

Vie des arts

Ruses d'artistes : Anamorphoses, arcimboldesques et images spéculaires

Bernard Paquet

Volume 41, numéro 169, hiver 1997–1998

URI : id.erudit.org/iderudit/53238ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN 0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquet, B. (1997). Ruses d'artistes : Anamorphoses, arcimboldesques et images spéculaires. *Vie des arts*, 41(169), 16–18.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

ruses d'artistes

anamorphoses, arcimbolques et images spéculaires

Bernard Paquet

Le procédé de l'art consiste à obscurcir la forme,
à augmenter la difficulté et la durée de la perception
V. Chklovski

DÉPUIS DES SIÈCLES, LE SYSTÈME DE LA PERSPECTIVE CENTRALE OBÉIT À DES RÈGLES DE CONSTRUCTION D'UN TABLEAU REPRÉSENTANT LE MONDE SELON UN POINT DE VUE MONOCULAIRE ASSOCIÉ À CE QUE L'ON APPELLE COMMUNÉMENT, ET À TORT, LE RÉALISME. MIS AU POINT PAR LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE ET S'APPUYANT SUR LA "RAISON MATHÉMATIQUE", IL POSSÈDE ÉGALEMENT DES PROPRIÉTÉS DÉFORMANTES QUI FURENT EXPLOITÉES PAR LES PEINTRES MANIÉRISTES ET BAROQUES ENTRAÎNANT LA PERSPECTIVE VERS DES JEUX D'ILLUSIONS DE TOUTES SORTES COMME L'AUTO PORTRAIT DE PARMIGIANINO DANS UN MIROIR SPHÉRIQUE, LES « IMAGES VEXANTES » D'ERHARD SCHÖN¹ ET LES PORTRAITS QU'ARCHIMBOLDO CONSTRUISIT À L'AIDE DE PLANTES, FRUITS, POISSONS, ETC.



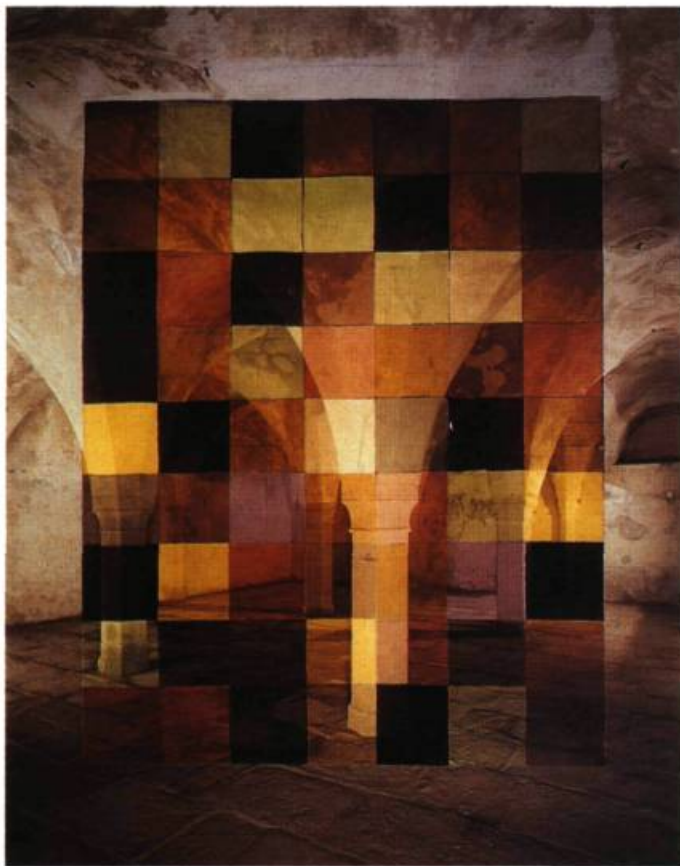
Thomas Corriveau
Prénoms, 1986.
Photocollage et acrylique sur toile.
30 X 78 cm.
© Centre de documentation Yvan Boulerice

EXPOSITION : ANAMORPHOSES, ARCIMBOLDESQUES ET IMAGES SPÉCULAIRES.

ARTISTES : PIERRE AYOT, THOMAS CORRIVEAU, PETER GNASS, GEORGES ROUSSE, SERGE TOUSIGNANT.

COMMISSAIRE : JOCELYNE LUPIEN. GALERIE DE L'UQAM,
DU 17 OCTOBRE AU 22 NOVEMBRE 1997.

Georges Rousse
Coblence, 1994.
Cibachrome couleur.
2,14 X 1,80 m.



Aujourd'hui, longtemps après que l'art moderne eut fait éclater l'ordre de la Renaissance, une question se pose: comment les artistes peuvent-ils à nouveau jouer de cette même raison perspective?

Réunissant les œuvres de cinq créateurs: Pierre Ayot, Thomas Corriveau, Peter Gnass, Georges Rousse et Serge Tousignant, la commissaire de l'exposition Jocelyne Lupien a voulu montrer quelques aspects d'une création contemporaine qui se nourrit des savantes constructions de l'art des XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Les œuvres présentées prouvent que le travail artistique peut être rationnel jusqu'à exploiter les instruments de la géométrie et des mathématiques.

LÀ OÙ SE TRAME L'ART

Le volet didactique que l'événement affiche n'est pas dû au seul contexte d'une galerie à vocation universitaire car il permet au visiteur non initié aux stratagèmes de représentation de l'espace de comprendre les règles du jeu. Au-delà d'une approche primesautière, l'interprétation de telles images comporte une règle en soi: il faut avoir compris pour comprendre!¹ Sinon, les anamorphoses de Thomas Corriveau, par exemple, demeurent des amalgames de

collages, voire des ectoplasmes. Quant à l'effigie de la fameuse Mona Lisa montrée dès l'entrée sur écran vidéo par Serge Tousignant, elle s'avère, en réalité, un ensemble de quatre panneaux espacés ailleurs sur le sol de la galerie. Pour avoir un aperçu identique à celui de l'écran, le visiteur doit se soumettre à l'exercice du point de vue unique et obligatoire: il doit placer son œil idéalement, c'est-à-dire là où se trouve la lentille de la caméra vidéo.

Ce principe du monoculaire photographique se substituant au peintre ou au spectateur fait écho à la justesse du point de vue que les artistes de la Renaissance recherchaient en peinture. Léonard de Vinci écrivit à ce sujet: «une seule personne peut être à la fois à l'endroit le plus propice pour voir le tableau».

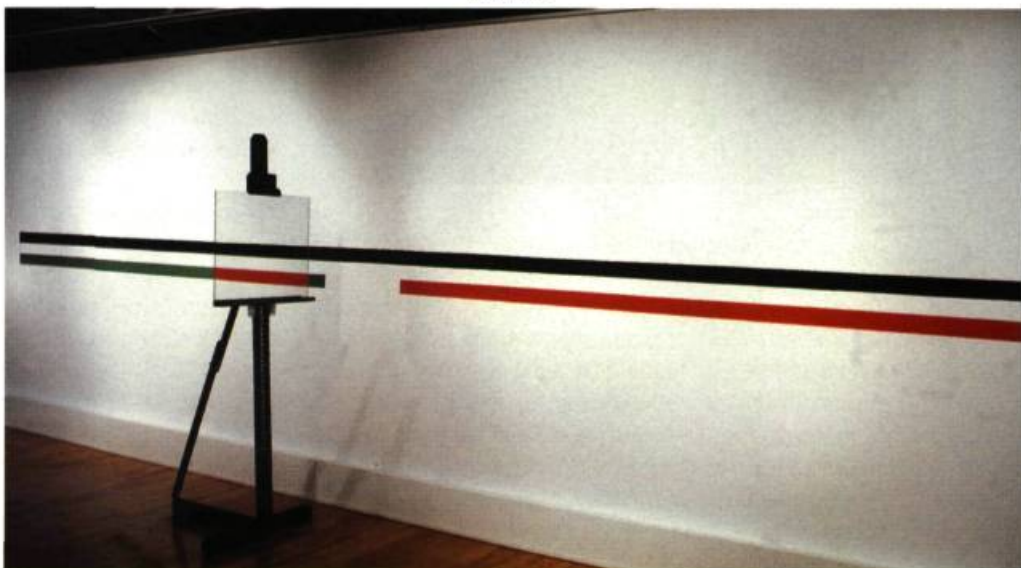
Ici, cependant, la personne hypothétique est remplacée par la lentille. Les cibachromes de Georges Rousse qui peint certaines parties d'un lieu avant de les photographier en sont la preuve flagrante; les carrés multichromes de *Coblence* sont le tableau d'un tableau originel peint en fonction d'un point de vue idéal. Double perspective, double trame: c'est là que l'illusion ludique se trame, au sens premier et figuré. À la différence de ses glorieux prédécesseurs de Florence, Rousse fait de la construction perspective le sujet même d'un deuxième tableau, et ce décalage témoigne d'une intention de signer.

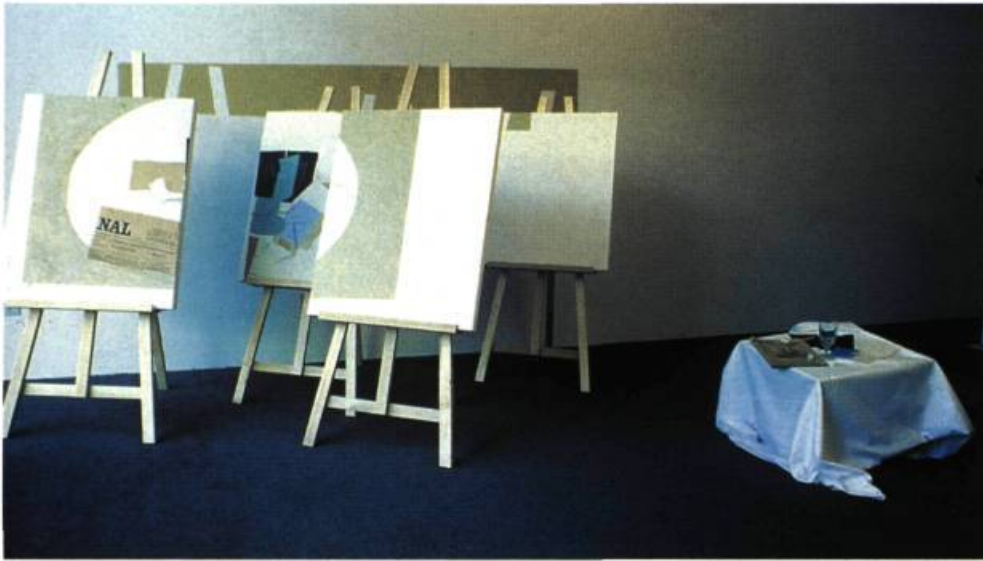
PRATIQUER L'ÉCART:

LE SIMULACRE ET LE DOUBLE

Au milieu du célèbre *Portrait des époux Arnolfini*, la signature et l'inscription peintes au-dessus du miroir convexe: *Johannes de Eyck fuit hic* (Jan Van Eyck a été là) identifient le peintre au personnage reflété comme témoin de la scène. Dans le bas du tableau d'Holbein intitulé

Serge Tousignant
Hommage à Magritte, 1972-74.
Installation.





Pierre Ayot
Verre et bouteille, 1985.
Installation.
160 X 200 X 200 cm.



Peter Gnass
Réalité-fictions, 1983.
Installation, détail d'une photo.

Les ambassadeurs, l'anamorphose d'un crâne serait un anagramme d'un genre particulier qui nous renvoie également au nom de l'auteur : crâne = os creux = Holbein².

Ces stratégies spéculaires et anamorphotiques qui trahissent la présence du peintre ouvrent l'espace de la toile, en retrait puis de biais, et nous permettent de croire que

l'écart ainsi marqué caractérise chez les artistes de l'exposition le jeu inducteur du simulacre et du double qui signe leurs présences sous le couvert sérieux des calculs perspectifs.

Certaines de ces actions créatrices relèvent d'une volonté qui se conjugue par le verbe « simuler » dont l'étymologie contient le sens « d'être en même temps que soi et décalé de soi ou être soi-même en cet autre lieu »³. Par exemple, Peter Gnass présente son installation *Réalité-Fiction* comme la fausse réalité du travail de l'Autre, là-bas peignant les édifices, et la fiction du Même, l'artiste ayant vraiment peint l'élément architectural exposé. Exploitant le simulacre de sa présence sur les toitures, il impose, paradoxalement, l'évidence d'un paraphe. Thomas Corriveau, pour sa part, ne peut calculer ses anamorphoses qu'en pratiquant un constant aller-retour entre une vue frontale et une observation angulaire. Il trace en outre le trajet

d'une boucle imitant le symbole mathématique de l'infini dans laquelle le semblable se substitue au différent, et vice-versa. Le spectateur en mouvement ne perçoit pas, qu'à refaire cet écart, il suit la signature de l'artiste : *Thomas Corriveau fuit bic*. Et puisque l'art de notre siècle ne donne plus l'exclusivité du référent au point de vue « réaliste », l'archimboldesque d'anatomies féminines peut même fonctionner à vide, perçu comme œuvre informe.

Dans cette veine du simulacre, Pierre Ayot, avec *Verre et Bouteille* met en place un dispositif pour suggérer le point de vue obligatoire à partir d'une nature morte de Braque sur chevalets. Il suit une démarche similaire à celle qui précède l'étape finale des œuvres de Georges Rousse. L'intervention initiale que ce dernier réalise en modifiant une partie de l'architecture intérieure d'un édifice met également en scène un simulacre formel qui ne tient qu'à un point de vue très précis, celui de l'objectif de l'appareil photographique. La magie du cibachrome en tant que travail achevé est telle que le spectateur regarde, dirait Lacan, ce qui ne peut se voir. Cette partie invisible de la fabrication de l'œuvre dissimule le décalage constant que Rousse doit pratiquer avec lui-même ou, en d'autres termes, avec cet Autre qui posera l'œil derrière la lentille pour faire écran.

Dans sa troisième photographie intitulée *Genève*, la pose du miroir, dans ce qui paraît être le champ pictural de Rousse, dévoile non pas l'envers du décor mais bien l'espace où l'artiste agit à l'image de son propre double, derrière la caméra. C'est presque suivre les préceptes de Léonard de Vinci quant à l'utilisation du miroir pour juger de l'œuvre : « tu la verras alors inversée (*a contrario*) et elle te semblera de la main d'un autre maître »⁴. L'effet spéculaire lui permet de se mettre en retrait pour mieux afficher son intervention dans l'illusion spatiale. La surface réfléchissante est donc un fragment qui marque l'écart et le mouvement.

Il en est de même pour Serge Tousignant avec son installation *Hommage à Magritte*. Posant un miroir sur un chevalet selon un angle très précis, il assure le fonctionnement du mythe du double comme garant psychologique de l'immortalité. Double bande et reflet du double dans son contraire (le rouge dans le vert), l'œuvre est une tautologie en circuit fermé où l'artiste, comme les quatre autres, se plaît à nous montrer qu'il signe à jamais les conditions de la perception. □

¹ Philippe Comat, *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 93.

² Albert Flocon et René Taton, *La perspective* (1963), Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 4^{ème} éd., p. 55.

³ Michel Foucault, « Distance, aspect, origine », in Collectif, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 14.

⁴ Léonard de Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Tome I, Paris, Gallimard, 1987, pp. 252 et 260.