Ibid.*, p. 161-162: « Si le mouvement n'est pas tout, il n'est rien ; et si nous avons d'abord posé que l'immobilité peut être une réalité, le mouvement glissera entre nos doigts quand nous croirons le tenir ».

628 *Ibid.*, p. 156-157

Représentez-vous un changement comme réellement composé d'états : du même coup vous faites surgir des problèmes métaphysiques insolubles. Ils ne portent que sur des apparences. Vous fermez les yeux à la réalité vraie.⁶²⁹

La réalité vraie est donc toute différente d'après Bergson que la vision que nous donnent nos apparences. C'est véritablement l'étrangeté que donne à voir l'anamorphose, en effet, lorsque nous traversons une anamorphose, le mouvement est central et le changement s'inscrit dans la durée de notre expérience, dans la durée de notre parcours, dans la durée de notre perception de l'œuvre. Pourtant, ce mouvement ne peut être composé de tous les mouvements arrêtés sensiblement vus, puisque c'est dans le flux du mouvement que la sculpture ou l'installation donnent l'impression du changement, alors que véritablement, elles ne se transforment pas, elles ne se modifient pas.

Changement et identité

C'est dès lors notre définition même de l'anamorphose qu'il s'agirait de revoir, puisque l'œuvre ni ne se forme ni ne se déforme. Pourtant, il y a indéniablement, dans une anamorphose à la fois du changement et du mouvement. Qu'est-ce qui change si l'œuvre elle-même ne se meut pas, ne se déforme pas, ne se forme pas, ne se transforme pas ? C'est à ce point fondamental que Bergson pose sa notion durée. Il explique :

Il y a des changements, mais il n'y a pas, sous le changement, de choses qui changent : le changement n'a pas besoin d'un support. Il y a des mouvements, mais il n'y a pas d'objet inerte, invariable, qui se meuve : le mouvement n'implique pas le mobile.

On a de la peine à se représenter ainsi les choses, parce que le sens par excellence est celui de la vue, et que l'œil a pris l'habitude de découper, dans l'ensemble du champ visuel, des figures relativement invariables qui sont censées alors se déplacer sans se déformer : le mouvement se surajouterait au mobile comme un accident.⁶³⁰

Ainsi, nous dit-il, il y a du changement, mais pas de chose qui change. La vision paradoxale que nous avons du mouvement et donc du monde s'en trouve profondément changée. Si la durée est une, comme le mouvement est un, indivisible en partie inerte, elle devient, dès lors, continue. Si dans l'anamorphose, la forme ou la matière restent absolument inertes et inchangées par le déplacement du spectateur, l'image qu'elle donne à voir, elle, se modifie, se forme et se déforme.

Or, nous dit Bergson, ce changement, cette transformation est plus vaste que le changement d'image impliqué par la modification de notre point de vue. En effet, même sans déplacement, la chose elle-même change, notamment parce que le temps la réactualise, la replace dans le présent venu et non plus à venir, ni dans le présent alors écoulé. À chaque instant, ce que j'ai devant les yeux change et se modifie, ne serait-ce que par l'action du temps. Ce mouvement est à la fois rendu perceptible et imperceptible par le défilement continu des secondes de la

629 *Ibid.*, p. 163

630 *Ibid.*, p. 163-164

montre de chacun et donc, par l'image de ses aiguilles, par un changement qui devrait être perpétuel, mais qui est saccadé pour correspondre à cette vision divisionniste du temps. Mais si ce morcellement est nécessaire à notre quotidien, comme l'immobilité, ou l'illusion de mobilité dans laquelle nous plongeons les choses, Bergson explique au contraire qu'en réalisant la durée et le changement comme temporalité de notre vie quotidienne, notre perception en serait changée, et même, que nous y gagnerions.

Non seulement la philosophie y gagnerait, mais notre vie de tous les jours – je veux dire l'impression que les choses font sur nous et la réaction de notre intelligence, de notre sensibilité et de notre volonté sur les choses – en seraient peut-être transformées et comme transfigurées. C'est que, d'ordinaire, nous regardons bien le changement, mais nous ne l'apercevons pas. Nous parlons du changement, mais nous n'y pensons pas. Nous disons que le changement existe, que tout change, que le changement est la loi même des choses : oui, nous le disons, nous le répétons ; mais ce ne sont là que des mots, et nous raisonnons et philosophons comme si le changement n'existait pas.⁶³¹

Ce que propose Bergson, c'est une vision inédite à la fois de la temporalité et du mouvement, pour réinvestir la perception au cœur de nos vies. Il s'agit ainsi de se détacher d'une vision idéale ou scientifique de la temporalité et du mouvement, pour voir que même dans l'immobilité dans laquelle semble se donner les choses, il y a du changement, il y a du mouvement, mais qu'il y en a aussi véritablement dans le mouvement. Il faut donc cesser d'imposer à l'objet en mouvement l'idée d'une multitude d'états identiques à celui qu'il a au repos et de l'isoler en fragments de temps, pour considérer le changement dans la dynamique du mouvement. Les choses changent et se déforment dans ce changement, tel qu'on le perçoit. Ce mouvement entraîne l'objet dans une mutation de l'espace qu'il faut cesser de nier. Il ne s'agit pourtant pas de nier les apports scientifiques, mais de réinvestir les perceptions sensibles comme premières et fondamentales de notre ancrage au monde. Donner une place plus grande à nos sensations afin de les légitimer comme vraies.

Mais il s'agit aussi de repenser notre manière de voir, de penser ce que l'on voit pour y introduire un aspect inédit : mettre de côté nos habitudes de vision pour voir le mouvement lui-même dans ce que nous considérons et percevons habituellement comme inerte. C'est paradoxalement aussi ce à quoi la science nous sensibilise en légitimant les idées de distorsions d'espaces et de temps ainsi que celles de paradoxes au sein d'une vision physique ou mathématique, mais qui nous offre aussi un imaginaire nouveau à investir perceptiblement, artistiquement et philosophiquement.

Mais, peut-on se demander en lisant Bergson, quelles sont ces choses qui changent sans changer, qu'elles sont ces objets qui se déplacent sans se déplacer ? La réponse est peut-être donnée par ce qu'écrit Wittgenstein lorsqu'il analyse notre perception et propose ce même déplacement que celui que préconisait Bergson :

631 *Ibid.*, p. 144

Débarrasse-toi toujours de l'objet privé en supposant qu'il change sans cesse, mais que tu ne le remarques pas, parce que ta mémoire te trompe sans cesse.⁶³²

Avant d'ajouter :

Demande toi : « Pendant combien de temps une chose me frappe-t-elle? » – Pendant combien de temps la chose est-elle *nouvelle* pour moi ?
Il y a, présentée dans l'aspect, une physionomie qui disparaît ensuite.⁶³³

Le philosophe se demande finalement : « de quoi sommes nous conscient lorsque nous voyons ? » et il rejoint ainsi le questionnement mené tout au long de cet écrit concernant la conscience de la perception qu'offre notamment à penser l'image double et plus particulièrement l'anamorphose, puisqu'elle se déploie dans la distinction entre ce qui est, ce qui est vu, ce qui est conscientisé, ce qui est interprété et ce qui est conservé. C'est dans cette ouverture de la pensée à l'analyse et à la prise de conscience de ces différents processus mis en œuvre dans ce que nous regroupons sous le terme de voir, alors qu'il recoupe des actions très éloignées, que Wittgenstein donne à penser le mouvement décrit par Bergson comme à la fois perpétuel et invisible. Mais, comme le pose l'auteur des *Recherches philosophiques*, ce changement n'est pas invisible car il ne peut être vu, mais parce qu'il est vu mais non remarqué. Ainsi, dit-il, le monde change sans cesse sous nos yeux, mais à cause de la mémoire, nous ne percevons pas ce changement. Tout d'abord, la mémoire ainsi que la notion de durée, nous donne la sensation que le présent se prolonge dans le passé et dans l'avenir de manière à durer. Et en effet, le présent ne passe pas, puisque, quoi qu'il arrive, nous ne pouvons en sortir⁶³⁴. Mais si le présent ne passe pas, les choses, elles, passent et la réalité s'actualise à mes yeux. Et c'est cette actualisation-là que nous ne percevons pas, puisque, nous dit Wittgenstein, une fois la chose vue, elle cesse de nous surprendre, et donc d'être remarquable. Elle ne peut dès lors nous frapper. La chose change en restant la même puisqu'elle conserve son identité⁶³⁵, mais son changement, puisque perpétuel, est, lui aussi, si habituel qu'il devient imperceptible. Pourtant, Wittgenstein note un exemple où le changement est visible et où l'image est à la fois dans le mouvement de la transformation et à la fois dans l'identité et l'immobilité d'une perception inchangée. Il analyse alors cette image double sur laquelle nous avons déjà écrit : la *Tête de Canard-Lapin*.

632 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 292

633 *Ibid.*, p. 296

634 Notons que dans ce que la science comme la science-fiction travaillent sur le voyage dans le temps, que ce soit en imaginant un retour vers ce qui semble un passé, ou au contraire, par une projection dans un futur, les sujets vivent toujours leur perception au présent. C'est notamment le cas dans *Interstellar*, lorsque Christopher Nolan met en scène l'interférence entre le temps présent du personnage et le passé dans lequel il a déjà vécu. Cooper est littéralement pris dans son présent et ne peut pas en sortir, un présent de l'instant vécu. C'est ce qui fait que des personnages peuvent se dédoubler et se voir, puisqu'ils sont chacun dans des présents distincts, bien que simultanés.

635 *Ibid.*, p. 278 « L'expression du changement d'aspect est l'expression d'une *nouvelle* perception, et en même temps celle d'une perception inchangée. »



Illustration 168 : Markus RAETZ, *Metamorphose II*, 29.03.1991 – 09.03.1992, Fonte sur trépied en bois et acier, 40 x 33,5 x 33,5 cm, Socle : hauteur : 142 cm, Berne Suisse, Collection Gilles et Marie Françoise Fuchs

Le changement d'aspect. « Tu dirais pourtant bien que l'image a maintenant changé du tout au tout ! »

Mais qu'est-ce qui est différent ? Mon impression ? Mon point de vue ? – Suis-je capable de le dire ? Je *décri*s le changement comme je *décri*s une perception, tout comme si l'objet avait changé sous mes yeux.⁶³⁶

Avant de poursuivre, en analysant la perception et l'impression précédemment décrite et en la conceptualisant pour l'ouvrir à une conception plus large de l'image et de la perception.

On peut naturellement dire que certaines choses tombent sous le concept de "lapin-image" aussi bien que sous celui de "canard-image". Et une image, un dessin, font partie de ces choses-là. – Mais l'impression n'est pas à la fois, celle d'un canard-image et celle d'un lapin-image.⁶³⁷

L'image, en tombant dans la définition restreinte d'une chose (être un canard-image, être un lapin-image, être un Joseph Beuys-image, comme le met en sculpture Markus Raetz) change sans pourtant se modifier. L'artiste met, en effet, en scène l'image auto-fictionnelle de l'artiste du groupe fluxus en faisant varier la sculpture *Metamorphose II*, au cours de la rotation du spectateur autour du bronze, de la représentation d'un lièvre à celle de l'artiste reconnaissable à son chapeau en feutre – faisant référence à la performance : *Wie Man Dem Toten Hasen die Bilder erklärt, Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* à la galerie Schmela à Düsseldorf en Allemagne en 1965. Mais cette œuvre peut aussi évoquer l'image du lapin se transformant en image de magicien, celui qui fait sortir l'animal de son chapeau, celui qui fait apparaître l'objet dans une impression, une illusion, de changement sans mouvement. Dans cette durée de l'immédiateté, l'objet passe d'un concept à l'autre sans se modifier, rendant particulièrement palpable ce que Bergson et Wittgenstein décrivent lorsqu'il s'agit d'un perpétuel mouvement et changement invisibles.

La durée est l'expérience de ce temps que je vis et perçois subjectivement, loin de sa perception scientifique, rationalisée et impersonnelle. La durée est donc ce flux d'images et d'expériences continu qui ne cesse de m'ancrer dans le mouvement. Un mouvement qui n'a donc, en effet, pas besoin de supports inertes pour se mouvoir. Un changement qui n'a pas nécessairement besoin d'objet qui change et se transforme pour qu'il y ait du changement. Lorsqu'il y a mouvement d'un corps, puisqu'il est un et indivisible, puisqu'il n'est pas égal à la somme des états que ce corps inerte prend dans l'espace à chaque instant, il est impossible de distinguer l'objet du mouvement, et impossible d'isoler des étapes du mouvement, tant elles sont liées les unes aux autres, tant elles se contaminent, tant elles ne font qu'une. Les images perçues de l'anamorphose nous renvoient, dès lors, aux mêmes notions de durée et de mouvement que celles décrites par Bergson. Cette forme artistique nous offre l'expérience d'un flux d'images qui ne peuvent jamais s'isoler les unes des autres puisqu'elles sont prises dans le mouvement de l'œuvre qui est un. Lorsque je traverse l'anamorphose, les images qui se succèdent sont créées par le mouvement de mon déplacement qui s'ajoute à mon regard sur

636 *Ibid.*, p. 277

637 *Ibid.*, p. 282

l'œuvre. Mais, c'est la somme de ces images qui fonde ma perception de l'anamorphose, la pluralité de ces apparences en fonction du point de vue, sinon l'image ne serait pas anamorphose mais juste une image. La particularité d'un tel travail est d'expérimenter les notions de mouvement et de durée, non pas telles qu'elles sont écrites, décrites, scientifiquement mais telles que Bergson les met au cœur de la singularité de la perception individuelle. Ce n'est plus, dès lors, seulement l'espace qui devient perceptible de manière subjective, mais aussi le temps qui est relatif à l'expérience, notamment par la perception de la durée et du mouvement.

C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie.⁶³⁸

L'anamorphose donne ainsi à voir ce flux indivisible, cette durée qu'il est impossible de séparer en instants tant tout tient ensemble : les formes, les images et nos perceptions d'elles. Ce flux m'est offert par la vision d'un monde toujours mis en mouvement par l'actualisation perpétuelle du présent. Si le temps ne passe pas, la réalité et ses images défilent elles devant mes yeux, dans une perpétuelle mise à jour. Si le présent ne cesse pourtant jamais d'être présent, puisque ce qui remplace l'image précédente reste au présent, la trace que je garde de l'image d'avant, ne devient pas, elle non plus, automatiquement du passé. En effet, dans le flux de la durée, le mouvement étant un et indivisible, ce n'est que par la captation de la multiplicité des images qui se tissent les unes aux autres que je peux les appréhender à la fois ensemble et participant d'un unique mouvement. Pourtant, During explique qu'il est possible par une telle distorsion, non pas en arrêtant chaque image ou en figeant le mouvement, mais en le ralentissant, non seulement de faire une expérience différente de la perception du temps, mais aussi et surtout de percevoir cette durée et de percevoir, à travers elle, la variation, le changement et le mouvement dans l'essence de leur unicité.

Le ralenti ne se contente pas d'altérer uniformément le cours du temps en transgressant la ressemblance iconique qu'assure le régime des vingt-quatre images par seconde : il rend visible la variation comme telle, qui est une modulation de la durée.⁶³⁹

Pourtant, de telles conceptions de l'unité de la durée et du mouvement sont difficilement conciliables avec l'idée de passé, mais aussi de futur. En effet, si la durée est constituée par un changement aussi indivisible que continu, quelle place est laissée dans une telle théorie au passé quand tout semble invariablement rattaché au présent, temps de l'expérience, de la perception mais aussi du mouvement unique et continu ? Comment concilier l'idée de durée continue avec la notion de passage et de passé si la représentation d'une ligne du temps où les instants sont divisibles et séparés est abandonnée ? Le passé est absolument nécessaire à notre

638 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 166

639 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 112

perception, notamment temporelle, nous rappelle Élie During. Il poursuit dans *Faux raccords* :

Sans le passé, sans les passés, rien ne passerait, pas même le présent. Le passé quand à lui ne passe jamais : il ne fait que se transformer, s'envelopper ou se développer, comme une immense mémoire virtuelle. (...) Le passé ne cesse pas d'exister mais seulement d'être utile.⁶⁴⁰

Passé – Présent

Nous avons noté que le présent ne passe pas plus que le passé, puisqu'il reste toujours présent. Ce qui passe c'est la réalité et ses images, sans cesse réactualisée par le temps pour s'afficher à nos yeux sous le signe du changement, du mouvement et de la présence. Mais peut-on avoir une impression de mouvement, de changement ou de durée si l'instant bascule à chaque instant dans le passé ? C'est cette conception que Bergson critique, celle d'un temps où chaque instant bascule automatiquement dans une absence d'être et de présence. Il explique, dans *la Pensée et le Mouvant*, la nécessité de succession plus que celle de passé. Il analyse, notamment avec l'exemple de la musique, qu'il est impossible d'isoler chaque élément, chaque note, chaque temps, puisque la mélodie implique l'idée de durée, de rythme et donc à la fois de succession mais aussi de continuité. L'auteur explique ainsi qu'il n'est pas contre la notion de succession mais celle de la séparation expérimentale automatique, d'une distinction, entre un avant et un après à chaque instant de l'actualisation de la réalité au présent.

Que le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un « avant » et d'un « après » juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder. Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la pure impression de succession, que nous puissions avoir, – une impression aussi éloignée que possible de celle de la simultanéité, – et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. Si nous la découpons en notes distinctes, en autant d'« avant » et d'« après » qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnons la succession de simultanéité : dans l'espace, et dans l'espace seulement, il y a une distinction nette de parties extérieures les unes aux autres.⁶⁴¹

Ainsi nous dit Bergson, pour faire l'expérience du temps, il faut se détacher de la perception d'une dimension qu'on a l'habitude de penser spatiale, car seulement l'espace sépare, quand le temps lui unit. En effet, spatialement les objets peuvent à la fois se succéder tout en étant simultanément dans le même espace. C'est, dit Bergson, de l'espace que vient la notion d'avant et d'après dans le mouvement, le changement et donc la durée. Et, en effet, penser l'avant ou l'après lorsqu'on écoute une mélodie revient à penser l'avant et l'après dans une anamorphose. Quel sens peuvent avoir de telles distinctions quand c'est la cohérence de la

640 *Ibid.*, p. 89

641 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 166

succession qui s'offre à moi, qui permet d'entendre ou de voir les éléments comme des unités d'un même tout, les variations comme un mouvement d'un seul tenant ? Ce qui tient de tels objets ensemble, ce qui fait mouvement, est en effet ce que Bergson appelle la durée. C'est l'idée que même si la réalité semble défiler à l'infini devant mes yeux, éternellement actualisée par le temps sans qu'il ne soit jamais possible de faire cesser ce défilement, il y a une cohérence entre ce qui se succède de manière à ce que les événements tiennent ensemble, fassent unité, et soient, dès lors, inévitablement, ramenés au présent. Le philosophe fait, par exemple, l'expérience de mettre du sucre dans un verre, en attendant impatiemment qu'il se dissolve dans l'eau. Il n'est pas possible de réduire l'état de ce sucre à la succession des instants qu'il traverse. Il est impossible de penser que le sucre n'est pas dissout au temps t_1 , qu'il n'est pas dissout au temps t_2 , etc. jusqu'à ce qu'il soit dissout au temps t_n . La bascule ne s'établit pas ainsi car le changement s'incarne dans une durée, potentiellement invisiblement, dans une succession. C'est cette succession et cette durée qui fait que le présent tient, que ce qui se succède tient ensemble dans un temps unique qu'on expérimente, qu'on ressent, qu'on perçoit comme le présent. Le sucre pendant ce temps, n'est ni fondu, ni pas fondu. Il fond. Du moment où on a versé le sucre dans l'eau jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de grains de sucre visibles, le sucre fond, au présent. Pourtant, le début du processus serait examiné dans un temps scientifique comme déjà passé, rendant le présent si réduit à l'immédiat, qu'il serait impossible d'en expérimenter la présence. On ne compte d'ailleurs au quotidien quasiment jamais le temps à l'aide des micro-secondes ou même des secondes, car on a davantage besoin de l'opportunité de durée qu'offre la minute, l'heure, le jour, le mois, etc. Le présent tel que nous le vivons dure en débordant sur le passé et sur le futur. Alors comment déterminer ce qu'est le passé dans une telle expérience du temps subjectif ? Arrêtons-nous un instant sur les mots de Bergson.

Dès que cette attention particulière lâche quelque chose de ce qu'elle tenait sous son regard, aussitôt ce qu'elle abandonne du présent devient ipso facto du passé. En un mot, notre présent tombe dans le passé quand nous cessons de lui attribuer un intérêt actuel.⁶⁴²

Avant de poursuivre :

Il suffit de s'être convaincu une fois pour toutes que la réalité est changement, que le changement est indivisible, et que, dans un changement indivisible, le passé fait corps avec le présent.⁶⁴³

Le passé fait corps avec le présent, puisque si dans une conception du temps scientifique, nous estimerions que le passé est déjà passé, dans le temps perçu, ce n'est plus le temps qui relègue le présent au passé mais l'attention. C'est toute notre perception du temps qui s'en trouve, dès lors, bouleversée. Ou plutôt notre conception, puisque dans notre perception, déjà, le temps

642 *Ibid.*, p. 169

643 *Ibid.*, p. 173

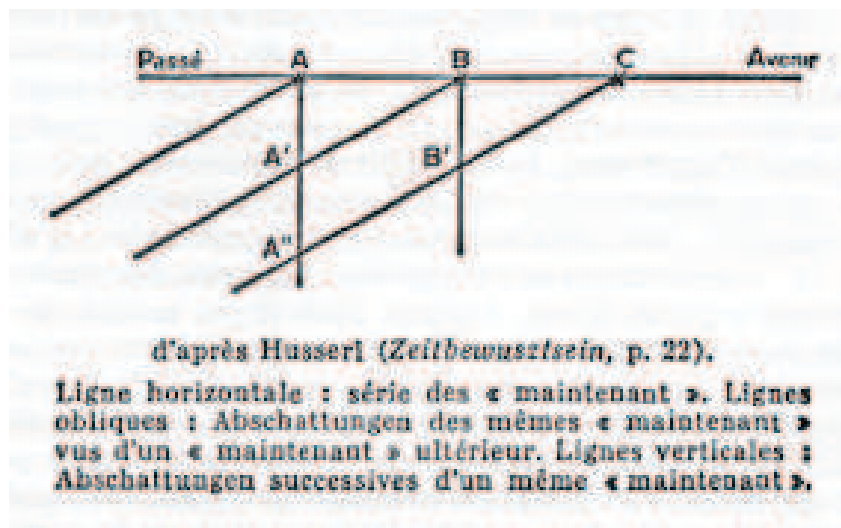


Illustration 169 : Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, d'après Husserl, Gallimard, 1945, p. 477,

Image tirée de *Aesthetics No.14 (2010)*, *The Japanese Society for Aesthetics / 1*, Tomoyuki Kawase, *La simultanéité et la profondeur : l'évolution du concept de temps chez Merleau-Ponty*, Université des beaux-arts, Tama, Tokyo

est celui de la durée et non celui objectif et invivable de la mécanisation de l'horloge. Le passé est ainsi lui aussi absolument subjectif car seule mon attention, ou mon inattention va reléguer ce que je considère comme présent au passé. Ainsi, si nous reprenons l'expérience du sucre qui fond, la fonte peut être relayée au passé instantanément si un événement se déroule de manière à me faire oublier le verre, le sucre et la dissolution dans l'eau.

Une telle perception appliquée à l'anamorphose permet de la déployer dans la pluralité des aspects, non pas dans la vision immédiate, mais dans l'expérience du présent offerte par les notions de durée et de mouvement. Ainsi, chaque image rencontrée au cours de mon parcours reste particulièrement décisive dans l'expérience que je suis en train de vivre, elle est donc maintenue à l'attention de présent. Le paradoxe que me fait ainsi traverser l'anamorphose n'est plus la transformation d'une forme à une autre, la déformation d'un objet, d'un mot ou d'un concept à son sens contraire, mais bien la réunion des deux dans un seul et même objet, mais aussi dans un seul et même temps : l'expérience du présent.

Merleau-Ponty prolonge cette conception consciente du temps en proposant que c'est par l'idée que se structure le présent, le passé et le futur, plus que par leur expérience.

Ne disons plus que le temps est une « donnée de la conscience », disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue un temps. Par l'idéalité du temps, elle cesse enfin d'être enfermée dans le présent.⁶⁴⁴

Merleau-Ponty s'appuie alors sur le schéma d'Husserl, publié dans *Zeitbewusstsein*⁶⁴⁵, pour relier le temps présent et le passé, une relation qu'avait mise en exergue précédemment Bergson en notant que toujours le passé fait corps avec le présent. Cette relation peut être immédiate, ou, au contraire, être distante dans le temps, il s'agira dès lors de ramener un souvenir à soi, à son présent. Or, nous dit Merleau-Ponty, c'est toujours par le biais de l'instant présent que j'interprète l'image du passé. L'idée se fonde sur le schéma qui montre comment le présent rappelle à lui l'image du souvenir en la réinterprétant de sa propre place, et donc en la modifiant. L'image du passé est donc en effet toujours ramenée au présent, puisqu'en étant réactualisée à ma mémoire, elle est revécue, non pas au passé mais au présent. Mais cette présentation n'est pas seulement un rappel à l'identique de l'instant tel qu'il a été vécu, sans quoi nous serions en effet, bloqués à la fois dans le présent, et plus encore, dans la répétition comme symptôme, telle qu'elle est envisagée par Deleuze dans *Différence et Répétition*. L'image souvenir est toujours réinterprétée à l'aune de l'actualisation de mon point de vue. Ainsi, Merleau-Ponty décrit cette modification, cette transformation de l'image par le prisme d'une analogie avec la vision et la déformation créée par le ruissellement de l'eau.

644 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1118

645 *Ibid.*, p. 1120

Ce qui m'est donné, c'est A vu par transparence à travers A', puis cet ensemble à travers A'' et ainsi de suite, comme je vois un caillou à travers les masses d'eau qui glissent sur lui.⁶⁴⁶

Ce qu'implique une telle description et une telle schématisation comme l'avait dessinée Husserl, c'est que l'actualisation de la mémoire ne va pas chercher à la source du souvenir pour le reconvoquer dans le présent, mais dans ses diverses interprétations. Des interprétations elles-mêmes réinterprétées par les différentes perceptions du moment présent, et ainsi de suite. Merleau-Ponty commente alors le travail de la mémoire et ses perpétuelles réinterprétations en citant Claudel, dans *L'art Poétique*.

Quand on passe de B à C, il y a comme un éclatement, une désintégration de B en B', de A' en A'', C lui-même qui, quand il est à venir, s'annonçait par une émission continue d'Abschattungen, aussitôt venu à l'existence commence déjà à perdre sa substance. « Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être, afin de n'être plus. »⁶⁴⁷

Si la citation de Paul Claudel revient poétiquement sur une conception du temps par l'idée d'un passage du futur au présent puis au passé dans l'idée que ce déroulement est inéluctable, elle rappelle ainsi un extrait des *Confessions* de saint Augustin. Dans chacun de ces textes, la notion de présent est centrale, tout est projeté, rappelé et vécu à partir de cet état central qu'est le présent. Mais il s'agit pour Merleau-Ponty, comme pour Husserl, d'aller plus loin en tentant de montrer comment les temporalités se lient et se relient dans une relation qui n'est pas seulement un passage. En effet, puisque le passé est toujours observé à partir du prisme du présent qui est vécu, la relation entre les deux est plurielle et complexe. Lorsque je me remémore l'instant A à l'instant B, ce n'est pas l'instant A qui est convoqué, mais l'image que j'en ai, à l'instant B, ce que Merleau-Ponty appelle A'. Mais si, à l'instant C, qui jusqu'alors était une projection du futur virtuelle, mais qui s'actualisant devient à la fois réelle et immédiate, dans l'éphémère qu'implique cette présentification, nous vient à la mémoire l'instant A, il sera non pas convoqué à partir de son essence – qui ferait qu'en tout temps, il serait possible de se remémorer le même A' – mais à partir de l'image que nous en avons à l'instant B. Or l'instant B, est maintenant vu à l'aune du présent qu'est alors C, il devient donc inévitablement déformé par la connaissance présente, l'état de temps présent. Si l'image de B devient B', inévitablement, l'image du souvenir de A' est, elle aussi, déformée puisque, comme dans une anamorphose, le point de vue a, à nouveau, changé. La déformation qui s'appliquait alors à A' est doublée d'une autre déformation, celle de la contemporanéité de C qui le voit, au regard de la déformation que lui avait déjà imposé l'instant B. Le passé est ainsi toujours présent, puisque c'est à partir du présent, et dans la succession des déformations successives que lui offre le temps, qu'il est toujours revécu.

En prolongeant la comparaison avec l'anamorphose, nous voyons ce système de déformations mis en évidence. En effet, en tournant, par exemple, autour d'une sculpture de Markus Raetz,

646 *Ibid.*, p. 1121

647 *Ibid.*, p. 1123

je la pense toujours à travers, à la fois, la succession d'images que j'ai vues auparavant, se déformant, à chaque instant un peu plus par rapport au point de vue initial que j'en avais, mais surtout à travers l'image qui m'est contemporaine, l'image du présent, le point d'orgue qui permet de toutes les réinterpréter. Pourtant, dans l'anamorphose, si on établit que chaque point de vue correspond à un temps donné, qui se déforme de la même manière que la mémoire modifie à chaque instant l'image du souvenir, dans l'aberration de la perspective, il est possible de revenir au point A, et de le percevoir à nouveau comme la première fois. Certes, avec en mémoire toutes les autres images qui en déforment peut-être ma conception actuelle, mais sans les déformations imposées par un point de vue distinct. L'anamorphose offrirait dès lors la possibilité de voyager dans le temps comme dans une dimension spatiale. Chaque image de l'anamorphose est ainsi un point de vue à la fois spatial et temporel, chaque parcours marque ainsi par le déplacement à la fois un temps qui se succède et un espace dont la localisation évolue. Mais, en revenant au point, par exemple, initial de ma trajectoire, je serai ainsi à la fois dans le même lieu que celui précédemment traversé, mais aussi, symboliquement, dans le même temps. Je peux ainsi, à ma guise, me déplacer dans les images de temps, du passé et du futur, revivant identiquement le même présent. On est dès lors face à quelque chose de proche de ce que décrit Élie DURING, lorsqu'il tente de percer les distorsions spatiales mais surtout temporelles dans le cinéma et l'art.

Dan Graham a donc construit un espace-temps qu'on pourrait dire « fractal », parce qu'il est fait d'une multitude de « continuums temporels » repliés les uns dans les autres.⁶⁴⁸

L'anamorphose, elle aussi, met en scène ce temps à la fois fractal et replié temporellement sur lui-même, en effet, ce que nous vivons en parcourant l'anamorphose, c'est une fractalisation de l'essence du mouvement, un espace où nous pouvons nous balader dans le temps, faire et défaire le mouvement, déformer l'image ou au contraire la reformer, un point qui sera analysé plus tard au regard du principe d'entropie. Notons que Bergson nous alerte sur la relation entre temps, art et philosophie. Il explique qu'on peut certes voir dans l'art une intensification de l'impression et de l'idée de présent, mais qu'il est pourtant incapable de nous faire analyser finement la durée et les relations entre passé et présent, présent et futur, et qu'il est, dès lors, du rôle de la philosophie seule de nous en montrer l'essence.

L'art nous fait sans doute découvrir dans les choses plus de qualités et plus de nuances que nous n'en apercevons naturellement. Il dilate notre perception, mais en surface plutôt qu'en profondeur. Il enrichit notre présent, mais il ne nous fait guère dépasser le présent. Par la philosophie, nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui.⁶⁴⁹

Pourtant, une telle conception de l'art est à remettre dans son contexte. En effet, Bergson affirmait cela, lors de la deuxième conférence donnée sur *La perception du changement* à

648 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 88

649 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 175

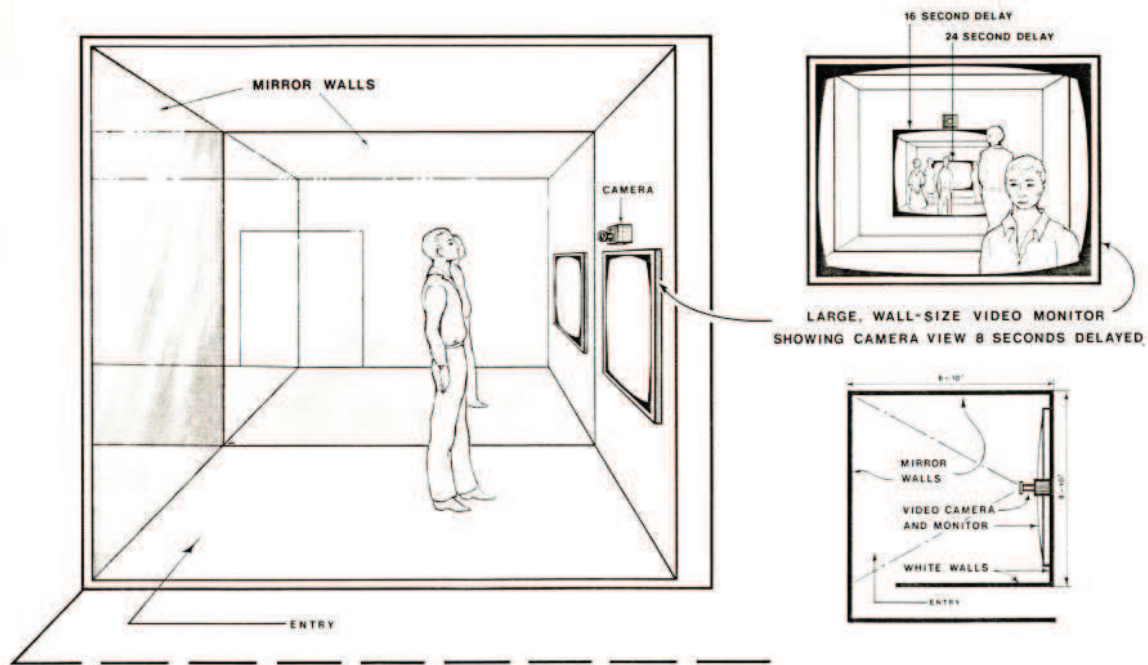


Illustration 170 : Dan GRAHAM, Present Continuous Past(s), *Présent passé(s) continu(s)*, Série : Time delay room, Installation vidéographique, 1974, Installation vidéo circuit fermé 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Collection du Centre Pompidou, Paris, France, Dessin préparatoire © Dan Graham

l'Université d'Oxford, les 26 et 27 mai 1911. Les propos tenus par le philosophe sont ceux d'une époque qui commence tout juste à ressentir les bouleversements de l'art moderne et qui est encore loin du partage d'expérience que créent les artistes de l'art contemporain en mettant le spectateur au cœur de l'installation afin de lui faire expérimenter des perceptions et des sensations inédites, afin de les questionner, de les interroger et de les éprouver pour les redéfinir.

Si l'anamorphose contemporaine vise ce type d'expérimentations de l'espace, du temps, de la forme et de l'image, et de leurs perceptions, c'est un autre procédé qu'évoque Élie During lorsqu'il tente de montrer comment l'art, et notamment le cinéma et l'art vidéo, nous font expérimenter des temporalités et des perceptions spatiales et temporelles inédites. Arrêtons-nous particulièrement sur son analyse d'une œuvre de Dan Graham qui entre particulièrement en résonance avec la philosophie développée par Bergson sur la durée, le lien entre présent et passé, celui entre la continuité et le changement qui se donnent dès lors à voir. Une telle œuvre n'aurait, en effet, pas pu voir le jour à l'époque du philosophe, tant l'artiste utilise des techniques, notamment vidéographiques, qui lui sont contemporaines, tant il s'inscrit aussi dans une réflexion artistique nouvelle. Dès lors, il parvient, comme le fait aussi l'anamorphose, à dépasser la notion de présent – à laquelle l'image fixe peut éventuellement se restreindre, quoique des artistes travaillent à travers elle, l'ambivalence des relations aux différentes temporalités –, pour cristalliser les relations entre présent et passé. Il met en évidence notamment ce que décrit Bergson lorsqu'il dit que le passé fait corps avec le présent par son œuvre *Present Continuous Past(s)* de la série : *Time delay room*, une œuvre de 1974, conservée au Centre Georges Pompidou, qu'il était, elle aussi, possible de découvrir et d'expérimenter dans la rétrospective sur l'art vidéographique au Musée Fabre de Montpellier en 2008 et 2009 : *Vidéo : Un art, une histoire, 1965-2007, Collection Centre Pompidou*.

Dan Graham est un artiste d'art contemporain américain, mais aussi un théoricien et critique d'art. Dans les années 1965 à 1975, il développe des architectures composées à la fois de miroirs, de caméras et d'écrans vidéographiques diffusant l'enregistrement. Le spectateur devient acteur de ces installations qui mettent en relation l'interaction de l'homme avec l'espace, privé et public, le temps, l'image, la vidéo, l'écran et l'autre, qu'il voit ou qui le voit.

Dans l'œuvre de 1974, *Present Continuous Past*, l'artiste crée une pièce de forme parallélépipède rectangle dont deux des côtés sont cachés par des murs miroirs, face à face, l'un à côté de l'entrée, l'autre en face. Un écran est placé sur le mur où il n'y a pas de miroir. Il diffuse l'image captée par la caméra qui se trouve au dessus de lui, mais avec huit secondes de décalage.

Le nom même de cette œuvre invite à penser aux propos de Bergson sur la continuité du passé dans le présent, mais l'artiste n'en reste pas à la simple citation dans son titre, il fait expérimenter au spectateur cette continuité. En effet, lorsque le spectateur entre dans la pièce, il est immédiatement attiré par l'écran, puisque c'est le seul élément de l'espace qui semble donner à voir quelque chose. Pourtant, lorsqu'il arrive en face, l'écran est vide. Du moins, il représente un espace vide, l'espace dans lequel le spectateur est, mais vide. Il faudra donc que



Illustration 171 : Dan GRAHAM, Present Continuous Past(s), *Présent passé(s) continu(s)*, Série : Time delay room, Installation vidéographique, 1974, Installation vidéo circuit fermé 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Collection du Centre Pompidou, Paris, France, Photographie © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Dan Graham

le spectateur attende quelques secondes pour que quelque chose se passe à l'écran. Que quelqu'un entre dans la pièce, et se positionne face à l'écran. Le regard incrédule et en quête de réponse précède celui de la surprise, de se reconnaître, de se voir apparaître tout à coup, comme en retard, désynchronisant l'image et la perception du corps, mais pourtant bien là.

L'intervalle de huit seconde (...) est juste assez court, et juste assez épais (« présent spécieux » disent les psychologues,) pour produire un effet de diplopie temporelle. Rejoué presque aussitôt que joué, le présent y perd son évidence.⁶⁵⁰

Élie During nous offre dans *Faux Raccords* une analyse remarquable de l'œuvre de Dan Graham. Il y décrit notamment cette dilution de l'instant présent dans la multiplicité des images qui s'offrent au spectateur. Car en effet, l'installation ne met pas seulement le spectateur face à son image prise huit secondes plus tôt, les huit secondes étant le temps pendant lequel l'être humain est capable de continuer à analyser comme présent, le spectateur est donc face à un décalage de l'image d'un pseudo-présent que lui offre l'image qui est en décalage avec l'immédiateté du présent ressenti. Mais par la distinction de la sensation et de la perception de l'image, il plonge le spectateur dans un trouble tel que le présent se dilate. Le philosophe explique :

Songeons à la personne qui vient de se laisser prendre par l'effet de « retard » et qui s'absorbe à présent dans la contemplation de sa propre image démultipliée dans le temps et l'espace.⁶⁵¹

Parce que la vidéo n'est pas la seule à dédoubler l'image, ainsi, le miroir, lui aussi, démultiplie non seulement l'image du spectateur, qui se reflète de dos, mais aussi l'image captée par la caméra et diffusée avec huit secondes de retard. Le tout est à son tour filmé et donc se reproduit sur l'écran avec huit secondes de retard, doublant ainsi, à l'écran de l'écran, se reflétant dans le miroir avant d'être refilmé et reprojété, le temps de retard à seize secondes, puis vingt-quatre, etc. Le temps devient fractale comme l'avait souligné Élie During, dans un procédé qui rappelle les miroirs de Douglas Gordon dans l'œuvre *Still Lost Found Soon*. Mais le décalage temporel offert par la vitesse de la lumière était dans ces miroitements infinis et imperceptibles alors qu'ils sont dans l'œuvre de Dan Graham finement mis en image. Le temps se décale subtilement, de présent en présent, reflété ensemble, seulement réduit de manière fractale dans une mise en abyme infinie de l'écran, qui finira par refléter l'absence même du spectateur. C'est ainsi, en effet, la durée au sens de Bergson qui est donné à voir dans l'œuvre. Un reflux qu'Élie During explique comme un reflux de temps, l'expérience du passé dans le présent.

C'est comme si le présent, au lieu de se prolonger vers l'avenir, refluit sur lui-même pour se redoubler sous la forme d'un souvenir et nous faisant entrevoir du même coup,

650 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 83

651 *Ibid.*, p. 84

de manière fugitive, quelque chose de l'ordre non chronologique du temps. Pourquoi « non chronologique » ? La raison en est simple : c'est que le présent coexiste virtuellement avec son propre souvenir. Ce dernier n'attend pas, pour se former, que le présent soit passé : il lui est contemporain.⁶⁵²

Mémoire et horizons temporels

Les temps tels que sont décrits par saint Augustin dans *Les Confessions* ou imaginés linéairement sur une flèche du temps monodirectionnelles peinent à représenter ce reflux du temps, cette prégnance des temps les uns dans les autres, cette prégnance du passé dans le présent, cette prescience aussi du futur dans le présent, ce seul temps vivable. Et ce reflux des temps est permis, explique Bergson, par la mémoire. Une mémoire qui est dès lors déplacée du passé au présent. La mémoire, écrit-il, est contemporaine à l'action, elle n'est pas créée après coup. C'est aussi le constat que faisait Jean Oury dans *Rythme et Présence*. Il revient en effet dans cette conférence sur l'impossibilité d'établir une origine, puisque cette origine se placerait dans un temps hors du temps, un temps toujours passé avant d'avoir été présent. En effet, puisque l'origine est toujours cherchée par ce qui existe déjà, nous ne cherchons jamais l'origine de ce qui n'est pas, ce qui avant d'être, avant son origine, n'étant pas, il n'avait pas d'existence, son existence naissant de la prise de conscience, du découpage comme le disait Bergson. Or, cette prise de conscience n'advient toujours qu'après coup, c'est quand la chose existe déjà qu'il est possible de la déterminer, de la nommer, et dès lors le moment de son apparition est toujours établi par un regard du présent comme une réinterprétation.

Cette faille, qui révèle d'après Oury celle d'une impossibilité du langage, est celle qu'ont établi durant des années les scientifiques qui posaient, non pas seulement qu'avant le Big-Bang il n'y avait rien, mais plus encore, qu'avant le Big-Bang, il n'y avait pas d'avant, le temps n'existant pas. Si une telle conception est aujourd'hui remise en question, notamment par la théorie de la gravitation quantique à boucles⁶⁵³, elle n'en reste pas moins intéressante sur le plan conceptuel.

[Il faudrait essayer d'articuler le refoulement originaire avec le zéro absolu, au sens de Peirce. Le potentiel, l'infini des possibilités... Et d'un seul coup, par coupure, par "décision" (je ne parle pas, bien sûr, d'une décision de l'ordre de la conscience) ça commence, et c'est là ; mais après ce n'est plus qu'une illusion de vouloir déterminer une origine ; tant que ça n'a pas "commencé", il n'y a ni avant ni après. L'avant, ça ne vient qu'après, après qu'on ait "décidé" que ça commence. C'est donc toujours une illusion de chercher une origine à ce qui était avant, puisque l'avant ne vient qu'après, et c'est la coupure qui détermine qu'il y a eu un avant. [...] On est d'avance mis en échec dans cette course mythique ; on est fichu d'avance, on n'échappera pas. Même si on veut rester muet, on est pétri de signifiants, de paroles ; tout ce qu'on peut dire, gesticuler, dessiner, c'est de la parole.⁶⁵⁴

652 *Ibid.*, p. 74

653 Voir p. 337

654 J. OURY, *Rythme et Présence*, 1986, p. 42, <hal-01132994>, Conférence donnée par Jean Oury, le 22 mars 1986, au sein du département de psychanalyse de l'Université Paul-Valéry à Montpellier

Au-delà de cette faillite révélée du langage, c'est aussi la fictionnalisation du temps, de l'origine et donc de la notion de mémoire qui est établi par les mots de Jean Oury. On retrouve une telle fictionnalisation du passé aussi dans le texte de Bachelard : *La poétique de l'espace*.

Toute mémoire est à réimaginer. Nous avons dans la mémoire des micro-films qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imagination.⁶⁵⁵

Cette lumière de l'imagination est celle du présent qui, dans un après-coup, convoque et réinterprète le film, non pas tel qu'il s'est déroulé, mais tel qu'après un temps dense, une durée pleine de perceptions, d'émotions, de savoirs différents vécus, il est rappelé, non pas à l'identique mais modifié par eux. Les souvenirs ne sont pas ramenés à l'identique tel que le laisse penser l'idée de micro-films, mais ils ne sont pas non plus ramenés automatiquement. Pour s'afficher au présent, il faut que le moment lui-même les rappelle. En effet, pour être convoqués dans le présent, les souvenirs doivent être fixés au moment même où ils sont vécus, tout d'abord⁶⁵⁶, mais ils doivent aussi être recherchés au présent. La mémoire est automatique, dit Bergson, dans le sens où, à l'instant même du souvenir, elle se forme, mais elle n'est pourtant pas automatique, puisque notre flux de souvenir n'est pas présent immatériellement dans un coin de notre esprit, dans lequel on viendrait puiser. Un souvenir n'existe que s'il est rappelé, il est impossible de se souvenir en soi, sans que rien ne ramène cet instant au présent. La mémoire est un objet virtuel puisqu'elle n'existe qu'en étant réactualisée, elle n'existe pas en soi. La mémoire n'est donc jamais le passé, mais toujours le présent. Ce constat amène Georges Didi-Huberman à penser l'expérience et son inscription dans la mémoire comme anachronique.

Mais une telle expérience se temporalise aussi selon la modalité paradoxale d'un perpétuel *anachronisme* : chaque mouvement, chaque moment n'y sont que rencontres – ou chocs – de temporalités hétérogènes.⁶⁵⁷

Cet anachronisme est donné à penser dans le deuxième long métrage de Christopher Nolan, *Memento* sorti en 2000, avec Guy Pearce et Carrie-Anne Moss, traitant du sujet de la mémoire. Le film met en scène un homme qui après un coup à la tête alors qu'il tentait de porter secours à sa femme victime d'un viol, perd toute capacité de mémoire à court terme. Alors que sa mémoire à long terme est intacte, qu'il lui est possible de puiser dans ses souvenirs d'avant l'accident, il est incapable de se souvenir de ce qui s'est passé entre l'attaque et les quelques minutes qui viennent de s'écouler. Le personnage est donc pleinement pris dans cette durée du présent tel que le décrit Bergson. Pourtant, pour que son

655 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 161

656 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 152, « Notre passé, ainsi que nous le verrons dans notre prochaine conférence, se conserve nécessairement, automatiquement. Il survit tout entier. Mais notre intérêt pratique est de l'écarter, ou du moins de n'en accepter que ce qui peut éclairer ou compléter plus ou moins la situation présente. Le cerveau sert à effectuer ce choix : il actualise les souvenirs utiles, il maintient dans le sous-sol de la conscience ceux qui ne serviraient à rien. On en dirait autant de la perception. »

657 G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, op. cit., p. 76

existence ait une raison d'être, le protagoniste écrit des notes, prend des photographies polaroïds qu'il annote afin de se souvenir des personnes de son entourage, de sa voiture, de sa chambre d'hôtel, etc. et se tatoue même les éléments les plus importants sur le corps. Son seul but est de venger sa femme. L'enquête est rendue particulièrement complexe par ce problème de mémoire, mais possible grâce au caractère méticuleux du personnage, ou à l'illusion de posséder une telle capacité. La perception du protagoniste s'en trouve totalement inversée.

Tout à l'envers.

Savoir ce qu'on s'apprête à faire mais pas ce qu'on vient de faire.⁶⁵⁸

Le personnage a l'impression de connaître davantage le futur que le passé, il cadre son avenir sur les projections plus certaines que ce qu'il a déjà accompli. Le montage du film met le spectateur exactement dans la même configuration. En effet, les scènes sont montées à l'envers, par morceaux de quelques minutes qui représentent la mémoire immédiate du personnage qui ne se fixe pas au-delà des quelques instants qui la précède. Le film s'ouvre sur ce qui chronologiquement correspond à la dernière scène du film, cette scène est totalement inversée, le temps s'écoule à l'envers de ce qu'il a été réellement filmé, mais aussi de ce qui, diégétiquement, se passe dans la scène. Cette impression est symbolique de la perception de Leonard Shelby interprété par Guy Pearce. En dehors des flash-back, la narration correspond au montage, les scènes s'enchaînent par séquences d'une dizaine de minutes, qui commencent quelques instants avant le début de la scène précédente, jusqu'à la recouvrir. À chaque fin de scène, le spectateur revoit ainsi le début de ce qu'il avait vu à la fin de la scène précédente, ainsi que ce qui a amené à cette situation. Le spectateur sait ainsi tout au long du film ce qui se passera, mais pas ce qui s'est passé pour que cela arrive. Il est à l'image de ce que dit le personnage, pris d'une sensation d'inversion du passé et du futur, connaissant fictivement l'avenir tel qu'on connaît habituellement le passé, projetant le passé tel qu'on envisage habituellement l'avenir. C'est tout l'horizon temporel – tel que le définit Marc Lachièze-Rey dans l'introduction de *La nature de l'espace et du temps* de Hawking et Penrose – du spectateur et du personnage qui en est dès lors bouleversé.

Un horizon représente donc une sorte de surface fictive, associée à un observateur donné (en général nous-mêmes), au-delà de laquelle il est impossible de connaître ce qui se passe. On distingue en fait les horizons passés et futurs : nous ne pouvons encore rien savoir de ce qui s'est passé ou se passe au-delà d'un horizon *passé*, nous ne pourrions *jamais* rien savoir de ce qui se passe ou se passera au-delà d'un horizon *futur*.⁶⁵⁹

La notion d'horizon habituellement spatiale devient ainsi temporelle, déplaçant l'idée d'un point de vue réel, nous permettant de voir jusqu'à ce point d'invisible distingué par la ligne qui trace la frontière de l'impossibilité de notre vue – la ligne d'horizon – à un point de vue

658 C. NOLAN, *Memento*, Fox Pathé Europa, 2000, 109 minutes

659 M. LACHIÈZE-REY, S. W. HAWKING et R. PENROSE, *La nature de l'espace et du temps*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16

chronologique. Pour le temps, c'est l'étendue de notre mémoire passée et des projections de l'avenir qu'il est possible de déterminer à partir du point de vue temporel de chacun, qui détermine la démarcation. L'horizon de la temporalité est visible, dans un sens, non plus physique, mais mental⁶⁶⁰. Alors que l'horizon est particulièrement étendu dans le passé, dans le futur, il est plus restreint. Dans le film *Memento*, pour le personnage comme pour le spectateur, cet horizon est inversé, tout le futur est plus certain que le passé qui par une mémoire défaillante devient projeté, interprété. Dans le film de Jaco Van Dormael, *Mr. Nobody*, Nemo enfant demande pourquoi nous nous souvenons du passé et non du futur, avant d'expliquer que lui se souvient aussi du futur. Il a l'impression d'être capable de projeter les choses avant qu'elles n'arrivent, de voir ce qui va se passer. Or, si le film reste très ambigu sur le sujet, laissant la possibilité de croire Nemo, ou de croire qu'il s'agit seulement de l'imagination d'un enfant, tout le film n'en reste pas moins la monstration de cette projection. Les différentes vies qu'il imagine dans le film sont celles qu'il projette, un futur qu'il voit ou invente s'il n'en est finalement pas capable. Mais la narration du film n'en reste pas moins l'horizon passé et futur de ce garçon à la mémoire ou à l'imagination débordante.

Mais, Christopher Nolan va plus loin que cette simple inversion pour nous faire expérimenter ce trouble de la mémoire et cette distorsion temporelle. En effet, au-delà d'inverser la temporalité, il nous rend totalement dépendant, jusqu'à la fin du film, des traces du passé que le personnage a réussi à conserver en les notant. Pourtant, au fur et à mesure, en miroir d'une temporalité classique, le spectateur glane des informations qui lui permettent de comprendre l'avenir du personnage, le déjà-vu. Nous avons dès lors des informations que le personnage n'a pas lui-même de sa propre mémoire. Pourtant, si le personnage se bat contre les pertes de mémoire omniprésentes, le spectateur découvre avec stupeur, qu'il joue aussi avec. Ainsi, il oublie parfois volontairement de noter des choses, ou qu'il falsifie les mots qu'il se laisse pour pouvoir se réinventer un passé, une mémoire dont il ne saura pas lui-même qu'elle est absolument fictive. Cette technique lui permet notamment de recréer perpétuellement de nouveaux coupables, et donc de nouveaux indices à suivre, une fois qu'il a tué l'assassin de sa femme, ou ce qu'il considère fictivement comme l'assassin de sa femme, après avoir oublié qu'il l'avait tué une première fois.

L'oubli est donc un acte ; je tiens à distance ce souvenir comme je regarde à côté d'une personne que je ne veux pas voir.⁶⁶¹

Le personnage va donc se servir de l'oubli, à la manière dont Merleau-Ponty le définit, comme un acte. Ne se souvenant plus qu'il a tué l'assassin et violeur de sa femme, il va perpétuellement rechercher, et parfois recréer consciemment de nouvelles pistes avant de tuer des innocents, en tout cas de cet homicide. Mais cette conscientisation n'est possible que

660 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres, op. cit.*, p. 747, Merleau-Ponty explique cette notion d'horizon : « L'objet est donc vu de tous temps comme il est vu de toutes parts et par le même moyen, qui est la structure d'horizon. » Dans cet extrait, l'auteur conçoit un repère basé sur l'horizon et le point de vue de l'objet non seulement spatialement mais aussi temporellement.

661 *Ibid.*, p. 847

grâce à l'oubli. Le personnage connaît sa maladie, il sait que s'il invente une fausse preuve et qu'il la note comme une vraie preuve, se réveillant, il aura tout oublié et seule la note deviendra mémoire. Cette fictionnalisation est particulièrement efficace puisqu'elle fonctionne à la fois sur le personnage et sur le spectateur, qui ne découvre qu'après coup, que le passé, du moins sa trace, a été falsifiée.

Mais si cette falsification de la mémoire est consciente et créée par le personnage qui, ne supportant pas de ne pas se souvenir d'avoir vengé sa femme, doit créer ainsi les conditions d'un passage à l'acte toujours à venir même après avoir été, il est aussi victime de cette malléabilité de la mémoire, et de la fictionnalisation qu'elle impose à tous par le reflux du passé dans le présent tel qu'il en a été question à partir du schéma de Husserl. La mémoire du personnage n'est ainsi pas seulement réinterprétée à cause de l'oubli perpétuel dont il est victime, mais aussi par une distorsion subjective. Ce ne sont donc plus seulement les souvenirs manquants à cause de la mémoire à court terme qui sont réinterprétés, mais aussi ceux d'avant, que le personnage présente pourtant comme intacts. Les souvenirs ramenés au présent, ne peuvent jamais être la réminiscence réelle ou parfaite du passé. Ainsi, il se souvient que professionnellement, il a eu affaire au cas d'un homme touché par la même maladie que lui, avant d'être lui-même malade. Il travaillait alors pour une compagnie d'assurance, il était chargé de découvrir si cet homme simulait l'absence de mémoire à court terme, ou non. L'assureur est intimement persuadé que Sammy Jenkins ment puisqu'à chaque rencontre il descelle un regard de reconnaissance. Ce doute se transmet à la femme de l'assuré qui décide d'en faire l'expérience. Elle lui demande et redemande de lui faire une piqûre d'insuline toutes les dix minutes, avant de tomber dans un coma profond, prouvant que les pertes de mémoire de son mari n'étaient pas jouées. Le personnage reconnaît son erreur.

Je me trompais sur Sammy. Et sur sa femme. L'argent ne l'intéressait pas. Elle voulait comprendre. On ne pouvait pas le conditionner, mais ce n'était pas un escroc. Dans ses yeux, elle retrouvait le même homme. Moi, j'y avais vu un signe de reconnaissance. Maintenant, je connais le truc. On est censé reconnaître quelqu'un, alors on fait semblant pour satisfaire les médecins. On bluffe pour paraître moins anormal.⁶⁶²

Outre ces propos d'une sublime lucidité sur la simulation rassurante des personnes touchées par les troubles de mémoire, le spectateur découvre finalement que les souvenirs de ce cas se mélangent avec ceux du narrateur du film. En effet, on apprend à la fin du long métrage, éprouvant et vertigineux, que ce n'est pas la femme de cet homme qui était diabétique mais sa propre femme. Ainsi, sa femme n'est pas morte sous les coups de son violeur, elle a survécu, mais ne supportant pas de voir son mari perdre la mémoire, elle l'a soumis au test qu'il attribue à une autre. La propre histoire du personnage est ainsi absolument réécrite à partir de cet oubli. Après l'accident, il devait ne même pas se souvenir que sa femme était encore vivante et le redécouvrir à chaque instant. Le personnage s'est dès lors créé une mémoire fictive et hybride, un personnage rassurant à incarner pour paraître moins anormal, le

662 C. NOLAN, *Memento*, *op. cit.*

On décida de le transporter au dernier sous-sol, à l'archivage des affaires définitivement classées. Là, il ne servirait à rien, mais au moins il ne gênerait plus personne. C'est ici, au cœur de la mémoire de la Cité, qu'Albert finit par tout oublier, jusqu'à son existence. Il vivait maintenant sans mémoire, donc sans passé ni futur: ceux-ci s'étaient fondus en un présent unique, qu'Albert vivait si pleinement que chaque instant était devenu éternel.

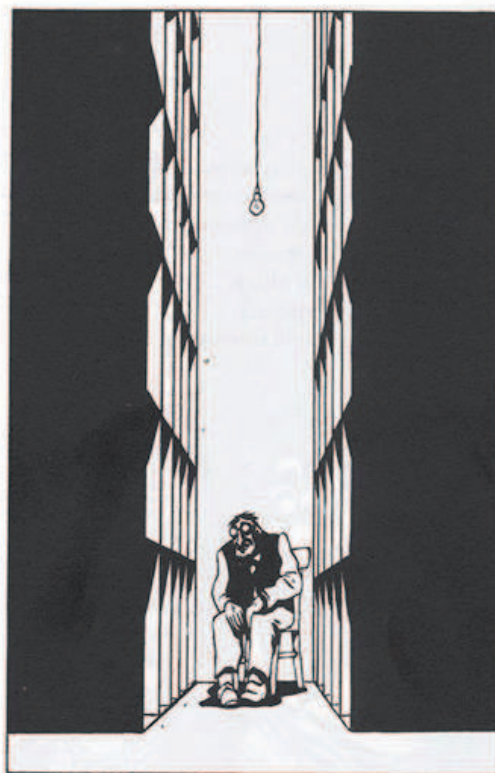
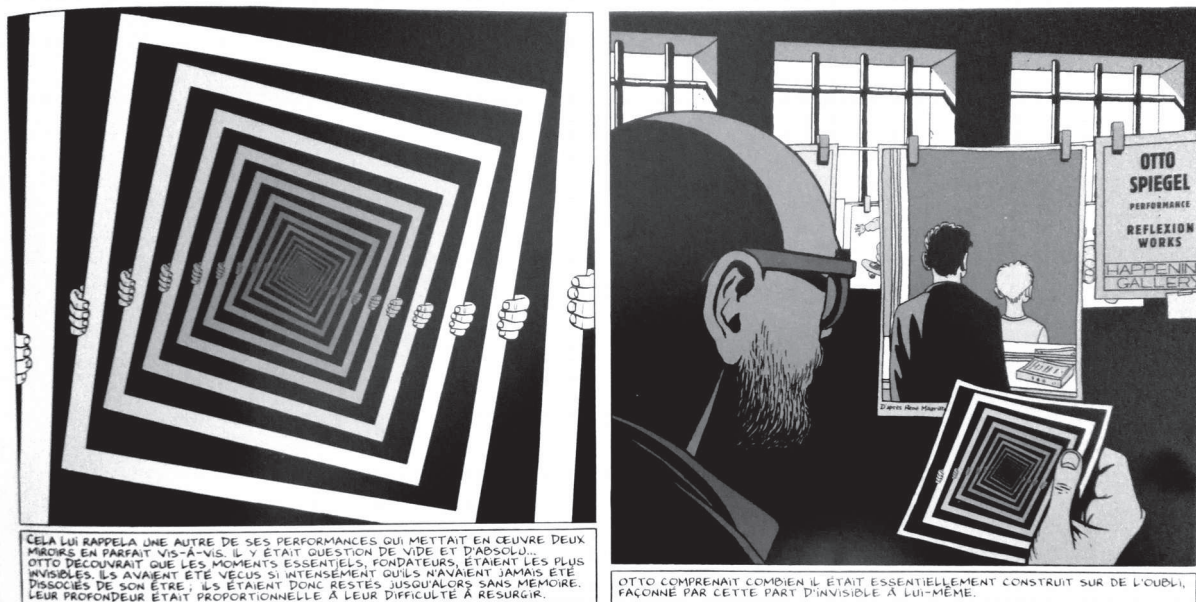


Illustration 172 : Marc-Antoine MATHIEU, *La mutation*, Paris, L'Association, 2002, planche 23



41

Illustration 173 : Marc-Antoine MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, Bande-Dessinée, 2016, Paris, Delcourt, p. 41

personnage d'un homme prêt à tout pour venger sa femme, sans savoir qu'il l'a lui-même tuée.

Les questions de mémoire et d'oubli sont aussi, à de nombreuses reprises, travaillées dans l'œuvre du bédéaste Marc-Antoine Mathieu. Dans son mini-livre illustré, *La mutation*⁶⁶³, il relate l'histoire d'un personnel administratif qui traite des dossiers dans une bureaucratie kafkaïenne. Mais, alors qu'il n'avait jamais eu de perte de mémoire, il a un premier oubli, ne sachant plus ce que contient le dossier 8746685253. Ce premier oubli fait place à un deuxième, puis un troisième, etc. Il est, au fur et à mesure de ses pertes de mémoire, rétrogradé d'étages en étages, jusqu'à finir dans les sous-sols, sans tâche ni mémoire, avec les dossiers inutiles. Il jouit dès lors sans identité de l'éternité d'un présent qui ne passe pas, qui ne passe plus, car l'instant s'inscrit dans l'éternité d'une monotonie ne laissant plus aucune trace sinon celle de la durée.

Dans *Otto, l'homme réécrit*, c'est au contraire d'une mémoire retrouvée qu'il s'agit.

Otto découvrait que les moments essentiels, fondateurs, étaient les plus invisibles. Ils avaient été vécus si intensément qu'ils n'avaient jamais été dissociés de son être ; ils étaient donc restés jusqu'alors sans mémoire. Leur profondeur était proportionnelle à leur difficulté à resurgir.

Otto comprenait combien il était essentiellement construit sur de l'oubli, façonné par cette part d'invisible à lui-même.⁶⁶⁴

L'essentiel des expériences qu'il avait vécues enfant se sont inscrites au sein même de l'être du personnage sans s'établir dans sa mémoire. En les redécouvrant, c'est à la fois une étrangeté et une évidence qui prend et surprend Otto. Mais si tous ces événements ont véritablement marqué sa vie, c'est aussi la réinterprétation qu'il fait du passé à partir du présent qui crée une telle injonction. La mémoire qui lui a été offerte, objective, scientifique, documentaire, la mémoire de la malle devient finalement, par le regard qu'il lui porte, fictive. À la manière dont Tchoang Tseu se demandait si c'était lui qui se rêvait papillon, ou si c'était le papillon qui rêvait de lui, Otto se demande si c'est lui qui se remémore l'être qu'il a été, ou si c'est l'Otto du passé qui réinterprète celui contemporain.

Était-ce lui, Otto qui relisait l'Otto de la malle, ou était-ce l'Otto de la malle qui le relisait ? Il glissait parfois dans d'étranges rêveries, reflet de doutes...⁶⁶⁵

Ce doute est d'autant plus fort que la plongée du personnage dans sa mémoire est vertigineuse. Il ne vit que pour relire le passé et l'actualité de son être disparaît petit à petit. Comme le personnage de Christopher Nolan, Otto se crée un personnage, un personnage déterminé par son passé, ou plutôt par les traces retrouvées et réécrites de ce passé. Dès lors, son horizon futur se bouche, son regard est plongé vers le passé qu'il projette comme seule

663 M.-A. MATHIEU, *La mutation*, Paris, L'Association, 2002

664 M.-A. MATHIEU, *Otto, l'homme réécrit*, op. cit., p. 41

665 *Ibid.*, p. 46

possibilité, alors qu'il s'efface à toutes perceptions et à tous événements qui ne sont pas consignés dans la malle.

Mais si cette mémoire est exhaustive, puisqu'avant même sa naissance des images fixes, des vidéos, des textes expliquent et documentent toute sa vie, c'est toujours à partir d'un point de vue extérieur qu'il se réapproprie ses premières années. Si parfois des souvenirs jaillissent comme des moments présents, véritables réminiscences du passé dans le présent, la majorité du temps, le travail de réappropriation se fait comme une auto-fiction que le personnage dessine et écrit, synthétisant ce qu'il allait devenir à l'orée de ce qu'il semblait avoir été. Ce travail ouvre et clôt à la fois la potentialité de cette mémoire vivante, présente et perpétuellement à retisser, réécrire, remodeler dans une horizontalité imprévisible du passé comme de l'avenir.

Ainsi la synthèse des horizons n'est qu'une synthèse présomptive, elle n'opère avec certitude et avec précision que dans l'entourage immédiat de l'objet. Je ne tiens plus en main l'entourage lointain : il n'est plus fait d'objets ou de souvenirs encore discernables, c'est un horizon anonyme qui ne peut plus apporter de témoignage précis, il laisse l'objet inachevé et ouvert comme il est, en effet, dans l'expérience perceptive. Par cette ouverture, la substantialité de l'objet s'écroule. S'il doit parvenir à une parfaite densité, en d'autres termes, s'il doit y avoir un objet absolu, il faut qu'il soit une infinité de perspectives différentes contractées dans une coexistence rigoureuse, et qu'il soit donné comme par une seule vision à mille regards.⁶⁶⁶

Merleau-Ponty pose l'objet comme pétri dans les horizons spatio-temporels qui le forment. Des horizons créés par la multiplicité des perspectives et donc des regards, à la fois spatiaux et temporels. Cette configuration d'une vision à mille regards rassemblés dans une seule est celle que nous offre l'anamorphose lorsque nous la parcourons. Nous voyageons au cœur des différents points de vue qu'elle nous propose dans des dimensions à la fois spatiales puisque chaque pas initie une nouvelle image et donc une nouvelle forme de l'œuvre, mais aussi temporelle, puisque traverser l'œuvre implique d'y consacrer du temps. Mais pas seulement de lui consacrer du temps, mais aussi de s'ouvrir à l'expérimentation temporelle qu'elle propose, puisqu'elle propose un cheminement autant dans le temps que dans l'espace. Chaque position est à la fois spatiale et temporelle, revenir à un point de vue antérieur est donc à la fois réadopter réellement une position spatiale et retrouver métaphoriquement un instant temporel précédent. C'est donc un retour symbolique dans le passé que nous sommes amenés à traverser. Se mouvoir dans l'anamorphose est donc aussi un voyage dans le temps et dans les horizons que l'œuvre ouvre.

Être et ne pas être

Or cette notion d'horizon, ramenée à la question temporelle, revient inéluctablement à penser la question de la prévision, puisque si l'horizon passé nous amène à la visibilité d'événements ou de faits plus ou moins avérés, dans le cas de l'horizon futur, seule une actualisation sera en mesure de déterminer ce qui se passera, laissant notre visibilité reposer sur des prédictions,

666 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 748

sur des potentialités et sur des probabilités. Cette analyse est celle que fait Bergson dans l'introduction de *La pensée et le mouvant*, lorsqu'il s'agit d'envisager l'avenir, et notamment l'idée qu'en poursuivant notre visibilité dans le temps comme on le fait dans l'espace, il serait possible de déterminer une causalité.

Dira-t-on alors qu'en envisageant *tous* les côtés du présent pour le prolonger dans toutes les directions, on obtiendrait, dès maintenant, tous les possibles entre lesquels l'avenir, à supposer qu'il choisisse, choisira. Mais d'abord ces prolongements mêmes pourront être des additions de qualités nouvelles, créées de toutes pièces, absolument imprévisibles ; et ensuite un « côté » du présent n'existe comme « côté » que lorsque notre attention l'a isolé, pratiquant ainsi une découpe d'une certaine forme dans l'ensemble des circonstances actuelles : comment alors : « tous les côtés » du présent existeraient-ils avant qu'aient été créées, par les événements ultérieurs, les formes originales des découpures que l'attention peut y pratiquer ?⁶⁶⁷

Dans cet extrait, il explique que notre horizon est construit sur des potentiels qui sont à la fois impossibles à déterminer tant ils sont construits voire créés à partir de l'indéterminé, faisant suite à des successions d'événements absolument impensés et impensables ; mais aussi que la direction même que prendra, ou pourrait prendre l'avenir, ce que l'auteur appelle « côté », est impossible à voir tant notre regard est lui-même dirigé sur ce qu'on cherche ou ce qu'on veut ou peut voir, et donc potentiellement prévoir. Deux raisons distinctes nous empêchent donc d'établir un horizon des événements futurs, tout d'abord l'arborescence infinie des potentialités, qui en amènent toutes d'autres encore et toujours dans chaque direction, comme nous l'avions entrevu avec les questions labyrinthiques rapportées à la fois à la fiction de Borges, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, à celle cinématographique sous la direction de Jaco Van Dormael dans le film *Mr. Nobody*, ainsi que dans la conception scientifique de Feynman d'une intégrale des chemins. Pourtant au-delà de cette conception d'intégralité des probabilités et des problématiques que soulève une telle arborescence, Bergson nous dit que c'est notre regard sur l'avenir et sa conception qui rend impossible la notion de prévision. En effet, nous dit-il, une potentialité n'existe que quand elle a été prévue, or, pour être prévue, encore faut-il qu'elle soit à la fois envisageable et envisagée. Or n'est envisagé que ce qu'il est possible d'imaginer. Je n'envisage ainsi que ce que j'attends. Et cette attente conditionne donc mon regard sur la pluralité des possibles. Une telle pratique rejoint ou s'oppose aux contradictions, voire au paradoxe, que Wittgenstein détermine comme indispensable à la recherche. Il écrit notamment dans deux fragments :

462. Je peux le chercher s'il n'est pas là, mais je ne peux pas le prendre s'il n'est pas là.

On pourrait vouloir dire : « Mais il faudrait pourtant bien qu'il soit là si je le cherche. » – Alors, il faudrait aussi qu'il soit là si je ne le trouve pas, et même s'il n'existe pas du tout.

667 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 15

463. « Est-ce lui que tu cherchais ? Tu ne pouvais pourtant pas savoir s'il était là ! » –
Ce problème se pose *vraiment* quand on cherche quelque chose en mathématiques.⁶⁶⁸

Une réflexion qui décrit l'état paradoxal d'un travail de recherche qui consiste à chercher sans savoir ce que l'on cherche, sans pouvoir délimiter dans une prévision ce qui est à trouver et où le trouver. Une réflexion qui fait écho aux mots de Merleau-Ponty dans la troisième introduction de la *Phénoménologie de la perception*, lorsqu'il explique paradoxalement qu'il faut savoir et ne pas savoir, simultanément, pour pouvoir chercher.

L'empirisme ne voit pas que nous avons besoin de savoir ce que nous cherchons, sans quoi nous ne le chercherions pas, et l'intellectualisme ne voit pas que nous avons besoin d'ignorer ce que nous cherchons, sans quoi nous ne le chercherions pas.⁶⁶⁹

Drôle de conjoncture donc que la recherche qui est prise dans l'état paradoxal de savoir et de ne pas savoir ce qu'elle cherche pour envisager de le trouver. La recherche revêt, telle qu'elle est décrite par Merleau-Ponty, un caractère presque magique. Chercher ce n'est en effet pas plonger à l'aveugle, sans direction ni but, sans quoi, en effet, comme le dit Merleau-Ponty, nous ne le chercherions pas. Chercher c'est faire l'expérience du doute et du manque et penser qu'ils peuvent trouver écho, trouver réponse, ou trouver un sens dans une direction presque intuitive. Cette direction est celle que Bergson indique comme le côté qui n'existe que parce que la conscience l'a isolé par son attention. Cette recherche est la même que celle de l'artiste qui crée, se plongeant dans l'action sans être capable de planifier ou programmer ce qu'il fait ou ce qu'il veut montrer. C'est l'expérience de la traversée qui fait la solution, elle n'est jamais vraiment déjà là. Le chercheur est le spectateur d'anamorphose qui va traverser l'espace, partir à la rencontre de l'informe et de la forme sans idées de ce qu'il va y trouver, seulement guidé par l'œuvre, par son regard, par son intuition. L'intuition, c'est aussi ce qui conditionne l'existence des êtres qui peuplent et travaillent à la Bibliothèque de Babel, dont Borges nous décrit les recherches aussi paradoxales que celles précédemment décrites. Une recherche qui consiste à ouvrir des livres et à les feuilleter afin de trouver des mots existants dans l'ensemble des lettres aléatoirement inscrites, dans un monde où seul le mot juste compte, sans qu'on ne soit véritablement capable d'expliquer à quoi il renvoie. Si Bergson sépare l'intelligence et l'intuition, préférant le caractère perceptif de cette dernière, il n'est dès lors pas surprenant, au vu de ce que nous lui devons sur la perception sensible du temps, qu'il place l'homme non pas dans le temps scientifique mais dans la durée, dans cette recherche intuitive et perceptive.

Ainsi l'être vivant dure essentiellement ; il dure, justement, parce qu'il élabore sans cesse du nouveau et parce qu'il n'y a pas d'élaboration sans recherche, pas de recherche sans tâtonnement. Le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout.⁶⁷⁰

668 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 192-193

669 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : Œuvres, op. cit., p. 702

670 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 101

L'élaboration humaine se fait ainsi comme une recherche, une recherche sensée et insensée à la fois, qui consiste à chercher ce qu'il y a, même là où il n'y est pas. Une recherche dont seule la direction générale nous semble intuitive, mais qu'il faudra mener, déterminer et parcourir à tâtons, sans véritablement savoir où l'on va et ce que l'on devient. Sans véritablement savoir si les directions choisies, qui auraient pu être toutes autres, nous conduisent à être ou ne pas être ainsi ou ainsi. Mais Bergson va plus loin en disant que c'est le temps lui-même, tel que nous le percevons, qui est dans une telle hésitation, un tel tâtonnement. Le temps se cherche à tâtons, il est donc impensable de lui donner une direction prédéfinie ou de lui établir un horizon à venir.

Mais au-delà, ce que nous amène à questionner de telles problématiques sur la recherche est ce que Wittgenstein invoque sous le titre de problème du tiers exclu. Une telle problématique était entrevue dans ce qu'écrivait Merleau-Ponty sur la notion de recherche qui parallèlement sait et ne sait pas ce qu'elle cherche, mais qui se décline plus généralement dans cette thèse comme une réflexion omniprésente sur l'irréductibilité des paradoxes à l'un ou l'autre de leurs termes. Cette problématique est la réduction, notamment après recherche, à un résultat binaire, le chat est ou n'est pas mort dans la boîte, il n'y a pas de troisième possibilité.

Nous voulons invoquer le problème du tiers exclu pour dire : « Il a ou n'a pas cette image à l'esprit. Il n'y a pas de troisième possibilité. » Nous retrouvons aussi ce curieux argument dans d'autres domaines de la philosophie. « La séquence 777 apparaît ou n'apparaît pas dans le développement de π – il n'y a pas de troisième possibilité. [...] Le principe du tiers exclu dit ici : il faut que les choses aient *cet aspect* ou bien *celui-là*. À proprement parler, ce principe ne nous dit rien – cela en effet va de soi –, mais il fournit une image. Le problème est alors de savoir si la réalité s'accorde ou non avec l'image. (...) Si nous disons ici : Il n'y a pas de troisième possibilité » ou « Il n'y a pourtant pas de troisième possibilité ! » –, nous exprimons notre incapacité à détourner notre regard de cette image – comme s'il fallait que le problème et sa solution se trouvent déjà en elle, alors que nous sentons que ce n'est pas le cas.⁶⁷¹

Une telle recherche pose fatalement la question de l'être et du non être. Dès lors, la problématique ne serait plus celle énoncée de manière fameuse par Shakespeare dans Hamlet : « être ou ne pas être » mais peut-être : « être et ne pas être, là est la question. ». Par l'exclusion d'une troisième possibilité, notre conception plonge dans une binarité absolue, un monde donné comme sans nuance ou tout doit être ou n'être pas. Notons à cet égard l'importance de la négation dans l'énonciation de paradoxes de physique quantique. Schrödinger dit, par exemple, que le chat n'est pas à la fois mort et vivant, mais ni mort, ni vivant. Cette indécision est peut-être le signe que le chat est dans un autre état, distinct de ces deux états trop précis, définis et figés ; un état permettant d'être ou de paraître à l'image des deux autres. Or, la conception d'un univers excluant la possibilité d'autres voies est d'autant plus complexe qu'on la projette dans le futur comme le met en lumière Wittgenstein. Il ne s'agit plus dès lors d'être ou ne pas être, ou d'avoir ou ne pas avoir été, mais de restreindre l'avenir à une dualité d'événements ayant lieu ou n'ayant pas lieu. Sans nuance, ce que je

671 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 165-166

cherche doit être ou ne pas être, avant même que je le cherche, réduisant le possible à un état prédéterminé. Cette conception résonne particulièrement avec ce qui a été dit précédemment sur la physique quantique, puisqu'on réalise que, notamment à l'échelle des quanta, de telles relations de tiers exclu sont absolument inenvisageables. Alors, loin d'une science qui réduit notre vision à une pensée idéale et techniquement rationalisée, la physique contemporaine ouvre de nouveaux champs de possibles et d'imaginaires, notamment lorsqu'il s'agit d'envisager l'avenir potentiel et le choix, non réductible à être ou ne pas être, pouvant être et ne pas être. Si nous avons vu en questionnant le virtuel comment une telle démultiplication des potentialités était mise en images par le film de fiction *Mr. Nobody*, il s'agit aussi de l'expérience que nous fait vivre l'anamorphose. Avant que je pénètre l'espace, que je parcours les différentes trajectoires qu'ouvre ou n'ouvre pas l'anamorphose, que je découvre conjointement la forme et l'informe, peut-on dire que l'image était déjà là, latente, n'attendant que mon regard pour la révéler ?

Bergson, observant la situation de lire dans le passé les traces d'existences d'un présent à venir nous met en garde contre une telle rétrogradation de la conception de la potentialité. Il explique, dans la deuxième partie de l'introduction de *La pensée et le mouvant : Croissance de la vérité, Mouvement rétrograde du vrai* :

[L]a découpure, avec sa forme particulière, n'existait pas plus dans la littérature classique avant l'apparition du romantisme que n'existe, dans le nuage qui passe, le dessin amusant qu'un artiste y apercevra en organisant la masse amorphe au gré de sa fantaisie. Le romantisme a opéré rétroactivement sur le classicisme, comme le dessin de l'artiste sur ce nuage. Rétroactivement, il a créé sa propre préfiguration dans le passé, et une explication de lui-même par ses antécédents.⁶⁷²

Le film de Jaco Van Dormael, établissant que tout aurait pu être différent mais aurait eu tout autant de sens, se révèle proche de l'idée de rétroactivation, des choix et du déroulement des événements, par une analyse l'expliquant a posteriori. En effet, quoi de plus facile que de lire dans les signes du passé, la trace, la marque d'événements dont on sait, à présent, qu'ils se sont déroulés. Une telle conception laisse penser que les événements contemporains étaient prédictibles dans le passé, voire qu'ils étaient destinés, pré-écrits par la succession d'événements qui les précédaient. Pourtant, Bergson, comme poétiquement et fictivement Jaco Van Dormael, nous rappelle que toute cette vision d'une construction à priori de l'avenir dans le passé est purement fictionnelle, seulement créée par notre vision du temps linéaire et constructiviste. Les événements se suivent, se succèdent, peuvent découler les uns des autres, mais ne prédisent jamais les événements à venir. Et Bergson va plus loin, en analysant à partir de cette vision de la probabilité et de la destinée, la question du choix. Le signe d'une telle réflexion était déjà présent dans la première citation de l'auteur qui ouvrait le chapitre, bien qu'elle ait été jusqu'à présent, laissée de côté. Le philosophe notait qu'en établissant la notion d'horizon, en réfléchissant à la possibilité de déterminer les avènements potentiels en prolongeant de toutes part l'actualité – ce qui était décrit comme impossible – nous aurions : « tous les

672 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 16

possibles entre lesquels l'avenir, à supposer qu'il choisisse, choisira »⁶⁷³. Bergson interroge ainsi la notion de choix ; le choix de l'avenir, mais aussi le choix individuel qui conditionne l'avenir. L'univers choisit-il l'avenir ? L'avenir se choisit-il de manière autonome ? Choisit-il entre différents potentiels comme semblent le dessiner de telles hypothèses ? Si le philosophe ne se positionne pas directement sur cette question, sa vision du choix humain considéré au mieux comme factice au pire, inexistant, ainsi que ses propos sur la potentialité, nous éclairent en creux sur cette interrogation qu'il soumet dans *La pensée et le mouvant*.

Pour commencer, il explique que le choix humain, comme la création ne peuvent jamais être anticipés car la durée qui nous sépare de l'événement ne peut jamais être dissoute, elle peut être pensée, imaginée, mais tant que le temps ne s'est pas réellement écoulé, il est impossible de prévoir, d'anticiper parce que ce temps nous sépare irrémédiablement de l'être qui vivra cet instant-là.

Votre imagination évoque peut-être le mouvement à exécuter ; mais de ce que vous penserez et éprouverez en l'exécutant vous ne pouvez rien savoir aujourd'hui, parce que votre état d'âme comprendra demain toute la vie que vous avez vécue jusque là avec, en outre, ce qu'y ajoutera ce moment particulier. Pour remplir cet état, par avance, du contenu qu'il doit y avoir, il vous faudrait tout juste le temps qui sépare aujourd'hui de demain, car vous ne sauriez diminuer d'un seul instant la vie psychologique sans en modifier le contenu. Pouvez-vous, sans la dénaturer, raccourcir le temps d'une mélodie ?⁶⁷⁴

À partir du concept de durée que nous avons décrit comme absolument étanche à la notion de temps, telle qu'elle est pensée scientifiquement et donc rationnellement lorsqu'il s'agit de se repérer et non de percevoir et de le ressentir, l'auteur détermine l'impossibilité concrète de se projeter dans l'avenir pour prévoir ses émotions, ses choix, ses actes et ses impressions, car tout ce qui nous éloigne de ce moment-là entrera en compte à cet instant et sera ainsi essentiel. Se projeter dans l'avenir, c'est nier l'épaisseur de ce temps-là, de cette durée-là, et l'impact de la somme de choses que nous serons amenés à vivre entre l'instant t. et celui du futur dans lequel nous nous projetons. Pourtant, Bergson reconnaît qu'il est tentant à la fois de projeter dans le passé les signes du présent, mais de se projeter aussi dans le futur afin de tenter de le prévoir, de l'anticiper, littéralement de le précéder. Pourtant, nous dit-il, cette intuition, cette impression est absolument illusoire, comme nous le montre, par exemple, l'anamorphose, dans laquelle je ne peux prévoir ni la forme, ni la force de l'émotion que va créer sa révélation, ni, d'ailleurs, l'instant même de cette apparition. Mais l'auteur va plus loin dans la comparaison entre sa conception du temps et du potentiel, et la création.

En effet, lorsqu'on lui demande, en tant que philosophe, de prévoir l'œuvre, l'art de l'avenir, il s'irrite en expliquant que si une telle démarche était prédictible, il ferait une telle création, et qu'elle ne serait donc plus à venir. Mais, il revient ainsi sur la notion même de création, idée qu'on peut généraliser à toute action, arguant qu'elle n'existe jamais avant d'advenir. Il dément pour se faire à nouveau l'idée de prédictibilité et l'élargit pour s'intéresser à la

673 *Ibid.*, p. 15

674 *Ibid.*, p. 11

projection de l'avenir dans le présent et les illusions qui sont ainsi générées notamment sur la désynchronisation de l'apparition de la création et de l'idée de la création. Il explique :

Toujours pourtant la conviction persiste que, même s'il n'a pas été conçu avant de se produire, il *aurait pu* l'être, et qu'en ce sens il figure de toute éternité, à l'état de possible, dans quelque intelligence réelle ou virtuelle. En approfondissant cette illusion, on verrait qu'elle tient à l'essence même de notre entendement. Les choses et les événements se produisent à des moments déterminés ; le jugement qui constate l'apparition de la chose ou de l'événement ne peut venir qu'après eux ; il a donc sa date. Mais cette date s'efface aussitôt, en vertu du principe, ancré dans notre intelligence, que toute vérité est éternelle. Si le jugement est vrai à présent, il doit, nous semble-t-il, l'avoir été toujours.⁶⁷⁵

Avant de poursuivre :

Comme si la chose et l'idée de la chose, sa réalité et sa possibilité, n'étaient pas créées du même coup lorsqu'il s'agit d'une forme véritablement neuve, inventée par l'art ou la nature !⁶⁷⁶

La notion d'éternité des vérités générées par la création est la même que celle décrite par Wittgenstein au sujet de la recherche, qui insistait sur le fait que réduire la recherche à définir si l'objet est ou n'est pas, avant même qu'il ait été cherché et donc découvert, implique que la réponse précède l'exploration. Ce mouvement rétrograde est critiqué par Bergson qui y voit une illusion. En effet, dans une véritable création, comme dans une véritable recherche, l'idée ne peut devancer l'objet, puisque tous deux se forment simultanément. L'invention est synchronisée à la création. C'est dès lors toute la question du virtuel et du potentiel qui est à repenser. En effet, si ce qui s'actualise dans le présent le fait sans être impliqué par le passé, peut-on véritablement établir qu'il préexiste virtuellement dans l'objet, avant même d'être présent ? Le philosophe décrit cette préexistence comme impossible lorsqu'il s'agit d'art. En effet, l'idée de l'œuvre ne préexistant pas à sa mise au réel, elle n'existe avant ni comme réelle ni comme potentielle. Mais ce sont finalement les concepts de potentialité et de possibilité qui sont touchés, puisqu'il ne s'agit pas d'établir des relations de probabilités entre ce qui est passé et ce qui est présent, ou ce qui est présent et ce qui sera, au futur, mais de définir une causalité jugée impossible. En effet, établir la virtualité, c'est projeter, au futur, la possibilité de l'existence d'un événement alors même qu'il n'existe présentement que les conditions de possibilité de son émergence. Or, nous dit Bergson, envisager la possibilité d'un futur prédictible, ce n'est plus seulement examiner si ses conditions d'émergences sont compatibles avec les conditions réelles, mais que ces conditions réelles entraînent nécessairement ou potentiellement son émergence. Ce raccourci est celui contre lequel Bergson nous met en garde :

675 *Ibid.*, p. 14

676 *Id.*

« [P]ossibilité » signifie deux choses [...] on oscille de l'une à l'autre, jouant involontairement sur le sens du mot. Quand un musicien compose une symphonie, son œuvre était-elle possible avant d'être réelle ? Oui, si l'on entend par là qu'il n'y avait pas d'obstacle insurmontable à sa réalisation. Mais de ce sens tout négatif du mot on passe, sans y prendre garde, à un sens positif : on se figure que toute chose qui se produit aurait pu être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, et qu'elle préexistait ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation ; – conception absurde dans le cas d'une œuvre d'art, car dès que le musicien a l'idée précise et complète de la symphonie qu'il fera, sa symphonie est faite. Ni dans la pensée de l'artiste, ni, à plus forte raison, dans aucune autre pensée comparable à la notre, [...], la symphonie ne résidait en qualité de possible avant d'être réelle.⁶⁷⁷

Par ce passage du sens du mot *possibilité* consistant à garantir les conditions d'émergence à une acception du même mot consistant à lier les conditions de possibilité de cette apparition à l'apparition elle-même, le terme devient actif alors que le sens premier le détermine passivement. Or cette actualité fictive et illusoire transforme notre conception de la vision du temps et place la corrélation comme causalité. Plus encore, elle dissocie l'idée et l'objet, alors que Bergson pose l'existence de l'objet au moment même où l'idée est élaborée, se détachant ainsi des concepts platoniciens d'idée, d'image et d'objet. L'idée est elle-même une existence de l'objet, qui peut ainsi être matérialisée ou rester à sa forme de conception mentale, sans pourtant ne rien perdre de son existence.

Mais, Bergson va plus loin en établissant que dans ce caractère nouveau du possible, dans cette faculté que nous lui offrons à déterminer l'avenir, c'est au contraire une réduction à la fois du potentiel et de l'avenir qu'on établit. En effet, le philosophe pose que la possibilité elle-même, à prendre ici dans le sens second et positif du terme tel qu'il a été précédemment décrit, n'existerait pas avant de se réaliser ou au contraire de ne pas se réaliser. La possibilité serait ainsi une illusion créée a posteriori, pour envisager d'autres versions des réalisations et des événements tels qu'ils se sont déroulés. Le possible est ainsi le fantasme d'un « et si », qui nous permet de réécrire des uchronies de nos vies. C'est cette illusion que met en scène Jaco Van Dormael quand il met en dialogue l'imagination d'un enfant face à ce qu'il pense être les différents possibilités qui s'offrent à lui après ce choix presque impossible de savoir avec qui rester, son père ou sa mère, et les regrets générés lors de sa vie future par un tel choix. Pourtant, cette projection de l'avenir n'est que fictive, cet enfant trace les chemins que seules l'expérience et la durée pourraient réellement rendre à la fois possibles et réels. Plus encore, quand la projection de la pensée de cet avenir, s'imaginant ainsi adulte, regrette le passé, qui est l'avenir de l'enfant, la profondeur de la confusion des temps devient aussi palpable que ce que décrit Bergson comme mouvement rétrograde, celui qui consiste à déterminer le possible comme un après-coup regrettable et regretté d'un non-lieu. C'est particulièrement palpable dans le film puisque le regret ouvre virtuellement de nouvelles voix possibles, et ainsi, une nouvelle projection de vie à Nemo.

677 *Ibid.*, p. 13

Mais Bergson ne s'arrête pas à redéfinir le possible comme « un rêve du regret », le « mirage du présent dans le passé »⁶⁷⁸ tel que le mettait en mot Raphaël Enthoven le 16 février 2015 sur *France Culture*, par une analyse de *La pensée et le mouvant*, dans l'émission *le Gai savoir*. C'est toute la notion de choix, qui est elle aussi touchée.

Elle ne veut pas croire que, si ces éléments n'avaient pas surgi comme réalités, ils n'auraient pas existé antérieurement comme possibilités, la possibilité d'une chose n'étant jamais (sauf le cas où cette chose est un arrangement tout mécanique d'éléments préexistants) que le mirage, dans le passé indéfini, de la réalité une fois apparue. Si elle repousse dans le passé, sous forme de possible, ce qui surgit dans la réalité dans le présent, c'est justement parce qu'elle ne veut pas admettre que rien surgisse, que quelque chose se crée, que le temps soit efficace.⁶⁷⁹

Dès le moment où le possible ne devient possible qu'après coup, non pas au futur, mais au futur antérieur, c'est à nouveau la question du choix que Bergson invite à redéfinir. La potentialité des événements, c'est ce à quoi l'être fait face lorsqu'il est confronté à un choix. Comme Jaco Van Dormael l'offre à voir dans *Mr. Nobody*, lorsque l'enfant, à partir d'un seul choix, fait face à une infinité de potentiels. Mais ce choix existe-t-il réellement si le possible ne précède pas le réel, si les deux possibilités n'existent pas dans le présent ? Nemo peut-il véritablement choisir entre sa mère et son père sur ce quai de gare ? Existe-il, comme l'illustre sublimement le film lorsque le jeune garçon est à la croisée de ses différentes vies comme autant de chemins qu'il peut prendre et qui s'ouvrent à lui, différents possibles potentiels et virtuels lorsque nous sommes amenés à choisir ? Bergson pose le choix comme un non choix. En effet, choisir, dès le moment où il s'agit de choisir l'un plutôt que l'autre, annihile l'existence de cet autre et le rend dès lors impossible. Il évoque notamment la période d'examen d'avant le choix, un moment où il s'agit de peser le pour et le contre. Il détermine que ce temps là n'est pas le temps du choix, mais de la rationalisation de ce choix. Pourtant, allons plus loin. Que le choix, au moment de l'examen soit fait, comme le prétend Bergson, ou non, il n'en reste pas moins que les arguments qui font balancer le choix d'un côté plutôt que l'autre sont déjà là. Ainsi, avant même de faire le choix, l'être sait, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, pour des arguments construits et rationnels ou poussés par des émotions ou des sensations, ce qu'il sera amené à choisir. Ce temps n'est, dans le raisonnement, comme le disait tantôt Bergson sur la durée, pas pré-déterminable, parce qu'il est impossible d'anticiper l'ensemble de ce que nous allons vivre et traverser durant ce temps qui précède le choix. Pourtant, chacun de ces événements est, dans la pensée bergsonienne, le seul à exister face aux autres potentialités, et il est donc le seul à être réel. Et au vu de ce réel, le choix ne peut en aucun cas, dans les mêmes circonstances, être différent que celui qui a été fait. Ainsi, en effet, comme le suggère Bergson, le choix n'existe pas. Notre décision, ne pouvant être différente de celle prise, annule la possibilité d'existence de ce qui n'a pas été choisi. Une telle alternative n'existe pas et n'a jamais existé. L'illusion du choix est une projection factice du

678 « Bergson : l'autre monde impossible », sur *La philosophie avec Raphaël Enthoven*, <http://blog.franceculture.fr/raphael-enthoven/bergson-lautre-monde-impossible/>, 16 février 2015

679 H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 19

présent vers le futur, ou du présent vers le passé, sans jamais exister factuellement. Ainsi, en reprenant l'exemple du jeune Nemo Nobody, la sensibilité non pas à la situation même mais à ce qui l'entoure⁶⁸⁰ nous invite à penser qu'avant même d'avoir peser toutes les illusions de possibles qui sont en jeu, il avait déjà choisi de ne pas choisir. Ainsi, cette projection serait là seulement pour se rassurer, se conforter dans un choix déjà fait, s'ouvrir la porte d'un impensé. Mais, que ce soit le cas ou non, la conclusion prise à la fin ne rend réelle aucune des vies et annule toutes les possibilités⁶⁸¹. Le jeune garçon avait ainsi une illusion de choix, mais pas le choix, tout l'amenant à privilégier cette solution plutôt que toutes les autres, de faire exister cette unique vie, la seule réalisée, celle qu'il n'a pas prédite, pré-pensée.

Peut-on appliquer cette absence de choix à un équilibre si fort entre deux propositions qu'il est impossible de choisir ? Si Jaco Van Dormael pose que ne pas choisir, c'est déjà faire un choix, cette résolution revient à nier le choix même, soit en faisant les deux, et donc il n'y a pas de choix, soit aucun, et il n'y a pas davantage de choix. L'équilibre absolument parfait imposerait que la décision soit prise au hasard, tant il serait dès lors impossible de privilégier l'un ou l'autre. Mais dans ce cas là, encore, la notion de choix est niée. Le choix est toujours illusoire, puisque la décision prise est toujours l'unique possibilité qui s'offrirait réellement à nous, la seule en tout cas qui existe.

Relativité temporelle

Bergson nous amène ainsi à repenser totalement l'idée du temps, du passé et de l'avenir en rendant palpable que ce qu'on considère comme possible, n'est que le mirage du passé ou du futur dans le présent. Une idée qui n'est sans rappeler la relativité temporelle que Merleau-Ponty souligne dans la *Phénoménologie de la Perception*.

La prospection serait en réalité une rétrospection et l'avenir une projection du passé.⁶⁸²

Notre perception serait donc en miroir de la réalité, cherchant le possible non pas dans l'avenir mais dans le passé non advenu, analysant le passé à l'orée des traces des temps à venir. Mais la relativité temporelle est plus vaste que cette contamination du futur dans le passé et du passé dans le futur, le tout subtilement orchestré dans notre seul présent vivable.

Cette relativité temporelle avait déjà été évoquée puisqu'elle est le point de départ des réflexions de Bergson sur la distinction entre le temps et la durée, le premier prenant, dans ce cas, le caractère absolu et rationnel du temps scientifique, alors que la durée était le temps

680 De manière très fine, le réalisateur s'appesantit peu sur le choix de la mère ou du père, comme si l'enfant avait l'intelligence de voir les implications personnelles de ce choix dans ses vies dans une distance des relations familiales. La seule interaction réelle entre le choix du parent et la vie future est celle où l'enfant reste avec son père pour s'occuper de lui, par empathie de sa douleur de la séparation, loin d'une volonté personnelle. Les vies qui en découlent auront le poids de cette résignation terrible. Elles ne seront, pour finir, même si la décision est discrète, pas celles retenues.

681 Rappelons ce dialogue de la fin du film où Mr. Nobody vieux décrit l'architecte, le petit garçon, déconstruisant le décor de la vie dans laquelle le vieil homme habite parce qu'il n'en a plus besoin, en d'autres termes, parce qu'il a privilégié une autre projection de vie, rendant celle-ci inexistante et irréaliste.

682 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1117

dans lequel l'humain évolue, un temps donc perceptif et absolument personnel. Il ne s'agit plus dès lors de penser seulement la relativité spatiale, mais aussi celle temporelle, puisque chacun à perceptiblement un point de vue temporel distinct de la même manière qu'il a un point de vue spatial. Notons d'ailleurs qu'Élie During développe l'idée d'anamorphose temporelle quand nous avons l'habitude, et notamment dans cet écrit, de la contraindre aux dimensions d'espace⁶⁸³, posant les univers numériques comme apte à proposer des temporalités et des spatialités distinctes de celles réellement expérimentées, comme des anamorphoses proposant au regard du spectateur d'une telle machinerie des points de vue différents de ceux qui ne sont pas équipés, mais différent aussi de celui du spectateur sans cet équipement.

La perception de différentes temporalités est certes perceptible et augmentée par les équipements de réalité virtuelle, mais elle est aussi particulièrement sensible lorsque nous faisons l'expérience de la durée, en fonction de nos émotions qui l'accompagnent. Le temps pourtant mesurable semble tantôt rapide tantôt interminable. Pourtant, le temps ne passe pas, il fait passer la réalité, il l'actualise et il le fait toujours à la même vitesse, au même rythme. Mais ce rythme semble se dilater ou au contraire s'accélérer. Stephen Hawking nous invite ainsi à abandonner cette idée de temps scientifique absolu, unique et rationalisé.

[I]l fallut abandonner l'idée d'un temps unique et absolu.

À sa place, chaque observateur aurait sa propre mesure du temps enregistrée par une horloge qu'il emmènerait avec lui : les horloges emmenées par différents observateurs ne seraient pas nécessairement d'accord. Donc le temps devient plus personnel, relatif à l'observateur qui le mesurait.⁶⁸⁴

La mise en parallèle entre la dilatation de la durée et celle du temps en fonction du point de vue de l'observateur devient particulièrement sensible si nous associons aux idées de Bergson, la citation décontextualisée et ainsi déplacée du physicien. Ce qu'il dit du temps s'approche grandement de ce que dit le philosophe sur la durée, pourtant le point de dilatation des différents observateurs n'est plus la perception sensible et émotionnelle telle que Bergson faisait varier la durée, face à ce sucre qui ne finissait de fondre, mais par l'action de la gravité dans la Relativité Générale.

Pourtant, avant même de s'arrêter sur la théorie d'Einstein qui établit effectivement une relativité temporelle à grande échelle, voyons comment la relativité temporelle s'inscrit dans notre quotidien perceptif. En effet, dans notre quotidien, cette relativité est particulièrement perceptible si on procède à l'image de Russell, à la distinction entre l'objet physique et le *sense-datum* qu'il produit. En effet, entre l'événement et la perception de l'objet, les temporalités individuelles peuvent nous faire ressentir la dilatation du concept de temps,

683 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 107, « Le problème de la simulation et de la réalité virtuelle y gagne une détermination plus précise et mieux ajustée : le spectacle des anamorphoses temporelles envisage en effet la simulation à partir d'une expérience singulière du temps ou de la durée, plutôt que trop extérieure – trop spatiale en somme – entre l'original et la copie, la chose matérielle étendue dans l'espace et sa représentation immatérielle dans l'esprit. »

684 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 185

souvent pensé et décrit comme absolu et totalement rationalisé. Dans *Les problèmes de Philosophie*, l'auteur britannique distingue ainsi l'ordre apparent et l'ordre réel des événements, montrant que l'ordre des événements, et donc leurs temporalités, n'est pas toujours conforme à la perception que nous en avons. Notre perception est ainsi absolument relative à notre point de vue, et les schémas que nous appliquions jusqu'alors à l'espace contaminent aussi nos perceptions temporelles. Le temps et la durée ne se distinguent pas seulement à cause de nos sensations, de nos émotions, mais aussi de notre point de vue physique.

L'affirmation selon laquelle l'ordre temporel *apparent* des événements est identique à l'ordre *réel* prête à malentendu : il faut ici faire attention. On ne doit pas penser que les états de différents objets physiques se suivent dans le même ordre temporel que les sense-data qui en constituent la perception. En tant qu'objets physiques, le tonnerre et l'éclair sont simultanés ; je veux dire par là que l'éclair et la déflagration ont lieu au même moment à l'endroit de la perturbation atmosphérique, qui est aussi le lieu où se situe l'éclair. Mais le sense-datum que nous appelons entendre le tonnerre ne se produit que lorsque le déplacement d'air est parvenu jusqu'à nous. De la même façon, il faut à peu près huit minutes à la lumière du soleil pour nous atteindre ; si bien que quand nous voyons le soleil c'est le soleil d'il y a huit minutes.⁶⁸⁵

Par cet exemple du bruit et de la lumière produits par la foudre, des sensations dont nous avons tous déjà fait l'expérience, le philosophe prouve la dilatation du temps et la distinction entre la temporalité des événements et celles des signes, des sens que nous en percevons. Il faut, dès lors, nous dit Russell, distinguer le temps public du temps privé. Mais le temps que nous percevons, même privé, est celui de l'expérience, celui dans lequel nous vivons, celui dans lequel nous durons. Le temps public est absolu mais ainsi invivable. Il semble synchroniser des événements qui ne sont pourtant pas totalement associables dans une même échelle que nous pourrions nommer temporelle. En effet, si, par exemple, la simultanéité de l'éclair et du tonnerre ne fait pas débat, puisque même si notre perception en disjoint les *sense-data*, ils sont logiquement réconciliables, naissant tous deux d'un même mouvement ; celle de notre vision du soleil avec notre temporalité d'il y a huit minutes fait davantage réfléchir. En effet, un temps public existe-t-il où sont simultanées la brillance du soleil et les huit minutes antérieures de notre perception ? Qu'en est-il dès lors des étoiles si distantes que nous n'en percevons la lumière qu'une fois qu'elles sont, parfois, mortes ? Cette temporalité, qui nous permettrait de regarder uniquement dans le passé, à plus ou moins grande échelle, a-t-elle véritablement un sens, en dehors du côté conceptuel et poétique qu'une telle simultanéité du désynchronisé invite à penser, que ce soit d'un point du temps personnel ou du temps public ?

L'instantanéité est un effet d'échelle, lié au fait que nos sens naturels, les appareils perceptifs humains, se sont développés au fil de l'évolution en s'adaptant à des vitesses considérablement plus réduites que celles de la lumière. Il en serait autrement si nous étions nous-mêmes des êtres lumineux ou des plasmas, mais, en l'état actuel, il

685 B. RUSSELL, *Problèmes de philosophie*, op. cit., p. 55

se trouve que les écarts et distorsions relativistes n'ont pas d'incidence directe sur notre expérience perceptive.⁶⁸⁶

Qu'est-ce à dire que deux événements sont simultanés quand ils sont dans des échelles temporelles si distinctes que la visibilité de ces événements, visibilité qui est la seule liaison possible entre eux, les rendent incroyablement distants dans leurs temporalités mêmes ? Si l'espace dépend du repère du spectateur, il en va de même du temps, qui ne peut s'analyser qu'à partir d'un temps fixé, un temps qui ne peut dès lors être absolu. Mais à partir de ce temps référencé, la distinction entre la datation des événements et leur perception est tellement grande que les réunir à partir de cet unique point de simultanéité paraît insensé. Encore plus, si on revient sur la Relativité Générale. En effet, dès lors que deux observateurs occupent des régions distinctes de l'univers n'ayant pas la même gravité, leurs perceptions temporelles seront elles aussi distinctes. Ou plutôt, et c'est là où une telle relativité prend toute sa puissance, c'est le temps dit tantôt absolu, tantôt public, qui sera distinct pour les deux observateurs. La simultanéité devient dès lors particulièrement difficile à soutenir. Stephen Hawking explique cette étrangeté.

[E]n Relativité, il n'y a pas de temps absolu. Chaque observateur a sa propre mesure du temps. Le temps de quelqu'un sur une étoile sera différent d'une personne éloignée, à cause du champ gravitationnel de l'étoile.⁶⁸⁷

Une telle idée est souvent mise en scène dans la science-fiction depuis qu'Einstein en a écrit les formules, montrant comment le passage du temps devient personnel et singulier lorsque la vitesse ou la gravité augmente. C'est par exemple ce qu'illustre Christopher Nolan lorsqu'il met en scène dans *Interstellar*, des temporalités distinctes entre Murphy, la fille restée sur Terre, et Cooper son père⁶⁸⁸. Le paradoxe, qui deviendra celui des jumeaux, défini en 1911 par Paul Langevin, est particulièrement exacerbé dans le film puisque lorsque le père rentre, il est beaucoup plus jeune que sa fille, ce qui paraît absolument contre-intuitif. Pourtant, contrairement à ce qu'il est possible d'imaginer pour comprendre un tel ralentissement du temps causé par la vitesse extrême, ou l'approche d'une masse créant ainsi une très forte gravité, telle que le trou noir à proximité duquel passe le protagoniste, la durée ne s'accélère pas, ou au contraire ne ralentit pas en fonction de telles conditions extérieures. Élie During nous rappelle qu'Einstein déjà, en énonçant les lois qui rendraient l'espace et le temps absolument relatifs mais aussi contractables, dilatables, distordables, illustre ses découvertes avec des paradoxes rendant visibles de telles courbures.

686 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 191-192

687 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 118

688 Notons que dans le film *Inception*, Christopher Nolan met aussi en scène cette dilatation et cette relativité de la temporalité qu'il croit desseller dans le rêve. Si les scientifiques ont critiqué cette idée reçue sur l'imagerie temporelle onirique, elle n'en reste pas moins palpitante du point de vue de la narration et des distorsions temporelles qu'elle propose.

Einstein décrit, à travers ses fameux « paradoxes », des effets de perspective cinématique qui se traduisent par de curieuses contractions et dilatations spatio-temporelles (raccourcissement des longueurs, ralentissements des horloges)⁶⁸⁹.

Pourtant, pour chaque observateur, toutes les secondes passent comme des secondes. Chaque unité de temps garde précieusement sa durée, qu'elle soit perçue ou lue sur une horloge. Les choses ne se mettent pas, proportionnellement, à aller plus vite. Les aiguilles de la montre à ralentir. Rien dans la perception ne laisse présager une telle distorsion, une telle dilatation, qui est pourtant bien existante, bien réelle, comme les horloges atomiques envoyées à une vitesse très rapide en orbite de la Terre l'ont prouvée, en s'affichant, à leurs retours, effectivement désynchronisées de celles restées sur Terre. La perception comme la rotation bien rationnelle de l'aiguille du temps sont différentes d'un espace à l'autre. Les deux espaces comme leurs temporalités sont absolument distincts et dans chacun, le temps semble pourtant se dérouler habituellement, à la même vitesse. Ce n'est qu'en comparant les deux chiffres inscrits sur les montres qu'il est possible d'établir que le présent de l'un n'est plus synchronisé avec le présent de l'autre, bien que tous deux vivent simultanément l'instant présent. Cette dilatation du temps imperceptible pour l'observateur est décrite par Stephen Hawking.

Supposons qu'un intrépide astronaute, à la surface d'une étoile en effondrement et s'effondrant avec elle, envoie un signal toutes les secondes, en se fiant à sa montre, à son vaisseau spatial en orbite autour de l'étoile. À un instant donné à sa montre, disons 11 heures, supposons que l'étoile se rétrécisse au-dessous du rayon critique où le champ gravitationnel devient si fort que rien ne peut plus s'échapper : son signal ne pourra plus atteindre le vaisseau. Un peu avant 11 heures, ses compagnons [...] trouveraient que les intervalles entre les signaux successifs de leur collègue deviennent de plus en plus grands, mais cet effet serait minuscule avant 10 h 59 min 59 s ; mais ils attendraient à jamais le signal de 11 heures. Les ondes lumineuses émises à la surface de l'étoile entre 10 h 59 min 59 sec et 11 heures, à la montre de l'astronaute, se déploieraient sur une période infinie de temps⁶⁹⁰.

Cet extrait permet de comprendre comment le temps se distord sous l'effet de la vitesse ou de la gravité, et comment, dans un certain sens, il devient infini pour les observateurs extérieurs, alors qu'il semble s'écouler normalement pour l'observateur qui est à l'intérieur de l'étoile en effondrement, de l'étoile en passe de devenir un trou noir. Si chaque seconde s'allonge de manière à devenir perpétuelle, elle est aux yeux de celui qui regarde sa montre, à l'intérieur du trou noir, parfaitement normale (dans une telle situation, rien ne serait réellement normal, l'observateur ne serait très certainement plus conscient et ne pourrait regarder sa montre, puisqu'il serait victime de ce que Hawking appelle la « spaghettisation »⁶⁹¹). Mais la relativité temporelle, moins forte que lors de la traversée d'une étoile en effondrement, se fait ressentir, non pas dans l'instant de la distorsion, mais dans l'après-coup. En effet, puisque le

689 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 192

690 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 118-119

691 *Ibid.*, p. 119 : « Il ne sentirait en fait rien de spécial en atteignant le rayon critique et pourrait atteindre le point de non-retour sans rien remarquer. Cependant, en quelques heures, au fur et à mesure que la région continuerait à s'effondrer, la différence entre les forces gravitationnelles appliquées à sa tête et à ses pieds deviendrait si grande qu'encore une fois, il serait déchiré. »

temps ne se perçoit pas différemment pour l'observateur, c'est lorsqu'il retrouve ceux de l'extérieur, qu'il mesure la différence. Pourtant, il n'y a pas un temps juste et un temps faux, les horloges se sont désynchronisées, la perception de la durée est différente pour chacun. Chaque temps dépend de la perception et du point de vue de l'observateur, à la manière dont on l'expérimente avec l'anamorphose. Cette dilatation du temps est l'un des points mis en scène par Christopher Nolan dans son voyage interstellaire. Cette distorsion est notamment mise en évidence lorsque certains personnages vont visiter une planète aux abords d'un trou noir. Chaque heure passée sur la planète à proximité de ce trou noir supermassif et supertournant, correspond à sept ans passés sur Terre. Si cette distorsion temporelle est extrême et a nécessité que Kip Thorne, le scientifique qui a travaillé sur le film, fasse l'hypothèse d'un trou noir supertournant quand il semble que la majorité des trous noirs sont tournants, elle permet au film de présenter des écarts de perception temporelle flagrants entre le temps passé sur cette planète et en dehors. Pourtant, paradoxalement, le temps vécu par les personnages comme celui vu par le spectateur n'est aucunement distordu, étiré, allongé. Il est juste à relativiser de manière extrême. Les personnages mesurent l'écart de temporalité seulement lorsqu'ils retournent au vaisseau spatial et qu'ils visualisent le temps distinct qui a touché leur collègue resté à l'intérieur.

Réversibilité du temps ?

Mais si le temps accepte de telles distorsions et une telle relativité, il est possible de se demander s'il n'est pas envisageable de le distordre jusqu'à ce qu'il s'inverse. Cette proposition a déjà été évoquée lors de l'étude du film *Mr. Nobody*. Dans le film en effet, l'une des manières d'envisager que Nemo puisse avoir eu autant de vies distinctes et différentes est d'inscrire la temporalité de l'univers dans sa possibilité d'alterner entre des périodes d'expansion et de rétractation. Cette hypothèse scientifique, notamment défendue par Stephen Hawking, met en miroir ce que nous connaissons sous le nom de Big-Bang, à un phénomène qui lui serait inversé, le Big-Crunch. La flèche du temps serait donc relative.

Pour résumer, les lois de la physique ne font pas de distinction entre les directions future et passée du temps. Cependant, il y a au moins trois flèches de temps qui distinguent effectivement le passé du futur. Ce sont les flèches thermodynamique, direction du temps qui accroît le désordre ; psychologique, direction du temps dans laquelle nous nous souvenons du passé et non du futur ; en cosmologie, direction du temps dans laquelle l'univers se dilate au lieu de se contracter.⁶⁹²

Stephen Hawking propose ainsi une distinction entre les lois de la physique, de manière générale, et donc notamment celles de la Relativité Générale où le temps n'est pas directionnel, et celles psychologiques, cosmologiques et entropiques, pour lesquelles la temporalité suit une flèche du temps linéaire et unidirectionnelle. La conceptualisation d'un Big-Crunch, une implosion en symétrie de l'explosion du Big-Bang, traduit l'idée qu'après une phase d'intense expansion telle que celle dans laquelle nous connaissons notre Univers,

692 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 196-197

une phase de rétractation inverserait cet agrandissement, pour au contraire se densifier. Les éléments ne s'éloigneraient pas les uns des autres, mais au contraire, la matière se resserrerait jusqu'à être de plus en plus dense, comme à l'intérieur d'un trou noir. Une telle densité absorbant tout se rapprocherait de zéro, mais ne pouvant jamais l'atteindre, serait trop instable pour ne pas exploser en Big-Bang. Les phases d'expansion succéderaient aux phases de rétractation, les phases de rétractation à celles d'expansion, l'univers serait ainsi pris dans un battement entre expansion et rétractation, pulsation et contraction.

Mais, dans le cas d'un après Big-Crunch plutôt qu'un après Big-Bang, les flèches du temps psychologique et entropique seraient-elles, elles aussi, inversées ?

Arrêtons-nous tout d'abord sur le principe d'entropie. Le principe d'entropie est proche du principe de causalité, qui impose lui aussi un temps à la fois linéaire et uni-directionnel. Le principe de causalité établit qu'à une cause succèdent toujours ses effets, et qu'il est donc impossible qu'il y ait une interaction entre la cause et ses effets. Cet argument limite la notion de voyage dans le temps, et notamment ce que nous avons décrit précédemment concernant la fiction d'*Interstellar*, puisqu'une cause ne peut jamais interagir avec ses effets, or dans le film, qu'il s'agisse de la création du trou de ver, ou de l'échange inter-spatio-temporel entre le père et sa fille, les effets précèdent toujours leurs causes.

Le principe d'entropie établit lui aussi la nécessité de la succession d'un effet à sa cause, puisqu'il établit que si d'un point de vue biologique, les phénomènes devraient être réversibles, il est cependant impossible à grande échelle que les éléments se rétablissent comme avant de s'être divisés. Ainsi, le degré d'entropie est croissant.

« [E]ntropie », qui mesure le degré de désordre de d'un système. On vérifie tous les jours que le désordre a tendance à augmenter si l'on abandonne les choses à elles-mêmes.⁶⁹³

Un tel accroissant du niveau d'entropie impose donc que la flèche temporelle soit toujours unidirectionnelle, puisque sinon, le niveau de désordre pourrait décroître, ce qui, expérimentalement, se révèle impossible. Stephen Hawking précise que cette augmentation de l'entropie est déterminée par le second principe de la thermodynamique. Il explique :

Une formulation précise de cette notion est connue sous le nom de second principe de la Thermodynamique : l'entropie d'un système isolé est toujours en augmentation, et lorsque deux systèmes sont réunis l'entropie du système combiné est supérieur à la somme des entropies des systèmes individuels.⁶⁹⁴

Pourtant, si ce principe de la thermodynamique implique que le temps a un impact réel sur le système et que cet impact est à la fois déterminé et irréversible – posant dès lors la flèche du temps unidirectionnelle telle que nous la connaissons comme impérative –, il est possible de

693 *Id.* p. 135

694 *Id.* p. 135

se demander ce qu'il se passerait en cas de Big-Crunch, et donc d'inversion de la flèche du temps, ou d'un temps, que nous avons précédemment nommé temps cosmique. Cette inversion, impliquant que l'univers n'est plus en expansion mais au contraire en contraction, a-t-il un impact sur les autres temps, psychologique et entropique ? Cette problématique nous inviterait dès lors à penser que le temps que nous vivons comme inéluctable pourrait ainsi s'inverser. Il n'en resterait pas moins immaîtrisable, mais serait dirigé dans l'autre sens. Est-ce qu'alors l'entropie serait, elle aussi, inversée ? Dans un tel cas, peut-on penser que si le niveau d'entropie diminue plutôt que de grandir dans un système, il serait imaginable que la cause succède aux effets ; que dans le temps, les choses se forment plutôt qu'elles ne se déforment, se disloquent, se détruisent ?

Si de telles idées paraissent purement science-fictionnelles – elles sont d'ailleurs illustrées en l'état dans le film *Mr. Nobody* tel que nous le verrons – elles ne sont pas pleinement spéculatives et indépendantes des recherches scientifiques puisque Stephen Hawking lui-même les relève et les interroge dans *Une brève histoire du temps*.

Mais que serait-il arrivé au cas où l'univers aurait arrêté de se dilater et aurait commencé à se contracter ? La flèche thermodynamique se serait-elle inversée et le désordre aurait-il commencé à décroître avec le temps ? Cela mènerait à toutes sortes de possibilités fort romanesques pour ceux qui auraient survécu de l'expansion à la phase de contraction. Verraient-ils les tasses brisées se rassembler sur le plancher et remonter d'un bond sur la table ? Seraient-ils capables de se souvenir des prix de demain et de faire des fortunes sur le marché boursier ?⁶⁹⁵

Les exemples que donne Stephen Hawking sont volontairement sensationnalistes et plongent le spectateur dans un imaginaire science-fictionnel absolument propice à des inventions romanesques et narratives incroyables. C'est ce que fait Jaco Van Dormael dans *Mr. Nobody*. En effet, le réalisateur présente deux narrations inversées, un avant le Big-Crunch et un après. Dans la vie d'avant, le jeune garçon se demande pourquoi les choses sont fatidiques ; pourquoi la tasse cassée ne peut se reformer, pourquoi la fumée de la cigarette ne peut qu'en sortir et jamais y entrer, pourquoi, enfin lorsque deux choses sont mélangées, on ne peut à nouveau les séparer. Ces réflexions prendront un sens absolument dramatique dans la vie où Nemo adulte perd sa femme dans un accident, et se consacre à la science et notamment aux lois de la thermodynamique⁶⁹⁶ afin de comprendre, peut-être, dans quel contexte elles seraient susceptibles de s'inverser. Mais la fin du film, ainsi que quelques scènes très brèves en amont, présentent une temporalité inversée par le Big-Crunch. Le personnage au lieu de mourir naît dans son corps de vieillard de cent-dix huit ans dans un grand éclat de rire.

695 S. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit.

696 J. VAN DORMAEL, *Mr. Nobody*, 2010, op. cit., p. 43

Les rouages de l'horloge s'arrêtent⁶⁹⁷ une seconde avant de repartir dans l'autre sens, le mouvement des planètes autour du soleil en fait autant, les personnages se mettent à marcher à l'envers, le vase cassé par la mère se reforme et revient dans ses mains accompagné de l'amour qu'elle porte à son mari. La vie se rejoue à l'envers, chacun rajeunit et Nemo revit la période de son enfance qui est véritablement présenté comme un âge d'or. On est alors au plus proche des mots de Stephen Hawking.

D'abord, j'ai cru que le désordre décroîtrait quand l'univers se réeffondrerait. C'était parce que je pensais que l'univers devait retourner à un état plus lisse et ordonné quand il serait à nouveau petit. Cela aurait signifié que la phase de contraction aurait été comme le temps inversé de la phase d'expansion. Les gens dans la phase de contraction, vivraient leur vie à l'envers : ils mourraient avant d'être nés et seraient plus jeunes au fur et à mesure que l'univers se contracterait.⁶⁹⁸

Cet extrait, bien qu'affirmant déjà la distance scientifique que le physicien prend avec cette première croyance, n'est pas sans évoquer la nouvelle de Francis Scott Key Fitzgerald, *L'étrange histoire de Benjamin Button*, puisque dans ce récit, l'auteur raconte l'histoire d'un homme qui rajeunit au lieu de vieillir. Mais le drame de cette fiction tient dans le fait que si sa propre chronologie est inversée, celles des autres personnages, elle, est dans le même sens que celles que l'entropie, la psychologie et la cosmologie nous donnent à expérimenter au quotidien. Le film *Mr. Nobody* pousse, lui, cette idée jusqu'à son maximum. Le temps se retrouve parfaitement inversé, en miroir de ce que nous avons vu précédemment dans le film. Or si cette temporalité est inversée, comme Christopher Nolan le soulignait par son personnage n'ayant plus de mémoire immédiate dans le film *Memento*, si les personnages se souviennent de leur futur, ils ne peuvent se souvenir de leur passé. La prédiction de Stephen Hawking d'imaginer qu'il soit possible, dans une telle temporalité, de se souvenir de l'évolution future des marchés financiers et ainsi faire fortune est improbable, en effet, si le temps était inversé, les causes ne précéderaient plus les effets, mais les effets précéderaient les causes. Il serait dès lors impossible de changer la cause, sinon l'effet changerait dans le futur qui est alors un passé révolu. Ainsi, le temps inversé serait tout aussi immaîtrisable que le temps tel que nous le connaissons. Le film de Jaco Van Dormael nous le présente comme

697 Un arrêt paradoxal du temps est aussi présent dans l'œuvre de Borges : J. L. BORGES, *Le miracle secret* dans : *Ficciones, op. cit.* Dans cette fiction, le personnage est un écrivain prisonnier qui attendant la peine capitale écrit une pièce de théâtre. Mais voyant arriver son bourreau avant d'avoir terminé son histoire, il demande à Dieu une grâce, qui semble lui avoir été momentanément accordée sur l'échafaud puisque Borges écrit, p. 311, « L'univers physique s'arrêta. », avant de poursuivre, p. 313 : « Il ne recevait pas la plus légère rumeur du monde figé. Il pensa « je suis en enfer », « je suis mort ». Il pensa « je suis fou ». Il pensa « le temps s'est arrêté ». Puis il réfléchit : dans ce cas, sa pensée se serait arrêtée. »

Il est dès lors prisonnier de son corps, puisqu'il ne peut plus bouger, plus respirer, et de l'espace. C'est finalement, dans cette œuvre, bien lui, l'espace, qui s'est arrêté, figé, refermé, mais pas le temps, puisque si le temps s'était arrêté, sa pensée n'aurait pas loisir d'évoluer, il serait même impossible de réaliser un tel phénomène. Dans ce texte la distorsion de l'espace-temps est tel que le temps continue alors que la possibilité d'espace est suspendue.

Rappelons les mots de M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1127 :

« L'éternité est le temps du rêve. »

698 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 194



Illustration 174 : Sam TAYLOR WOOD, Still Life, Vidéographie, 2001, Édition de 6 films en 35mm, Film/DVD, 3 min 44, Photogrammes de la vidéo, © Sam Taylor-Johnson. All Rights Reserved, DACS/Artimage 2018

l'exacte symétrie de ce qui s'est passé dans le présent, mais rappelons que la temporalité alors déployée est doublement fictive. Elle est fictive car il s'agit d'un film ; mais elle l'est d'autant plus qu'il s'agit d'une méta-fiction⁶⁹⁹. Le temps présenté dans le film n'est pas un temps absolu mais le temps fictif d'un créateur.

Cette impossibilité de se déplacer dans le temps est alors aussi très différente de ce que nous pouvons expérimenter en parcourant une anamorphose. En effet, le niveau de désordre de la structure invite, fictivement, la flèche thermodynamique à changer de sens, tout en conservant sa direction. La forme éclatée peut se rassembler pour se réformer, ou au contraire s'éclater alors qu'elle semblait parfaitement formée. Il est ainsi possible de voyager fictivement dans ce temps pourtant dicté comme uni-directionnel par la thermodynamique, et d'aller du futur vers le passé comme du passé vers le futur d'une temporalité entropique. Le parallèle avec *Mr. Nobody* est particulièrement fort puisque le scientifique du film réalise des milliers de photographies d'objets en destruction, avant de les passer dans un sens ou dans l'autre, voyant la matière se détruire ou au contraire se reformer, renaître. Cette pratique n'est sans évoquer les premières vidéographies de Sam Taylor-Wood qui reprend dans ses œuvres des compositions de natures mortes de l'histoire de l'art et qui laisse les objets se dégrader, qu'il s'agisse de fruits ou de cadavres d'animaux.

Une telle expérience de cette temporalité à l'entropie inversée dans l'anamorphose nous permet une expérimentation de distorsion du temps forte et particulièrement déroutante tant elle est distincte de notre perception habituelle du temps. Elle n'est cependant qu'une distorsion perceptive fictive, puisqu'elle ne nous permet pas véritablement de naviguer dans le temps, mais de nous en donner une certaine illusion. Cette illusion, c'est aussi celle à laquelle s'est confrontée Stephen Hawking avant de réaliser que même si l'hypothèse d'un Big-Crunch était possible, elle ne transformerait ni la perception psychologique du temps ni la linéarité unidirectionnelle de l'entropie.

Je réalisais que je m'étais fourvoyé : la condition « pas de bord » impliquait que le désordre continuerait en fait à s'accroître durant la contraction. Les flèches thermodynamique et psychologique du temps ne s'inverseraient pas au moment où l'univers se mettrait à se contracter ou à l'intérieur des trous noirs.⁷⁰⁰

Pourtant, si de telles distorsions temporelles ne sont pas mises en branle par la traversée d'un Big-Crunch ou d'un trou noir, les distorsions spatio-temporelles naissant de telles singularités sont particulièrement intéressantes, et leurs répercussions sur l'imaginaire des artistes et sur la perception des spectateurs sont propices à un développement faisant office de conclusion au sujet des distorsions des phénomènes tels qu'ils sont pensés scientifiquement.

699 Voir p. 205

700 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 195

Espace-temps et trous noirs

Finalement, les distorsions ne sont pas tant à considérer du côté de l'espace ou du côté du temps, mais dans un repère qui nous permet d'envisager les deux simultanément, les deux réunis notamment par ces distorsions, comme Stephen Hawking le met évidence dans son travail sur les trous noirs, les singularités générées ne l'étant pas seulement sur l'espace, ne l'étant pas seulement sur le temps, mais dans l'intrication absolue des dimensions ensemble. Concluons donc sur la possibilité qu'offre la conceptualisation d'un espace-temps, où l'un et l'autre ne sont plus distincts, comme nous l'avions déjà supposé grâce à l'intégrale des chemins de Feynman, et sont dès lors inséparables, mais aussi sur les possibilités de distorsions et de paradoxes qu'offrent les trous noirs, non pas scientifiquement ou factivement, mais dans ce dialogue qui a été le nôtre tout au long de cette réflexion, dans l'imaginaire qu'il ouvre aux artistes et la possibilité que cet imagerie offre pour faire expérimenter de nouvelles manières d'envisager la perception, la narration, le réel et l'illusion.

Une telle conceptualisation de l'espace-temps est relayée par Élie DURING qui y voit la possibilité de l'esprit d'être sensible au mouvement, au changement, tel que Bergson en révélait la nécessité pour s'établir dans une durée plutôt que dans un temps mécanique. L'espace-temps lui permet alors de mettre au cœur de l'expérience d'être au monde de l'homme, la perspective et le point de vue dont nous avons vu, tout au court de l'écrit, l'importance.

[Q]ui permet à l'esprit, oscillant d'une perspective à l'autre sans s'installer dans aucune, de s'acclimater à la manière dont le mouvement, si l'on peut dire, déforme l'espace : ainsi, le temps s'unit à l'espace, se compose, ou plutôt s'intrique en lui – au point qu'espace et temps en soi finissent par disparaître comme des ombres, pour reprendre la belle formule de Minkowski, à qui l'on doit le vocable d'espace-temps⁷⁰¹.

Une telle conception des dimensions spatio-temporelles nous est aussi offerte par Stephen Hawking⁷⁰². Cette perception permet alors de comprendre la matérialité de l'univers de manière inédite et plus proche des descriptions de la Relativité Générale. L'espace-temps n'est plus seulement l'espace ouvert et prévisible qui nous semble visible lorsque nous regardons le ciel mais un espace malléable, distordu, étrange, voire chiffonné, tel que le décrit Jean-Pierre LUMINET⁷⁰³ dans *L'univers chiffonné*. L'univers nous est alors décrit comme une surface mise en volume comme le serait un tissu ou une feuille de papier pliée, froissée, mise en boule. Une telle idée de la spatialité est peut-être lisible dans la démarche architecturale de

701 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 128

702 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 45 : « Nous devons accepter que le temps ne soit pas complètement séparé de l'espace ni indépendant de lui, mais qu'il se combine à lui pour former un objet appelé "espace-temps". »

703 J.-P. LUMINET, *L'univers chiffonné*, op. cit., p. 33 : « L'espace cosmique, d'apparence gigantesque, pourrait nous bercer d'une illusion semblable. Bien entendu il ne possède ni mur ni miroir, et les images fantômes y seraient créées non par la réflexion de la lumière sur les parois de l'Univers, mais par la démultiplication des trajets lumineux empruntant les plis d'un espace chiffonné. »



Illustration 175: Frank GEHRY, *Hotel Marqués de Riscal*, Architecture, 1999-2006, Alava, Espagne Photographie : © Thomas Mayer

Frank Gehry lorsqu'il travaille les maquettes de ses futurs bâtiments en imposant des torsions et distorsions spectaculaires aux surfaces de papier planes qui vont, par son travail, se déployer dans des volumes singuliers. Marc Lahièze-Rey explique :

Avant tout, il faut comprendre que l'espace-temps de la relativité peut être considéré comme une sorte d'étoffe souple et malléable, tissée de toutes les trajectoires possibles des particules ou de la lumière.⁷⁰⁴

L'espace est alors pensé en terme de géodésiques⁷⁰⁵, de chemins de particules, de lumière ou de matière. Il doit, dès lors, se penser en terme d'espace-temps puisqu'il s'agit pour la particule de se frayer un chemin sur cette surface, mais pas n'importe quel chemin. Il s'agit de se frayer le chemin le plus court. Or, si dans un espace plan, le chemin le plus court est toujours la ligne droite qui relie les deux points, dans un espace chiffonné, tel que le présente une relativité générale qui montre que l'univers spatio-temporel est courbé par les corps massifs, les géodésiques vont varier en fonction de cette distorsion de l'espace et du temps. Elles resteront droites en deux dimensions par rapport au repère plan mais ce dernier étant chiffonné par les distorsions, elles apparaîtront courbées dans une vision volumique, en trois dimensions. Cette relativité prend non seulement en compte la trajectoire, mais la temporalité d'une telle trajectoire. L'auteur poursuit en expliquant que cette relativité de l'espace-temps, mis en volume et en distorsion par la courbure des objets massifs tels que le révèlent les géodésiques est au cœur de la notion de singularité.

On dira alors qu'il y a singularité si une géodésique [...] se révèle incomplète, c'est-à-dire si elle s'arrête dans le passé ou dans le futur au bout d'un temps fini. Là où elle s'arrête, il y a singularité, ce qui implique un début ou une fin à l'histoire des particules concernées⁷⁰⁶.

Marc Lahièze-Rey définit ainsi la singularité spatio-temporelle comme l'espace qui rompt le chemin, logiquement infini, qu'offre une géodésique. Cet arrêt n'est pas pensé en terme spatial mais bien temporel, l'intrication entre les différentes dimensions étant alors nécessaire. La géodésique ne peut s'entendre seulement en terme de chemin de déplacement de particules ou de lumière dans le temps et dans l'espace, les deux allant de paire dans une telle conceptualisation de l'univers, mais plus généralement du mouvement. Quel est alors cet étrange point spatio-temporel où l'infini prend tout à coup fin ?

Une telle singularité apparaît notamment en cas de trou noir, ainsi que dans le phénomène analogue, bien qu'ayant une ampleur intensément plus forte, qui serait à l'origine du Big-Bang. Alors que la particule parcourt la géodésique, en passant à proximité d'un trou noir, elle sera en effet prise par sa gravité et condamnée à stopper sa course sur la géodésique, créant une singularité.

704 M. LACHIÈZE-REY, S. W. HAWKING et R. PENROSE, *La nature de l'espace et du temps*, op. cit., p. 11

705 Géodésique : Chemin le plus direct reliant deux points de l'espace-temps, Glossaire Françoise Baribal, dans : *La nature de l'espace et du temps*, op. cit., p. 205

706 M. LACHIÈZE-REY, S. W. HAWKING et R. PENROSE, *La nature de l'espace et du temps*, op. cit., p. 11



Illustration 176 : Christopher NOLAN, Photogrammes, *Interstellar*, 2014, 169 min, Image scientifique du trou noir fictif du film : Gargantua, Created by Double Negative team using DNGR, and TM &© Warner Bros. Entertainment Inc.

Une telle singularité signerait ainsi l'arrêt de la possibilité de l'horizon spatio-temporel, puisque tout – la lumière, la matière, ainsi que notre regard – tomberait dans une telle faille et ne pourrait dès lors plus s'en échapper. Mais, Stephen Hawking explique au contraire que de l'extérieur, notre regard ne serait pas touché par une telle singularité puisque rien du trou noir ne pourrait atteindre notre vue, étant absolument attiré en son centre sans pouvoir s'en échapper. Ainsi, observer un trou-noir, tel que le font par exemple les personnages d'*Interstellar*, ce n'est pas le regarder mais voir son effet : regarder le disque d'accrétion⁷⁰⁷ se formant autour, rassemblant la matière en orbite autour de lui⁷⁰⁸. En effet, en dehors de ce disque, le trou noir resterait invisible ne libérant aucune matière ou lumière. Stephen Hawking explique :

Cependant, tout observateur qui resterait hors du trou noir ne serait pas gêné par cette faille de toute prédiction, parce que ni la lumière ni aucun autre signal ne l'atteindrait depuis la singularité. Ce fait remarquable a conduit Roger Penrose à proposer l'hypothèse de la « censure cosmique », que l'on peut paraphraser par ces mots : « Dieu a horreur d'une singularité nue. » En d'autres termes, les singularités produites par un effondrement gravitationnel apparaissent seulement dans des endroits comme des trous noirs où elles sont décentement cachées à notre vue par l'horizon.⁷⁰⁹

Déformant la célèbre citation d'Aristote posant que « La nature a horreur du vide », il nous montre que les singularités sont définitivement invisibles. L'horizon, traçant la limite du visible à un point de vue donné, empêche dès lors que la singularité s'y révèle puisqu'elle est forcément déviée de notre champ de regard. Ainsi, si notre regard épousait une géodésique, il serait dévié de l'image du trou noir comme la matière qui, plutôt que d'y être absorbée, va se mettre en orbite autour de lui.

Mais, en terme de géodésique, le chemin doit toujours être le plus court, et cet arrêt au centre du trou noir signé par la singularité nue n'est dès lors pas forcément définitif. Marc Lahièze-Rey nous alerte sur l'impossibilité d'une géodésique qui bouclerait sur elle-même, puisqu'une boucle temporelle, contrairement à une boucle spatiale semble inenvisageable.

Par exemple, un physicien « raisonnable » refusera que puissent exister dans l'univers des géodésiques temporelles refermées sur elles-mêmes. Cela impliquerait qu'une particule aurait la possibilité de revenir à son propre passé⁷¹⁰

707 K. S. THORNE *et al.*, « Gravitational lensing by spinning black holes in astrophysics, and in the movie *Interstellar* », *Classical and Quantum Gravity*, vol. 32, n° 6, 2015, p. 065001

708 Kip Thorne, prix Nobel de Physique 2017, a conçu le trou noir du film *Interstellar*. Sa simulation numérique se révèle suffisamment précise pour y faire des découvertes scientifiques et écrire des papiers, mais distordue de la réalité pour fournir des images plus cinématographiques, ne présentant notamment pas d'asymétrie comme le critique Jean-Pierre Luminet.

709 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 120

710 M. LACHIÈZE-REY, S. W. HAWKING et R. PENROSE, *La nature de l'espace et du temps*, op. cit., p. 12-13

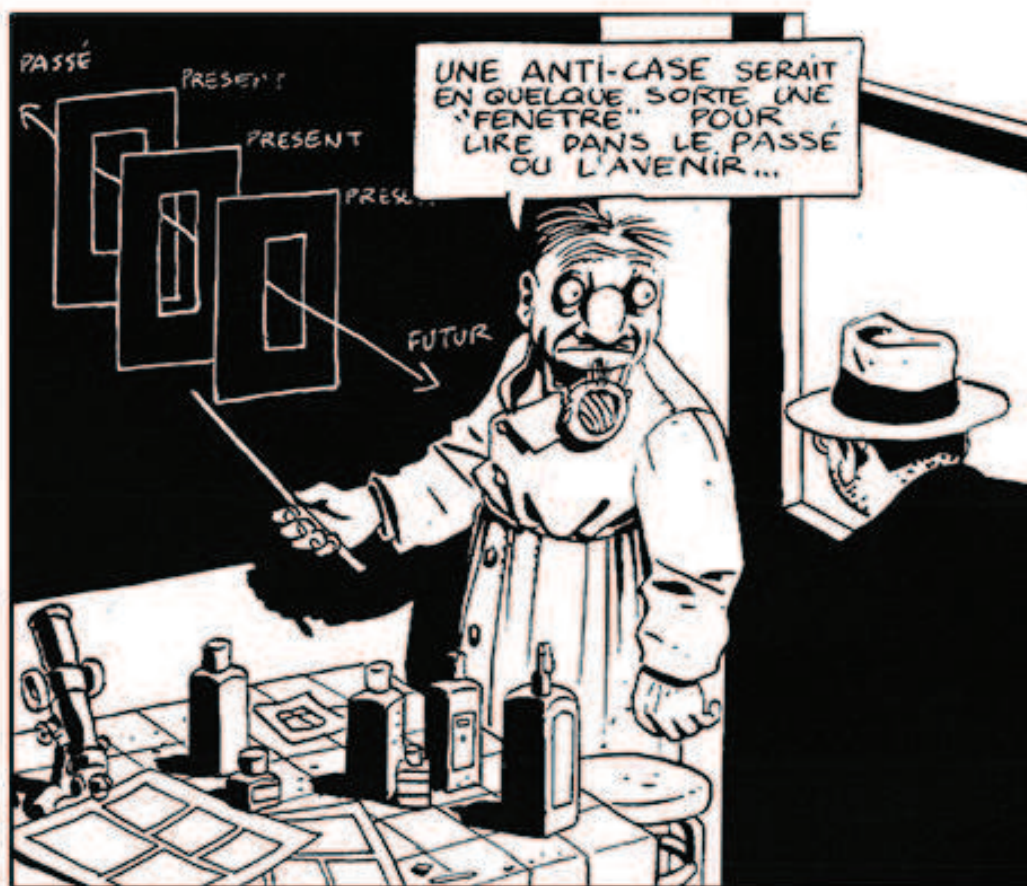


Illustration 177 : Marc-Antoine MATHIEU, Série : *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, Bande-dessinée, 2013, Paris, Delcourt, p. 38

Pourtant, la trajectoire d'une géodésique à l'intérieur d'un trou noir est, elle, non-exclue. En effet, il est envisagé par des scientifiques que la singularité créée par le corps hyper-massif qu'est un trou-noir se révèle être le point de passage le plus rapide entre deux points de l'univers très éloignés, si l'univers se chiffonnait, se pliait au point de créer un trou entre deux régions pourtant distinctes. Cette distorsion, ce dédoublement d'un trou noir tel qu'il a été observé dans l'univers est appelé trou de ver. Pour illustrer un tel phénomène, le film *Interstellar* reprend l'idée d'un univers plat mais chiffonné. Prenant l'exemple d'une feuille de papier représentant l'univers, si le plus court chemin pour relier deux points sur la feuille plane est la ligne tracée entre les deux, si la feuille, à l'image de l'espace distordu, se plie, le plus court chemin sera de passer à travers la feuille. Le personnage enfonce alors le crayon entre les deux feuilles superposées et crée un trou reliant ainsi les deux. Le trou de ver est illustré dans le film comme un passage entre différents univers.

Mais une telle vision spatio-temporelle a aussi énormément influencé un autre passionné de physique théorique : l'auteur de bande dessinée Marc-Antoine Mathieu. Il décrit l'univers dans lequel évolue le personnage de sa série, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, dans *L'origine*, comme un univers à deux dimensions, un univers de papier sur lequel sont dessinées les cases de l'histoire. L'analogie entre cette feuille de papier et l'univers est tracée par le personnage du scientifique. Il affirme alors que le créateur – rappelons que nous avons mis en évidence la méta-crédation comme centrale dans l'œuvre⁷¹¹ – pourrait à tout instant « déchirer notre monde... ou le plier... ou même... ou même y faire un trou ! »⁷¹². Le clin d'œil aux descriptions de l'univers spatio-temporel que nous avons précédemment analysées est flagrant. Mais l'auteur de la bande-dessinée ne reste pas à cette simple référence, il l'intègre pleinement à la narration de son histoire et crée même un véritable trou de ver au cœur de son ouvrage. Ce trou de ver, renommé pour l'occasion trou de matière ou anti-case, n'est pas une simple illustration comme dans *Interstellar*, mais une distorsion réelle et littérale de la narration et du support. L'auteur a ainsi créé un véritable trou, une anti-case, une case évidée en page trente-sept et trente-huit (le trou étant logiquement à la fois sur le recto et le verso de la feuille). Pourtant, à la lecture, puisque le trou correspond à la case de la page d'après, la page trente-neuf, le lecteur ne remarque pas immédiatement le procédé. Mais alors que l'auteur crée ce trou, les personnages eux-mêmes analysent la possibilité de son existence, ne remarquant pas, eux non plus, le procédé narratif. Ce n'est qu'en tournant la page que le lecteur remarque qu'elle est effectivement trouée. En lisant la page trente-huit, la case de la page trente-six apparaît dans le trou comme une redite, un reflux du passé dans le présent, alors que la contextualisation du déjà-lu de la page trente-neuf s'offre comme le mirage du présent dans le passé.

Le génie de cette singularité narrative spatio-temporelle fait écho avec la singularité telle qu'elle est décrite par Hawking lorsqu'il s'agit d'envisager le voyage interstellaire, la distorsion spatio-temporelle ultime.

711 Voir p. 205

712 M.-A. MATHIEU, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, Tome 1 : *L'origine*, op. cit., p. 37

Quelques solutions des équations de la Relativité Générale font qu'il est possible à notre astronaute de voir une singularité nue : il pourrait donc l'éviter et, à la place, tomber dans un « trou de ver » et ressortir dans une autre région de l'univers. Cela offre de nombreuses possibilités de voyages dans l'espace et dans le temps, mais malheureusement, toutes ces solutions sont hautement instables : la moindre perturbation comme la présence d'un astronaute, les modifierait de telle sorte que l'astronaute ne pourrait voir la singularité avant qu'il ne l'ait heurtée et que son heure n'ait sonné. En d'autres termes, la singularité se tiendrait toujours dans son futur et jamais dans son passé.⁷¹³

La singularité nue de type trou de ver serait dès lors une telle distorsion spatio-temporelle. La perception de la personne l'ayant heurtée ne pourrait y voyager puisque ce chemin ouvert ne pourrait jamais s'actualiser, condamné à être toujours décliné virtuellement dans un futur éternel, le temps séparant le présent et l'événement s'étirant à l'infini.

713 S. W. HAWKING, *Une brève histoire du temps*, op. cit., p. 120-121

Conclusion

L'ample voyage que nous avons mené au cœur des singularités de la perception et des distorsions spatio-temporelles induites par une conception contemporaine de l'univers – permise entre autre par la physique théorique, mais aussi par les expériences et expérimentations d'artistes contemporains, notamment à travers l'anamorphose, la bande-dessinée et le cinéma – a ouvert les horizons d'une vision nouvelle, détachée de nos habitudes qui ne nous laissent que rarement l'opportunité de voir et percevoir avec attention. À travers ce parcours aux confins de l'art et de l'Univers, nous avons mis au jour combien la paradoxalité que nous offrent nos sens nous invite à une position certes davantage relativiste et incertaine, mais aussi plus riche en potentialités et expérimentations. Les images et illusions à travers lesquelles nous bercent les artistes et les scientifiques, évoluant à l'orée de nos points de vue, ne sont dès lors pas des pièges à regard ou à penser tentant de nous tromper, mais l'ouverture de possibilités afin d'expérimenter de nouvelles perspectives, de nouvelles impressions spatiales et de nouvelles sensations temporelles, toutes plus indécises afin de ne jamais nous y enfermer. Il s'agit au contraire de nous affranchir des usages usés de nos sens et découvrir une pluralité de sensations, même si elles se révèlent contradictoires. Fuir les conceptions trop rigides et mécaniques qui nous médusent, fuir l'excès de logique qui cloisonne tout dans des cases binaires et stériles, fuir le précis pour s'ouvrir à l'indécis, au flou, à l'organique. Expérimenter de telles distorsions permet de se laisser enfin envelopper par ce qu'il y a de plus humain, de plus personnel, de plus psychologique : notre être au monde. Et cet être au monde ne peut être pensé sans un rapport de l'être à son point de vue qui l'ancre à la fois dans une perception, dans une spatialité et dans une durée, tel que le rappelle Élie DURING.

Il n'y a pas d'espace ni de temps absolus qui nous soient donnés, extérieurs au point de vue, pour nous représenter leur coexistence.⁷¹⁴

L'étude des œuvres d'artistes contemporains travaillant l'anamorphose dans ce qu'elle a de plus expérimental, en considérant l'expérience à la fois pendant sa création puis lors de sa réception, rétablit le point de vue comme élément central de nos perceptions mais aussi de nos perspectives et horizons, qu'ils soient spatiaux ou temporels. Felice Varini et Georges Rousse nous font expérimenter dans leurs anamorphoses une virtualité de la forme qui s'ouvre grâce à une infinité de chemins labyrinthiques traçant autant de potentialités de surgissement de la forme et de l'informe. Leurs installations nous invitent à circuler à la fois au sein de ce jaillissement, dans ce que l'image revêt alors de plus idéal et paradoxalement de plus organique, mais aussi au cœur des dimensions spatio-temporelles. Ils nous offrent ainsi l'illusion de pouvoir, comme à travers la vidéographie, circuler à l'intérieur du temps entropique, créant et détruisant l'image au rythme de nos pas, allant du futur au passé en revenant sur eux. La liberté qui nous est alors offerte est celle d'un voyage dans le temps, ou dans une temporalité imaginaire, où rien ne serait définitif, décisif et irrémédiable. Un simple

714 É. DURING, *Faux raccords*, op. cit., p. 189

pas sur le côté est toujours possible pour faire jaillir des choses nouvelles et improbables, les chemins ne sont jamais déjà tracés mais à tracer. L'objet qui s'affichait alors comme éclaté, disloqué, morcelé sur tous les murs de la pièce, dont les parties fragmentées étaient si dissociées qu'il était même impossible de les imaginer appartenir à une unicité, se rassemblent magiquement, implosant comme sous l'attraction d'un trou noir pour devenir une forme unique, flottant idéalement comme en lévitation au cœur de mon regard, fragile, prête à se dissoudre, prête à s'évaporer, prête à se fragmenter à nouveau, à exploser dans une nouvelle pulsion dispersant les couleurs.

Ce rythme de formations et de destructions, d'expansions et de contractions n'est alors pas sans rappeler les mots des scientifiques contemporains et notamment le déploiement de l'imaginaire d'un Big-Crunch succédant et alternant avec celui du Big-Bang, mais aussi à celui des trous de ver, alternatifs aux trous noirs. Un imaginaire librement déployé par les artistes cinéastes et bédéastes aux œuvres, visions et styles aussi variés, mais rassemblés par un même questionnement, tel qu'on le découvre en analysant les films de Christopher Nolan ou de Jaco Van Dormael, ou dans les livres de Marc-Antoine Mathieu, distordant les narrations de ses bandes-dessinées comme l'espace-temps se distord sous l'effet d'un corps massif. Bachelard concluait dans *La poétique de l'espace* :

Nous avons vu avec quelle liberté l'imagination travaille l'espace, le temps, les forces.⁷¹⁵

Une telle liberté offerte aux artistes de l'anamorphose leur permet d'ouvrir un questionnement plus vaste encore à partir de la mise en présence soudaine de la forme jaillissant de la matière abstraite, de l'espace et de la durée. En effet les artistes d'anamorphoses, et particulièrement Markus Raetz dont nous avons décliné la présentation des œuvres à travers la pluralité de ses pratiques artistiques si inventives, poétiques, humoristiques ou métaphysiques, instillent le paradoxe au cœur de nos perceptions, à la manière dont Freud l'avait instillé aux confins du rêve et à la manière dont la physique quantique l'avait ouvert à la science. Notre perception se fait paradoxale alors que l'image décline sans qu'il soit possible de les dialectiser : la forme et l'informe, la présence et l'absence, le virtuel et l'actuel, le volume et l'image, mais aussi Oui et Non, Ceci et Cela, Tout et Rien. Y a-t-il dès lors un sens à tout cela ? Et ce sens a-t-il plus de sens que tout autre ? Quel est le sens même de cette paradoxalité ? De ces perceptions ? De ces sensations ? De ce regard ponctué sur le monde ? De ce regard ponctuel sur l'Univers ? C'est ce champ de questionnement ouvert, mouvant, insoluble, interrogeant à travers l'illusoire de nos perceptions du réel, de l'espace et du temps, la paradoxalité de notre être au réel, à l'ici et au présent qui réunit artistes, philosophes, et scientifiques rassemblés dans cet écrit. La problématique est celle de l'ambiguïté de l'état paradoxal d'être et de non-être tel qu'il est décrit par Merleau-Ponty, proche, dans son énonciation, d'un état quantique ou du principe d'incertitude dicté par Heisenberg.

715 G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 111

Si je suis ici et maintenant, je ne suis pas ici ni maintenant. Si au contraire je tiens mes rapports intentionnels avec le passé et l'ailleurs pour constitutifs du passé et de l'ailleurs, si je suis partout où ma perception et ma mémoire me mènent, je ne peux habiter aucun temps et, avec la réalité privilégiée qui définit mon présent actuel, disparaît celle de mes anciens présents ou de mes présents éventuels. (...) si les horizons spatiaux-temporels pouvaient, même idéalement, être explicités et le monde pensé sans point de vue, c'est alors que rien n'existerait, je survolerais le monde, et loin que tous les lieux et tous les temps devinssent à la fois réels, ils cesseraient tous de l'être parce que je n'en habiterais aucun et ne serais engagé nulle part.⁷¹⁶

Cette étude a tenté d'ouvrir un champ d'expérimentation au-delà des limites habituelles de nos perceptions à travers les mots, les images, les idées que nous offrent les scientifiques, les philosophes et les artistes dont la perception est au centre des recherches. Cependant, la réflexion menée sur les perceptions de distorsions, de singularités, de paradoxes s'est à chaque instant focalisé, centré et concentré principalement sur le sens de la vue, guidé par les intuitions offertes par la pratique mais aussi l'expérimentation de l'anamorphose.

Pourtant, il serait passionnant d'envisager comment une telle pratique artistique peut s'ouvrir à d'autres sens que les seules sensations visuelles offertes par la centralité du point de vue du regard. Il serait ainsi possible d'imaginer des anamorphoses tactiles, se transformant à l'orée de notre manière de les toucher, et plus encore, des anamorphoses sonores, des pièces où l'expérience des bruits diverge à mesure que le spectateur se meut. Il serait ainsi possible d'imaginer un voyage au cœur de l'univers bruyant qui déploierait différentes expériences de sonorité, nous faisant écouter, ressentir et vivre les distorsions paradoxales de la temporalité et de la spatialité à travers les ondes résonnant en nous, les ondes nous traversant. Une telle recherche rejoindrait dès lors les artistes réfléchissant à la spatialisation de la sonorité comme le pianiste David Tudor dont on pouvait découvrir ou redécouvrir l'expérimentation musicale en cheminant à travers les sons de la *Rainforest V (Variation 2)*.

716 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, dans : *Œuvres*, op. cit., p. 1031

Bibliographie

- La Bible de Jérusalem*, École biblique et archéologique française, Nouvelle édition, revue et corrigée, Paris, Pocket, Collection Pocket, n° 10456, 1998.
- ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, Jean-Louis Schefer (éditeur), Paris, Macula Dédale, Collection La littérature artistique, 1992.
- ALKEMA Tjeerd, *De l'émotion*, 891 international artists' magazine, vol. 3, n° 7, Septembre 1986, p. 2-5.
- AMEISEN Jean-Claude, *Sur les épaules de Darwin*, sur les épaules des géants, Paris, le Grand livre du mois, 2012.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 10e édition, Paris, Presses universitaires de France, Collection Quadrige, 2009.
- BALTRUSAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées : Tome 2, Anamorphoses*, Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1981.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, 1938^e édition, Vendôme, Presses universitaires de France, Collection Quadrige, n° 78, 1987.
- BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Jean-Pierre Bernés (éditeur), Nestor Ibarra, Paul Verdevoye et Roger Caillois (traducteurs), Paris, Gallimard, Collection Folio bilingue, n° 43, 1994. [En ligne]
- BOUGLÉ Frédéric, CANITROT Armelle, GARAT Anne-Marie, ROUSSE Georges, Rhône-Alpes et Centre D'art Contemporain Du Creux De L'enfer, *Georges Rousse, 4234 miles : [expositions, Lyon, Conseil régional Rhône-Alpes-le Plateau, 4 avril-26 juillet 2014, Thiers, le Creux de l'enfer, 4 juin-14 septembre 2014]*, Arles, Actes Sud, 2014, Contient : « Le feu, le rouge et le noir pour arriver à l'errance » : entretien de Georges Rousse avec Frédéric Bouglé, Expositions présentées sous les titres : « Utopies partagées » (Lyon) et « Le feu, le rouge, le noir » (Thiers).
- CHARRE Alain, *Georges Rousse, Architectures : [exposition, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quilliot, 11 mai-5 septembre 2010]*, Paris, B. Chauveau, Collection Couleurs contemporaines, 2010,
- COCHARD Aline, *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, 1913-2013 [album de l'exposition, Paris, Grand Palais, 10 avril-22 juillet 2013]*, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2013, Contient des entretiens avec Žilvinas Kempinas, Fujiko Nakaya, Timo Nasserri, Philippe Rahm, Felice Varini, Xavier Veilhan.
- DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, André Chastel et Robert Klein (traduction), Paris, Club des librairies de France, Collection Club des libraires de France. Destins de l'art, n° 10, 1960.

- DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Denis Moreau (éditeur), 17^e édition, Paris, Le livre de Poche, Collection Les Classiques de la Philosophie, 2016.
- DESCARTES René et DE LA FORGE Louis, *L'homme, et La formation du fœtus ou Traité de la lumière du mesme auteur*, Claude Clerselier (éditeur), 2^e édition, revue et corrigée, Paris, F. Girard, 1677 [En ligne].
- DIDEROT Denis, D'ALEMBERT et la Société des gens de Lettres, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d'Harris, de Dyche, etc. par une Société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert,...* Dix volumes in-folio dont deux de planches... proposés par souscription, Paris, 1751.[En ligne]
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.
- DURING Élie, *Faux raccords : la coexistence des images*, Arles, Actes Sud Villa Arson, Collection Constructions, 2010.
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, Collection Prismes, n° 10, 1987.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*, Bertrand Féron (traducteur), Paris, Gallimard, Collection Folio, n° 93, 1988.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.
- FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Hélène Legros (traduction), Paris, Gallimard, Collection Idées, n° 185, 1969.
- GAMBONI Dario, *Voir double : Théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation*, dans : *Une image peut en cacher une autre : Le catalogue de l'exposition*, Paris, RMN, 2009.
- GARAT Anne-Marie, *Georges Rousse - Mediterraneo*, Bilingual edition, Arles; Cannes, Actes Sud, 2014.
- HAWKING Stephen, *Une brève histoire du temps : du big bang aux trous noirs*, Isabelle Souriau (traducteur), Paris, Flammarion, Collection Champs, n° 238, 1991.
- HAWKING Stephen, *Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs*, Isabelle Naddeo-Souriau (traducteur), Paris, Flammarion, collection Champs, n° 794, 2008.
- HEINLEIN Robert, *La maison biscornue*, dans : *Le Livre d'Or de la science-fiction : Robert Heinlein*, Paris, Presse Pocket, Collection Science-fiction, n° 5102, 1981.
- HÉSIODE, *La Théogonie : Les travaux et les jours*, Marie-Christine Leclerc (éditeur), Philippe Brunet (traducteur), Paris, Librairie générale française, Collection Classiques de poche, 1999. Contient aussi : « *Le bouclier* » ; « *Le catalogue des femmes* » (fragments) ; Autres fragments ; « *La dispute d'Homère et d'Hésiode.* »

- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paul Ricœur (traducteur), Paris, Gallimard, 1985.
- HUSSERL Edmund, *La terre ne se meut pas*, Didier Franck, Dominique Pradelle et Jean-François Lavigne (traducteurs), Paris, les Éditions de Minuit, collection Philosophie, 1989, Réunit : « *L'arche-originnaire Terre ne se meut pas* » ; « *Notes pour la constitution de l'espace* » ; « *Le monde du présent vivant et la constitution du monde ambiant extérieur à la chair.* »
- JULIEN Pascal, *Anamorphoses et visions miraculeuses du père Maignan (1602-1676)*, Mélanges de l'école française de Rome, vol. 117, n° 1, 2005, p. 45-71.
- JULIEN Pascal, *Illusions et jeux d'optique dans la peinture Aixoise des XVII^e et XVIII^e siècles*, Revue Provence historique, T. 51, n° 203, 2001, p. 85-104.
- KLEIN Étienne, *Le monde selon Étienne Klein : recueil des chroniques diffusées dans le cadre des « Matins » de France Culture, septembre 2012-juillet 2014*, Nouvelle édition, Paris, Flammarion, Collection Champs, 2015.
- KLEIN Étienne, *Petit voyage dans le monde des quanta*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 2016.
- KOFFKA Kurt, Perception : An Introduction to the Gestalt Theory, Psychological Bulletin, volume 19, 1922, p. 531–585.
- LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éditeur), Paris, France, Éditions du Seuil, Collection Points, 1973.
- LACHIÈZE -REY Marc, HAWKING Stephen William et PENROSE Roger, *La nature de l'espace et du temps*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais, n° 430, 1997.
- LARUE-TONDEUR Josette, *Ambivalence Et Enantiosemie*, Nanterre, Paris 10, 2009.
- LUMINET Jean-Pierre, *L'univers chiffonné*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, Collection Folio essais, n° 449, 2005.
- MAGRITTE René, *René Magritte : Écrits complets*, André Blavier (éditeur), Domont, Flammarion, Collection Écrire l'art, 2016.
- MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Édition du Cerf, Collection : Œuvres philosophiques, avec la collaboration de : Christian Chaput, Philippe Grosos, Maria Villela-Petit et Jean-Louis Chrétien, 2012.
- MARTIN Jean-Hubert, *Une image peut en cacher une autre : Le catalogue de l'exposition*, Paris, RMN, 2009.

- MATHIEU Marc-Antoine, *3''*, Paris, Delcourt, 2011, 1 volume.
- MATHIEU Marc-Antoine, *Dieu en personne*, Paris, Delcourt, 2009, 1 volume.
- MATHIEU Marc-Antoine, *Otto, l'homme réécrit*, Paris, Delcourt, 2016, 1 volume.
- MATHIEU Marc-Antoine, *L'origine*, Paris, Delcourt, Collection *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, n° 1, 1991, 6 volumes.
- MATHIEU Marc-Antoine, *La mutation*, Paris, L'Association, Collection *Patte de mouche*, 2002.
- MATHIEU Marc-Antoine, *Le décalage*, Paris, Delcourt, Collection *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, n° 6, 2013, 6 volumes.
- MATHIEU MARC-ANTOINE, *LE DESSIN*, PARIS, DELCOURT, 2001, 1 VOLUME.
- MELOT Michel, *Une brève histoire de l'image*, Broché, Paris, L'œil, 9 édition, Collection *Brève Histoire*, 2007.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Collection *Quarto*, 2010.
- MERLEAU-PONTY Maurice et LEFORT Claude, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Folio, 1985.
- MERLEAU-PONTY Maurice et LEFORT Claude, *Le Visible et l'Invisible / Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1979.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, 1945.
- MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Folio, 2001.
- MIESSNER Marie-Cécile, CADOT Farideh , RACINE Bruno et KAEPPELIN Olivier, *Markus Raetz Estampes, Sculptures.*, Paris, BnF éditions, 2011.
- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Livre électronique : <https://www.fnac.com/livre-numerique/a6086971/Luigi-Pirandello-Six-personnages-en-quete-d-auteur#FORMAT=ePub>, 2013, Consulté le 7 novembre 2018.
- PLINE L'ANCIEN , *De la peinture : Histoire naturelle, Livre XXXV*, Émile Littré (traducteur), Paris, Édition Errance, Collection *Bibliotheca*, 2009.
- RUSSELL Bertrand, *Problèmes de philosophie*, François Rivenc (traducteur), Paris, Payot, Collection *Bibliothèque philosophique Payot*, 1989.
- SAINTE AUGUSTIN , *La cité de Dieu*, Bourges, 1818, [En ligne].
- SALIGNON Bernard, *La puissance en Art, Rythme et peinture*, Saint Maximilien, Lucie Éditions, 2000.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie : La perte et le reste*, 2e édition, Malakoff, Armand Colin, 2017.

- THORNE Kip, JAMES Oliver , VON TUNZELMANN Eugénie et FRANKLIN Paul, Gravitational lensing by spinning black holes in astrophysics, and in the movie *Interstellar*, *Classical and Quantum Gravity*, vol. 32, n° 6, 2015.
- VAN DORMAEL Jaco, *Mr. Nobody*, Paris, STOCK, 2010.
- WILDE Oscar , *Album Oscar Wilde*, Paris, Jean Gattégno et Merlin Holland (éditeurs), Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, n° 35, 1996.
- WILDE Oscar, *Intentions*, Carle Bonafous-Murat (éditeur), Philippe Néel (traducteur), Paris, Librairie générale française, Collection Le livre de poche, 2000, Réunit : « *Le déclin et mensonge* » ; « *Plume, pinceau et poison* » ; « *La critique est un art* » ; « *La vérité des masques* ».
- WILDE Oscar, *Œuvres*, Pascal Aquien (éditeur), Paris, Librairie générale française, Collection La pochothèque, 2003.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques*, 2005^e édition, Royaume-Uni, Gallimard, Collection Bibliothèque de Philosophie, 1953.
- ZWINGERBERGER Jeanette, *Une image peut en cacher une autre : Le catalogue de l'exposition*, Paris, RMN, 2009.

Filmographie

- ANTONIONI Michelangelo, *Blow Up*, Warner Bros., 1966, 112 minutes.
- BREITMAN Zabou, *Se souvenir des belles choses*, Huho Film, 2001, 110 minutes.
- HITCHCOCK Alfred, *Sueurs froides*, 1958, Paramount Picture, 128 minutes.
- NOLAN Christopher, *Doodlebug*, UCL Film Society, 1997, 3 minutes.
- NOLAN Christopher, *Interstellar*, Warner Bros., 2014, 169 minutes.
- NOLAN Christopher, *Le Prestige*, Syncopy Films, 2006, 130 minutes.
- NOLAN Christopher, *Memento*, Fox Pathé Europa, 2000, 109 minutes.
- SCHUMACHER Iwan, *Markus Raetz*, Schumacher & Frey GmbH, 2007, 52 minutes.
- SCORSESE Martin, *After Hours*, Warner Bros., 1985, 97 minutes.
- VAN DORMAEL Jaco, *Le huitième jour*, TF1 vidéo, 1996, 155 minutes.
- VAN DORMAEL Jaco, *Le tout nouveau testament*, Terra Incognita Film, 2015, 113 minutes.
- VAN DORMAEL Jaco, *Mr. Nobody*, Pathé, 2009, 155 minutes.
- VAN DORMAEL Jaco, *Toto le héros*, Iblis Films, 1991, 91 minutes.

Sitographie

- BARRAU Aurélien, « *MULTIVERS* », sur Encyclopædia Universalis [En ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/multivers/>, s. d., consulté le 21 août 2018.
- DUC Mylène, *L'image ronde, La photographie et l'unité du monde*, sur *Esquisses.eu*, la revue d'esthétique en ligne, [En ligne], <http://www.esquisses.eu/revue/limage-ronde-mylene-duc/>
- DUCCI Annamaria, « *ANAMORPHOSES OU THAUMATURGUS OPTICUS – LES PERSPECTIVES DÉPRAVÉES* », sur Encyclopædia Universalis [En ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anamorphoses-ou-thaumaturgus-opticus-les-perspectives-depravees/>, s. d., Consulté le 4 mai 2018.
- MANTOVANI Thierry, *Fernand Hallyn, Le sens des formes. Études sur la Renaissance, Compte rendu*, dans : Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, vol. 44, n°1, 1997, p. 107-110, https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1997_num_44_1_2126, Consulté le 5 février 2018
- Bergson : l'autre monde impossible*, sur La philosophie avec Raphaël Enthoven, <http://blog.franceculture.fr/raphael-enthoven/bergson-lautre-monde-impossible/>, 16 février 2015, Consulté le 30 septembre 2018.
- Georges Rousse - Neue Arbeiten (Nouvelles Œuvres) | Georges Rousse*, <http://www.georgesrousse.com/archives/article/georges-rousse-neue-arbeiten-nouvelles-oeuvres/>, 9 mars 2018, Consulté le 9 mars 2018.
- Interview de Jaco Van Dormael, Mr Nobody pour ToutLeCiné.com*, sur YouTube, <https://www.youtube.com/channel/UCfJgGipfOVDpZawnmwiudJA>, 8 janvier 2010, Consulté le 30 septembre 2018.
- Markus Raetz*, sur Maison Européenne de *La Photographie*, <https://www.mep-fr.org/event/markus-raetz/>, s. d., Consulté le 14 octobre 2018.
- Markus Raetz sous tous les angles*, Interview de l'artiste, sur Libération.fr, http://next.liberation.fr/culture/2001/08/06/markus-raetz-sous-tous-les-angles_373512, Consulté le 6 juin 2018.
- Mesures : le grand renversement*, sur CNRS Le journal, <https://lejournel.cnr.fr/articles/mesures-le-grand-renversement>, 5 septembre 2018, Consulté le 16 novembre 2018.
- Peut-on réellement définir le temps ?* | Interview d'Étienne Klein | Futura, <https://www.youtube.com/watch?v=FGyh7BmIzrM>

Résumé

L'anamorphose ou l'art de l'image qui se déploie dans l'espace en se formant et se déformant, propose une expérience surprenante, étrange et singulière. Si elle semble naître à la Renaissance, elle se répand par la suite sur les murs des centres cartésiens au XVII^e siècle, plongeant scientifiques, philosophes et croyants dans le doute. Elle s'impose à nouveau au XX^e siècle dans l'œuvre des artistes surréalistes qui voient en elle la possibilité de créer des images doubles révélant la liberté fabuleuse de l'inconscient.

Elle revient aujourd'hui, dans l'Art contemporain, transcendée par la possibilité de sortir du cadre. Felice Varini et Georges Rousse atomisent et distordent les images en les projetant dans un volume quand elles sont habituellement bidimensionnelles. Formes, couleurs, matières et lignes éclatent dans l'espace, se morcelant sur les murs, les sols et les plafonds, par des installations invitant le spectateur à cheminer pour découvrir ce qu'elles cachent, couvrir ce qu'elles montrent. Les images ne se forment qu'à un point de vue spécifique dans l'œil du spectateur, en tout autre point, elles sont abstraitement fragmentées. Les sculpteurs Markus Raetz et Tjeerd Alkema travaillent, eux, des volumes se transformant alors que le spectateur tourne autour, arpente l'espace, s'approche ou s'éloigne de l'œuvre.

En travaillant la spatialisation du point de vue, l'anamorphose met en paradoxe nos habitudes perceptives. Elle centre notre attention et nous retrouvons ainsi le sens du lieu et du temps. Elle permet au public de vivre une expérience singulière de la perception, en éprouvant parallèlement désillusions et illusions, doutes et certitudes, croyances et savoir. Elle distord par le biais de paradoxes nos idées reçues et préconçues.

Il ne s'agira alors plus d'envisager l'anamorphose par les seuls spectres de l'art et de l'image, mais de penser sa faculté à engendrer des distorsions spacio-temporelles, à réunir deux objets contraires et à créer de paradoxales déformations. Elle permet de réunir la forme et l'informe, l'apparition et la disparition, la présence et l'absence. De tels paradoxes sont travaillés dans l'art, mais aussi dans le rêve et de manière bien plus vaste, dans les grandes théories de la physique contemporaine, prônant l'incertitude en principe.

L'anamorphose sera appréhendée comme une manière d'analyser la relation entre l'œuvre et le plasticien mais surtout entre l'image et le spectateur en s'appuyant sur la phénoménologie. Mais à l'orée du questionnement ainsi ouvert, il conviendra d'élargir la réflexion sur le paradoxe, l'espace et le temps à d'autres champs artistiques tels que le cinéma (à travers l'étude des films de Christopher Nolan et Jaco Van Dormael) et la bande-dessinée (au regard de l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu) mais aussi aux théories de la physique quantique et relative. Des champs pluridisciplinaires et des œuvres si éloignés se révèlent en effet traversés par de mêmes interrogations sur la paradoxalité de notre être au monde, à l'espace et au temps ainsi que sur la notion de relativité intimant la relation entre point de vue et distorsions.

Une esthétique poétique de la distorsion et du paradoxe, d'une relativité subjective et perceptive, nous entraînera pas à pas de l'expérimentation de l'anamorphose aux aberrations et singularités spatio-temporelle des confins de l'univers.

Abstract

The anamorphosis, or the art of picture that deploys itself into space by forming and deforming itself, proposes a surprising, strange and singular experience. If it seems to be born during the Renaissance, it spread out later on the wall of cartesian's centers in the 17th century, to drive scientists, philosophers and believers into doubt. Later, it was found in the 20th century with surrealists' works, where they were using it to show double pictures and reveal the liberty of the unconscious.

It comes back today in contemporary art transcended by the possibility to go beyond the frame. Felice Varini and Georges Rousse atomize and distort pictures, throwing them into space, even if they are usually two-dimensional ones. Shapes, colors, materials and lines explode in space, break on walls, floors and ceilings. With these installations they invite the spectator to walk and discover what they hide and mask what they show. The pictures appear only on one specific point of view, on all the others, they are abstractly fragmented. Markus Raetz and Tjeerd Alkema create sculptures that transform themselves when the public turns around, walks around in the room and comes closer or farther.

When working on spatialization of the point of view, anamorphosis transforms our habit of perception into paradox. It focuses our attention and we regain sensations of space and time. The viewer is able to live a singular experience of perception where he feels at the same time disillusion and illusions; doubts and certainties, beliefs and knowledges. It distorts our preconceptions and stereotypes through paradoxes.

So, it's not anymore a subject of picture or art but a thought of how anamorphosis creates distortions of space and time, how it creates paradoxical deformations and how it brings together the opposites. It joins the form and the inform, the appearance and the disappearance, the presence and the absence. Such paradoxes are worked in art, but also into dreams, and, in a bigger way, into contemporary physics theories that advocate uncertainty as a principle.

Anamorphosis will be understood as a mean to analyze the relationship between art works and their author, but especially, between the picture and their viewer, based on phenomenology studies. But this investigation must be extended to explore the subjects of paradox, space and time in another field like cinema (with the study of Nolan's and Van Dormael's movies) and comic books (through Marc Antoine Mathieu's art), but also, the quantum physics and the theory of relativity. The subjects of study seem really far but they are brought together by the same questions like our paradoxical being in the world, space and time, the notion of relativity and the relationship between point of view and distortions.

A poetical aestheticism of distortion and paradox, of a subjective and perceptive relativity, will bring us step by step from the anamorphosis experience to the aberrations and space-time singularities of the universe.