

## Denys Morisset et la photographie anamorphique

Myriam Magnan

Volume 25, numéro 102, printemps 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54550ac>

[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

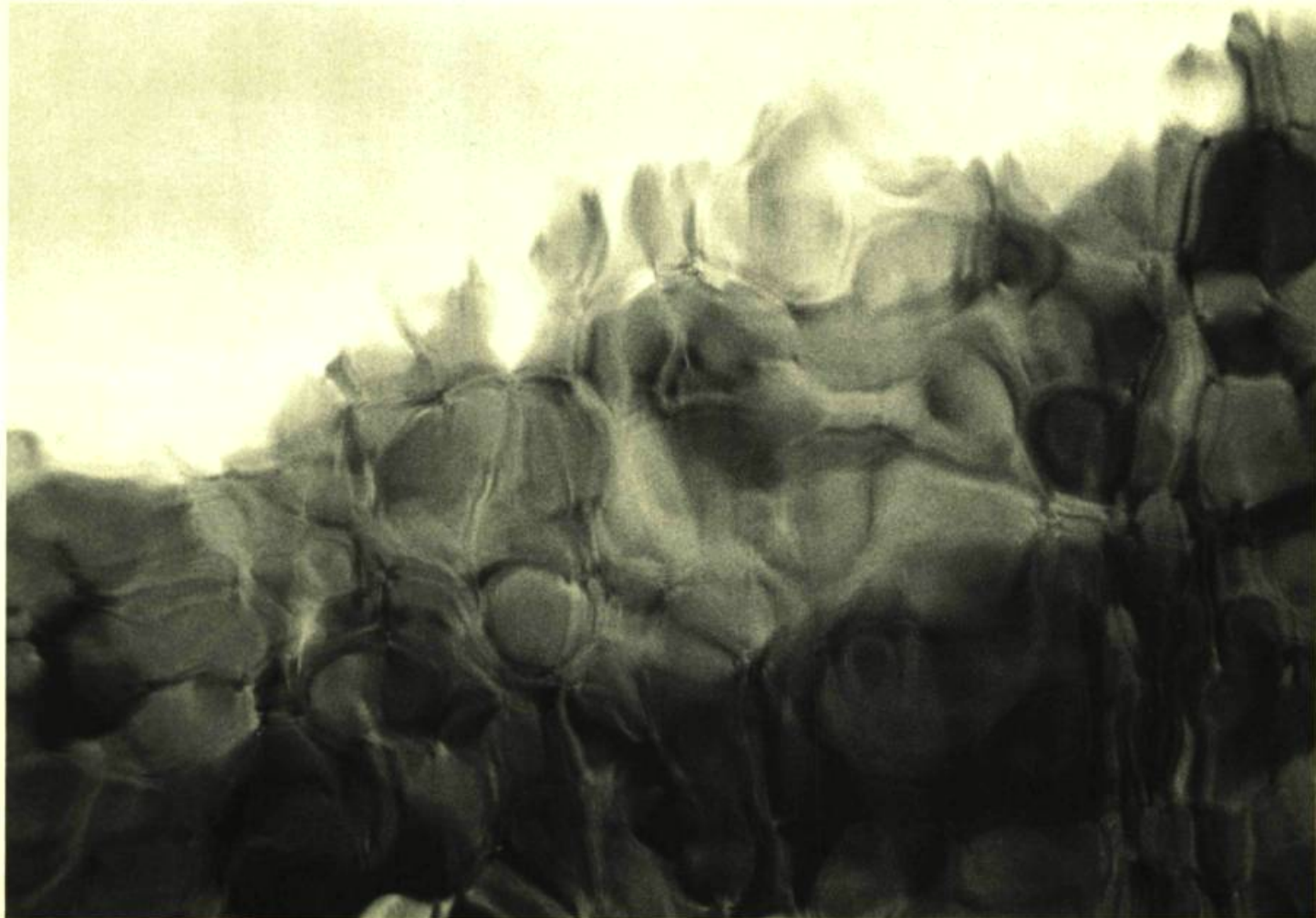
Magnan, M. (1981). Denys Morisset et la photographie anamorphique. *Vie des arts*, 25(102), 53–55.

# DENYS MORISSET ET LA PHOTOGRAPHIE ANAMORPHIQUE

Anamorphose: du grec *anamorphoun*  
«transformer». Image déformée et grotesque donnée par un miroir courbe.  
(PETIT ROBERT)

Dans son roman *Trou de mémoire*, Hubert Aquin commentait longuement, sur le plan de la lecture psychédélique, l'anamorphose qui tient le centre de la toile *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein. A ma connaissance, il s'agit là de la seule réflexion publiée ici sur le sujet, et encore concerne-t-elle une œuvre vieille de plusieurs siècles.

1. Denys MORISSET  
*Chez Max Ernst.*



De toute façon, les peintres se sont désintéressés depuis longtemps de ces jeux symboliques assez vains qui ne pouvaient que les éloigner de leurs préoccupations essentielles. Et, chose curieuse à première vue, c'est par la technique de la photographie que l'anamorphose est revenue parmi nous, et ce, pour rapprocher la photographie de la peinture dans ce qu'elle a de plus libre et de plus fantastique.

Tout le monde connaît le fulgurant portrait de Dali, l'œil unique et terrible fiché en plein front, au centre de l'accolade de la célèbre moustache, portrait dû au froid talent de Philippe Halsman. Les amateurs de photographie connaissent également les invraisemblables nus d'André Kertész qui, dans les années trente, photographiait naïvement le modèle en même temps que son reflet dans le miroir anamorphique.

2. *Two Faces — One Soul.*







3. Le Jardin d'hiver.

A la fin des années soixante, aux U.S.A., Ira Cohen et Bill Devore produisaient une série de photographies anamorphiques simples sur le thème du jeu théâtral<sup>1</sup>. Au même moment, Paul Vézina et Denys Morisset tournaient à Québec *Mémoire liquide ou Liquid Jennifer*, qui est, je crois bien, la première œuvre cinématographique en 35 mm techniquement axée sur l'anamorphose<sup>2</sup>. Quelques années plus tard, Roland Weber révélait aux Québécois, par une exposition itinérante que la revue *Perspectives* accueillait dans ses pages<sup>3</sup>, une vision nouvelle de l'automne québécois filtrée par un miroir souple. Enfin, en février dernier, Denys Morisset produisait sa première exposition de *photographies anamorphiques comparées*<sup>4</sup>. Il doit tenir, à Montréal, une exposition similaire à la Galerie La Murée.

J'ai tenu à faire ce trop rapide survol de l'anamorphose photographique afin d'indiquer au lecteur la nouveauté de la technique et souligner le très petit nombre de créateurs qui s'y adonnent.

Passons maintenant à l'essentiel.

Au delà des jeux et des images «grotesques» dont parle un peu légèrement le *Petit Robert*, il faut d'abord noter une différence de nature entre la démarche des peintres de la Renaissance qui ont pratiqué l'anamorphose et celle des quelques photographes de l'époque contemporaine qui reprennent à leurs fins l'étude de la méthode.

Le peintre créait d'abord, dans le cadre de sa vision habituelle, une forme qu'il soumettait ensuite à la technique anamor-

phique: il traitait, il codait sa création par un moyen optique relativement simple et intégrait tant bien que mal l'objet ainsi constitué à l'ensemble de sa composition. Les initiés s'amusaient ensuite à découvrir l'angle de lecture qui leur révélait la signification du *corps étranger*. Il s'agissait donc bien d'un jeu savant qui relevait autant, sinon davantage, de la littérature allégorique que de la plastique.

A l'inverse, le photographe trouve directement dans le viseur de sa caméra les milliers d'images anamorphiques parmi lesquelles il choisira celles qui servent le mieux son propos. Une fois repérées, il les traitera comme tous les photographes traitent ce qu'on appelle, faute d'un meilleur terme, «la réalité objective». Par les distances, le choix des objectifs, les éclairages, les angles de visée, etc., il construira ses images au gré de son génie propre. Dans sa démarche, il n'y a pas de codage de la réalité mais *reconnaissance* et structuration de ce qu'il trouve signifiant dans une première image (donnée) d'apparence folle ou grotesque. En deux mots, l'anamorphose qui servait au peintre à cacher des choses, des intentions ou des significations, sert au contraire chez le photographe à révéler ce qui n'était pas visible ou ce qui passait inaperçu.

Chez Denys Morisset, une longue pratique de la peinture permet d'emblée à l'artiste de distinguer ce qui, dans les images



folles que lui renvoient les miroirs anamorphiques, peut servir à la composition plastique. L'habitude de l'œil et du geste donne au peintre, surtout peut-être à notre époque, une très grande souplesse en face à son œuvre: il en changera l'allure, le rythme, la composition, la structure écrite ou l'atmosphère sans hésiter, sans craindre de la travestir ou de la gâter irrémédiablement, car la peinture est aujourd'hui chez les meilleurs moins *préconçue* qu'aux siècles passés: elle est plutôt conçue à mesure qu'elle se fait, elle *pousse* en symbiose avec le temps intérieur de l'artiste et les changements de l'environnement.

Et c'est peut-être cela qui manque à la plupart des photographes: ils ne voient pas spontanément qu'ils ont prise sur la réalité, qu'ils peuvent l'arranger comme le peintre le fait sans se gêner. On rapporte que Picasso disait: «Lorsque je n'ai plus de bleu, je mets du rouge.» Rares sont les photographes contemporains qui se risquent à de telles libertés, à une telle liberté.

Depuis bientôt quinze ans<sup>1</sup>, Denys Morisset cherche le passage entre la peinture et la photographie. A mon avis, il l'a trouvé, et de façon éclatante. A la galerie de l'Anse-aux-Barques, en février, nombre de visiteurs avaient peine à départager photographies et tableaux peints. Non pas que Morisset peigne en hyperréaliste, loin de là: sa touche est large et lâchée et se prête plus aisément au gestuel qu'au descriptif. Mais il sait donner à

l'image photographique, par la magie de l'anamorphose, le caractère unique que l'on croyait réservé à la peinture.

Quoi qu'il en soit, le grand acquis n'est pas dans ce rapprochement extérieur de deux disciplines plastiques qui semblaient s'exclure ou se nier l'une l'autre, mais plutôt dans le fait que les techniques anamorphiques permettent enfin au photographe d'imposer à la réalité une existence et une forme nouvelles, choisies et voulues par lui, comme c'était le cas depuis toujours pour le peintre.

Et, en prime, l'anamorphose offre au photographe une *grille de lecture* qu'il n'a qu'à promener devant la réalité pour découvrir instantanément des milliers de paysages et de visages nouveaux. Le vieux mur sale que le Vinci regardait fixement pour stimuler son imagination fait place à un outil cent fois plus puissant.

C'est le privilège de notre époque.

1. Cf. *Avant-garde*, N° 5 (Novembre 1968), p. 52.

2. Paul Vézina avait déjà tourné *Vacances 68*, en technique anamorphique 16 mm.

3. Cf. *Perspective*, 6 juillet 1974, p. 16-17.

4. Cf. *Le Soleil*, 23 janvier 1980, p. E-2. Compte rendu analytique de Lucie Bernard.

5. Myriam Magnan, *Quand le peintre se fait photographe*, dans *Culture vivante*, N° 6 (1967).

4. *Autoportrait.*

