



La gravure ci-contre est une gravure de Dürer qui représente une correction de perspective sur une colonne :

Un peu d'histoire...

L'anamorphose aurait été inventée par **Léonard de Vinci** (**1438-1518**). C'est lui qui a dessiné la plus ancienne que l'on connaisse dans le Codex Atlanticus.

Pourtant, les premiers textes mentionnant les anamorphoses datent du XVI^{ème} siècle. Ainsi, après une brève évocation dans *les Deux Règles* de Vignole publié en **1530**, le premier écrit s'attardant plus précisément sur ce phénomène mathématique est *Pratica della perspettiva*, publié en **1559** par Daniel Barbaro. On peut y lire :

« Maintes fois et avec non moins de plaisir que d'émerveillement, on regarde quelques-uns de ces tableaux ou cartes de perspectives dans lesquels si l'œil de celui qui les voit n'est pas placé au point déterminé il apparaît tout autre chose que ce qui est peint mais, regardé ensuite de son point de vue, le sujet se révèle selon l'intention du peintre... ».

Cependant, ce n'est que quelques années plus tard, au cœur de la Renaissance que l'art anamorphotique va réellement se développer. Images et apparences subissent les attaques du néo-platonisme, puis de la Réforme. Mais les amateurs de vérité éternelle, géométrique et mathématique doivent au même moment affronter les cruelles leçons de relativisme que développent les théories de la vision.

Il en résulte une étonnante effervescence où l'on hésite entre le rationalisme cartésien et un goût ludique du vertige sensoriel et des tentations du rêve, du doute et de la folie. C'est dans ce contexte que de grands scientifiques comme **Mersenne**, **Descartes** (*Dioptrique*, **1637**), **Maignan** et le jeune Jean-François **Nicéron**, auteur du *Thaumaturgus opticus* (**1646**) vont contribuer au développement de cette nouvelle forme d'art. Il faudra y joindre d'autres grands noms comme ceux de **Desargues** (*Pratique de la perspective*, **1636**), de **Bosse**, du père **Kircher** (*Ars magna lucis et umbrae*, **1646**).

Ainsi se développe cette partie de la géométrie et de l'optique alors qualifiée de "diabolique" qui se pratiquait selon des procédés fort empiriques dès le **XVI^{ème}** siècle en Italie. **Dürer** n'écrivait-il pas en **1506** à son ami Pirckheimer qu'il devait se rendre à Bologne pour y apprendre *die Kunst in geheimner Perspektive* (l'art de la perspective secrète) ; c'est la « *bella e secreta parte della perspettiva* » dont parle Barbaro. Poussant à l'extrême les conséquences de la « *perspectiva artificiale* » des classiques, le nouveau thaumaturge en renverse les termes - la *Costruzione legittima* d'Alberti autorise, en en donnant les règles, ces déformations de la représentation illusionniste qu'implique le point de vue du spectateur. Celui-ci, situé en un point fixe, "endroit le plus propice pour voir le tableau" (Vinci), perçoit, de face, des raccourcissements et des dilatations dont l'imitateur de la nature doit tenir compte.

Dans l'anamorphose, le monde est représenté d'une façon scientifiquement déformée pour la vision de face, le rétablissement ne s'opérant que virtuellement grâce au déplacement du spectateur. Au monde platonicien rectifié, donc finalement illusoire, fait place une autre illusion, celle d'un monde vu de biais. C'est un monde oblique, étiré, méconnaissable....et c'est cet aspect qui va être responsable du développement rapide de l'anamorphose en Europe.

En effet, au **XVIe** siècle, ce qu'on ne peut dire ouvertement, on le dit "anamorphotiquement": ainsi de nombreuses scènes érotiques, métaphores philosophiques, paraboles religieuses ou documents interdits par les autorités circulent. Par exemple, c'est par les anamorphoses du portrait de Charles 1er d'Angleterre que ses partisans pouvaient conserver l'«image interdite». L'anamorphose était donc utilisée comme moyen de **cryptage** de l'image.

Ce même aspect a été utilisé par Holbein, lorsqu'il créa sa plus célèbre toile: *les Ambassadeurs* (National Gallery, Londres, **1533**). Deux jeunes et beaux diplomates résumant la puissance laïque et ecclésiastique se trouvent réunis de part et d'autre d'une double nature morte, une Vanité, pour composer un somptueux tableau où collaborent les pouvoirs de la perspective illusionniste et de la vie politique. À leurs pieds surgit, illisible, une forme blanche, la signature du maître, Holbein ou l'os creux: ce crâne apparaît d'un coup quand nous quittons la place et qu'à notre dernier regard se livre enfin le triple message de l'anamorphose.

La perspective classique est une machine à faire des fantômes, en un face-à-face trompeur : c'est la vanité du monde lui-même qui se trouve ici dénoncée. La perspective " curieuse " de l'anamorphose délivre dans une distorsion monstrueuse l'obliquité fugitive du vrai, et cela par jeu de surfaces. La finalité de toute représentation se joue dans sa périphérie : c'est un jeu du regard avec la mort. Telle est la vérité cachée du tableau.

Au **XVIIe** siècle, grâce à des mathématiciens Français, les moyens empiriques de composition sont remplacés par des constructions mathématiques basées sur la géométrie des rayons visuels.

C'est alors qu'une nouvelle invention relance l'intérêt des artistes/scientifiques: l'anamorphose catoptrique (avec des miroirs cylindriques, coniques...) dont la plus ancienne connue porte la signature de Simon Vouet (**1625**). Jusqu'en **1630** on procède par tâtonnements et en **1637**, la technique est mise au point scientifiquement , puis simplifiée en **1638**. Le miroir est alors chargé d'une riche symbolique et, en tant que surface réfléchissante, trouve sa place dans la philosophie du doute carthésien.

Aux **XVIIIe** et **XIXe** siècles, on utilise l'image anamorphosique comme un jeu...il s'agit le plus souvent de reconnaître des tableaux célèbres). Enfin, au **XXe** siècle, l'anamorphose est réhabilitée grâce aux surréalistes et notamment Dali.

