



UN ÉLOGE DU FLOU
DANS ET PAR LA PHOTOGRAPHIE

Directeur de recherche
Claude GAGEAN

Julia ELCHINGER

flou THÈSE EN ARTS VISUELS, 2010

Université de Strasbourg
Formation doctorale en Arts



REMERCIEMENTS

Merci à Monsieur Claude Gagean pour ses remarques et ses conseils, qui ont ouvert tout en orientant le cours de mes recherches,
à Jean-Louis Hess pour certaines sources,
à Blandine Rodriguez pour la forme
et à Raphaël.

S O M M A I R E

INTRODUCTION	6	. Le <i>sfumato</i> en soi chez Friedrich	80
1. Mon rapport au flou	6	c. Flou simultanément esquissé et estompé : le flou pour la peinture ou la peinture du rien dans les prémisses impressionnistes (de Turner à Monet en passant par Whistler)	83
2. Trop flou pour être honnête !	11	d. Flous atmosphériques photographiques et filmiques	94
I. FLOUS CONCEPTUELS ORIENTAL ET OCCIDENTAL	25	B. La peau du reflet ou feuilletés flous de matières et d'immatérialités : la superposition, la surimpression	95
1. Petit aperçu des rapports entre la conception, la perception et la représentation du net et du flou en Orient et en Occident	25	3. Le flou comme avènement de la matière picturale pure (flous matiéristes de Rembrandt à Leroy en passant par Monet)	102
2. Que représente le flou dans la philosophie occidentale?	29	4. Flous photographiques : la matière face à l'immatériel	113
II. FLOUS VISUELS PHYSIOLOGIQUES ET PHOTOGRAPHIQUES	31	A. Les pictorialistes face au nettistes : la matière picturale face à la forme photographiques	113
1. Définitions du net et du flou	31	B. Flous de la matière photographique en soi	123
2. Les flous physiologiques et photographiques sont-ils les mêmes ?	36	a. Le photodynamisme flou contre la chronophotographie nette (la continuité du mouvement face à l'instantanéité photographiques)	123
3. Mouvances visuelles physiologique, physique et photographique	44	b. Flou du photoreportage (de l'école de New York à Yves Klein)	127
III. LE FLOU PAR EXCÈS DE NETTETÉ	51	V. REPRÉSENTATIONS RÉALISTES NETTES ET FLOUES AU FIL DU TEMPS OU LE FLOU COMME ABOUTISSEMENT EXTRÊME DU RÉALISME FACE AU NET	132
1. Quelques points de vue littéraires (le principe d'incertitude chez Gustave Flaubert)	51	1. Le flou antique	133
2. Flous fouillis	54	A. Le flou sculptural : de vagues figures égyptiennes au <i>sfumato</i> praxitélien	134
A. Flou fouillis graphique gestuel	55	B. Le flou pictural pompéien	139
B. Flou fouillis végétal photographique et sonore	57	a. Le IVème style est-il impressionniste?	141
a. Flou fouillis photographique	57	(Transition : l'absence du flou au Moyen Age)	141
b. Flou fouillis sonore dans la musique acousmatique	59	2. Le flou moderne contre le net classique	145
IV. FLOUS IMMATERIELS, MATERIELS ET MATIÉRISTES	60	A. Du <i>sfumato</i> au clair obscur : comment a été représenté le flou à partir du XVIIème siècle face aux natures mortes nettes (chez Caravage, Zurbaran, Vélasquez et les peintres hollandais Rembrandt et F. Hals) ?	145
1. Le flou de la matière en soi : le nuage	60	B. Flous révélateurs de la modernité	153
2. A travers la matière comme à travers un écran : représentations de la matière qui rend flou (brume, pluie, mirages et sons)	63	a. Influences ascendantes et descendantes du flou impressionniste	153
A. Flous atmosphériques	67		
a. Flou esquissé (oriental)	67		
b. Flou simultanément par rajout et par effacement : le <i>sfumato</i> (occidental)	69		
- <i>Sfumatos</i> sonores	69		
- <i>Sfumatos</i> picturaux	75		
. Flou renaissant ou la perspective aérienne face à la perspective géométrique	75		

- Le réalisme de l'esquisse chez Corot	153	VI. HYPERRÉALISMES NETS ET FLOUS CONTEMPORAINS, EN	
- Autour du réalisme impressionniste	156	PEINTURE, CINÉMA ET PHOTOGRAPHIE	229
- Les post-impressionnistes	163	1. Photoréalismes nets et flous	230
. Le néo-impressionnisme et les dessins de Seurat	163	A. L'Hyperréalisme et le néohyperréalisme	231
. Les flous mouvants graphiques de Matisse face aux nets		B. Aussi flou que net	237
de Kelly	166	2. Hyperréalismes cinématographiques, picturaux et photographiques flous	239
b. Flous à lier à la modernité technique	168	A. Inaccessibles flous mouvants	239
- Au commencement de la photo fut le flou : flous volontaires		a. « Floux » vidéographiques (Cahen et Viola)	241
ou non dans les premières photos ?	168	b. « Floux » picturaux	244
. Le net daguerréotypique face au flou calotypique	165	c. « Floux » photographiques et flous de la lenteur et d'imperceptibles mouvances	247
- Photographies de l'invisible ou photographies d'impossibles perceptions	176	B. Autres formes d'hyper-flous	255
. La photo spirite : spectres, pensée et fluide vital	176	a. Existe-t-il un impressionnisme contemporain ?	256
- Différentes techniques pour différents flous photographiques	182	b. Pourquoi Gerhard Richter imite-t-il le flou photographique : le flou richtérien a-t-il un sens ? (le flou comme abstraction de soi ?)	260
. Flous cinématographiques et vidéographiques	187	c. Le flou photographique révélateur de la réalité	274
c. Thèmes modernes du flou	190	d. Le flou représentatif de la vie	277
- Photographies de reflets de vitrines	190	e. Le flou de l'errance et le flou de l'imperfection (Plossu)	280
- Poétique de la pollution	192		
- Les ponts et les gares à travers l'impressionnisme	194	CONCLUSION : QUELS SONT LES LIENS ENTRE LE FLOU, LA RÉALITÉ ET LA PHOTOGRAPHIE ?	286
- la « vugacité » : visions de paysages en vitesse ou paysages-vite	196		
. Moyens de transport visuels	198	Index	299
. Parallèles entre les visions véhiculaire, photographique et cinématographique	204	Répertoire des auteurs	302
. Représentations de « paysages-vite »	206	Répertoire des artistes	305
# Visions théoriques et photographiques étourdissantes :		Répertoire des reproductions	309
le Futurisme et le flou photodynamique	209	Bibliographie	319
- Flous psychologiques	211		
. Train de vues mentales et cinématographiques	212		
. Flous psychologique et temporel ou visions environnes et mentales floues : simultanéité perceptive floue ou simultanéité des visions physiologiques et psychiques	216		
. Flou psychanalytico-photographique	223		
. Flou sociologique : le flou a-t-il un genre?	226		

INTRODUCTION

« Il y aura toujours ceux qui ne s'intéressent qu'à la technique, qui demandent « comment », tandis que d'autres, plus curieux de nature, demanderont « pourquoi ». Personnellement, j'ai toujours préféré l'inspiration à l'information. »¹

Man Ray

1. Mon rapport au flou

« La façon de photographier témoigne de la façon de vivre. »²

Paul Strand

- Mon rapport à l'espace est flou, mes repères sont flous.

La vision floue me donne l'impression d'avoir un rapport intime avec l'environnement.

Mon rapport à l'environnement géographique est flou. Souvent pour retrouver certains lieux inhabituels (de balade), je me perds à plusieurs reprises avant de retrouver le chemin, quand je le retrouve. « La disparition de repères permet de gagner au plus près la perception vraie. Moments de détachement. »³ Le flou est à la croisée du dedans et du dehors, telle une divagation mentale et physique. La mémoire joue avec le flou.

L'historien d'art Max J. Friedländer a défini le paysage par rapport à son impact sur la perception humaine :

« Le pays est la surface de la terre ou une partie de la surface de la terre, le paysage en revanche est le visage du pays, l'effet que celui-ci exerce sur nous. »⁴

Est-ce que la perception floue de l'environnement paysager en rend la représentation mentale floue ? A moins qu'elle ne rende flou tout l'état d'esprit. Réciproquement, le mental flou du promeneur se projette sur le paysage. Comme on peut le rappeler, pour Cézanne, « le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, le projette et le fixe sur ma toile... Peut-être dis-je des sottises, mais il me semble être sa conscience subjective et ma toile sa conscience objective. »⁵

Le sens de monstration de mes photos va dans ce sens. Il peut quelquefois provoquer de l'ambiguïté, en faisant douter sur l'origine du point de vue, sur les repères du photographe et par conséquent sur ceux du regardeur, ce qui peut le rendre flou. Je retourne de haut en bas une photo de reflets sur l'eau, pour donner l'impression que le paysage reflété est un paysage en soi. Le doute est causé par un morceau de l'environnement végétal positionné à l'envers par rapport au reflet et qui en occupe une petite partie supérieure. Par exemple une perspective essentiellement marquée par des feuilles étalées sur l'eau, dont la taille et la distance entre celles-ci diminuent vers l'arrière plan, perturbe la lisibilité de la photo quand elle est renversée.

- Mon rapport au corps est flou

J'adore nager dans l'eau pour sentir le flou tout autour de moi. J'aime le flou de l'eau qui m'enveloppe comme un cocon. Je ressens ce flou mouvant comme une caresse glis-

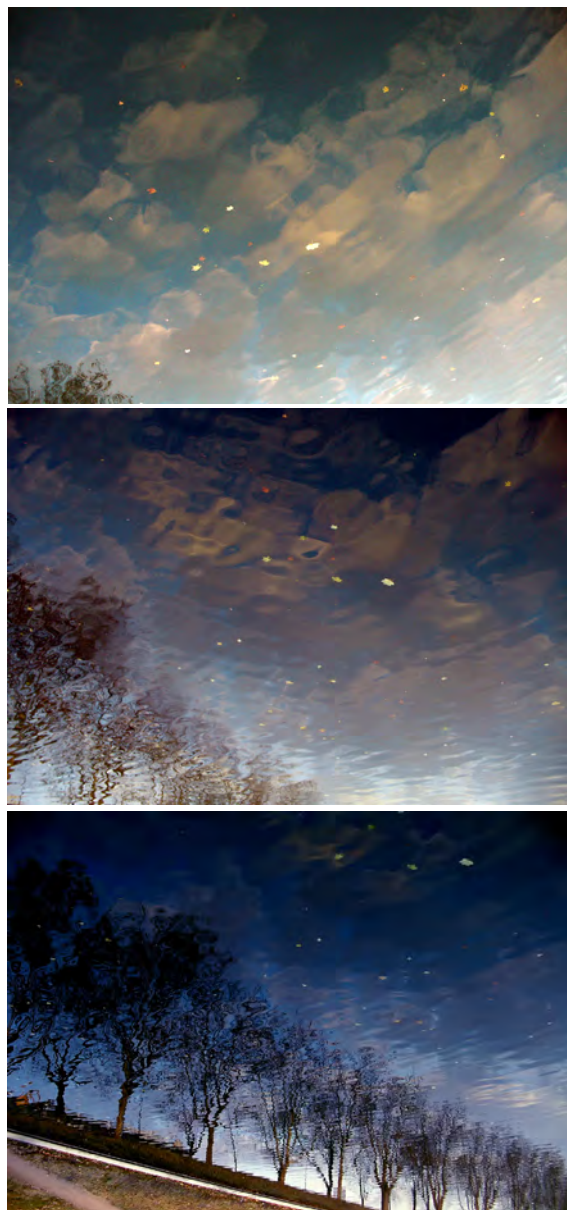
¹ Le livre-guide de la photographie, M. Buselle, éd. Robert Laffont, Paris, 1979, p. 12

² Sur la photo, Susan Sontag, trad. angl. Philippe Blanchard, coll. Choix- Essais, Christian Bourgeois éd., 2000, p. 213

³ Marianne Roth in *De l'ailleurs à l'oeuvre, réflexions sur le déplacement comme pratique artistique*, éd. Peter Lang, Vienne, 2000, p. 42

⁴ Max J. Friedländer, 1947, in *Peinture de paysage*, Norbert Wolf, trad. Michèle Schreyer, Taschen, Cologne, 2008, p. 78

⁵ Ibid, p7



sant sur mon corps, surtout quand elle est vive - vivre le flou dans la vague. De même j'aime éprouver le vent (à vélo) et l'espace ou plutôt l'air flou, que procurent les manèges sensationnels et ascensionnels extrêmes, voire le saut à l'élastique (le parachutisme). La vision est alors prise dans un élan qui la rend floue. C'est peut-être aussi l'attrait du vide qui m'attire ou la recherche d'un absolu. Si ces attractions me font peur, elles me font palpiter et me sentir

Arbres noirs, Julia EL-CHINGER, 2006, série, 3 photos numériques

vivante.

Par contre je fais de la danse peut-être pour rendre le contact avec mon corps moins flou. L'idéal serait de sentir les moindres parties contractées ou détendues, de maîtriser tous les mouvements.

Mes déplacements en danse sont parfois flous. Mes gestes quelquefois manquent de précision en improvisation en danse contemporaine, à la limite du n'importe quoi, contrairement à la danse modern-jazz, où la chorégraphie fait appel à la mémoire de gestes définis. Bien que j'oublie parfois de compter les temps, certains mouvements de la chorégraphie ainsi que l'endroit du placement. Ma mémoire corporelle est floue. J'aime la danse, car elle fait prendre conscience de toutes les parties de son corps grâce à leurs mouvements gracieux, en harmonie sur la musique. Comme si la danse permettait d'atteindre une forme de netteté corporelle par l'expression, ce qui la met en parallèle à la psychologie, qui aide à voir net mentalement, en soi et autour de soi.

- Mon rapport au temps est flou

. Je suis distraite, attitude que je qualifie de floue par rapport au moment présent.

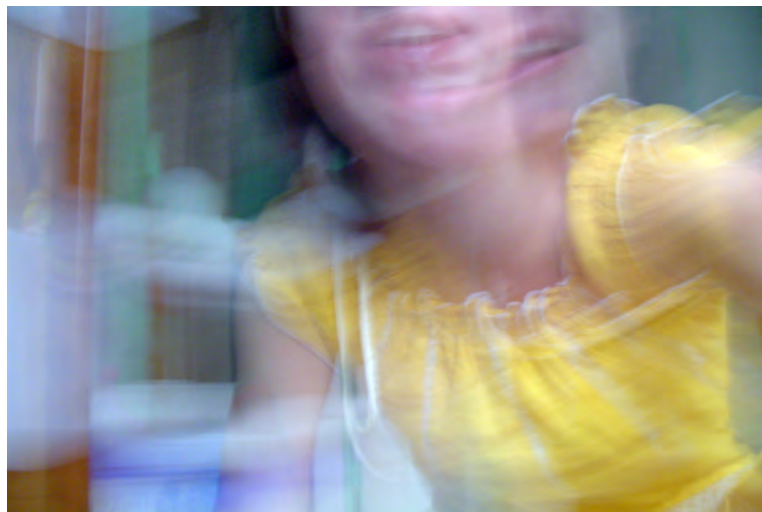
. Je ne suis pas myope uniquement des deux yeux, mais aussi du troisième œil, celui de la pensée, en l'occurrence de l'avenir. J'ai parfois du mal à m'engager, à prévoir à long terme, car il m'est difficile de me projeter dans le futur. Quand un choix de plusieurs destinées s'impose à moi, je n'ai pas envie de le faire, afin de choisir simultanément les différentes

propositions ; alors mon indécision dure parfois jusqu'au dernier moment. Je tergiverse aussi quand se présente l'envie spontanée d'un imprévu, entre la tentation et le sacrifice par rapport à la thèse.

- Mes relations humaines sont floues, familialement, amoureuxment et amicalement.

. Parfois je considère certains amis comme faisant partie de ma famille et certains membres de ma famille, tel mon fils, comme des amis. Je suis floue dans ma fluctuante position entre parent et amie. Je suis encore considérée comme une enfant par ma maman, qui ne peut pas s'empêcher de me commander, jusque dans l'éducation de mon fils, alors qu'en tant que maman, les choix d'éducation m'appartiennent.

C'était pour rire, Julia ELCHINGER, photo, 2008



. L'éducation de mon fils Timothée est parfois floue. J'ai parfois été perdue dans mon rôle de mère, ne sachant plus comment réagir dans certaines situations et face à quelques réactions des autres. Parfois je ne sais plus ce qui est « normal », si c'est moi qui ai raison ou pas. Une puéricultrice à qui je demandais des conseils me répondit : « ça ira mieux quand vous aurez fini votre thèse ! »

. Je suis floue de toi.

Mon couple est tantôt uni, tantôt séparé : uni et désuni simultanément. Il s'est refait dans la distance, maintenant géographique.

J'aime la vie de famille en couple et à la fois me sentir célibataire. Je n'aime pas les cloisonnements, quelqu'ils soient. En cela ma perception du couple libre est floue car ses limites ne sont pas strictes. Mes relations amoureuses passées ne se sont parfois pas terminées explicitement : certaines sont définitivement finies implicitement, d'autres tantôt revivent, tantôt restent en suspens.

. Je me sens floue quand je suis partagée entre l'objet que je suis pour les autres, à travers ce qu'ils veulent que je sois, en voulant me l'imposer en usant de la technique de la culpabilité et mon fort intérieur, mon intégrité, ce que je pense et ce que je veux pour moi-même et non pour répondre à ce que les autres attendent de moi. Par exemple je suis végétarienne, sauf essentiellement chez ma mère et mon père, avec qui j'ai capitulé après tant de crises. Aussi quand exceptionnellement je suis invitée et que le repas est carnivore, je m'adapte; je n'impose ce choix que quand il est accepté, respecté.

C'est pourquoi je me suis depuis longtemps intéressée à l'art, pour la libre expression, que ce soit par le théâtre, la danse, le chant, la peinture et la photo.

. J'ai l'impression que les gens que j'aime ou que je voudrais aimer m'échappent. A moins que ce soit justement parce qu'ils m'échappent que je les aime. De même je m'acharne à retenir le flou visuellement, de même je veux retenir le flou humain de certaines rencontres, de certaines gens qui ne font que passer sur mon chemin, en le traversant.

Même si ce qui permet de faire une photo s'appelle un « objectif », toute photo a sa part de subjectivité. Par exemple les photos d'un même sujet par des personnes différentes ne sont pas les mêmes. « *Le vrai sujet d'une oeuvre est ce qu'un individu a appris et éprouvé à propos de ce qui l'a sollicité.* »¹ Ma pratique photographique est comme ma pensée : floue. Ma façon de voir est floue. Ma façon de vivre est floue. Comme « *on ne demande pas à peindre d'aimer les couleurs mais de les vivre* »², le flou vit en moi. Il y est omniprésent affectivement, artistiquement, éducativement, intimement.

Parfois je pense l'un et son contraire presque simultanément.... Je me situe souvent dans un entre-deux flou.

D'autrefois, mon rapport au flou passe par le dépassement des limites, que ce soit dans l'éducation de mon fils, dans les dates limites pour les produits, les démarches ou encore en cas d'énervement, dans les paroles et le ton adressés à autrui

suite à un manque de respect.

« *Je suis floue malgré les mises au point.* »³ Surtout quand j'ai le « vague » à l'âme ! Dans mes périodes d'insatisfaction générale, par exemple je ne suis pas contente de me trouver là où et avec qui je suis, alors que je m'en réjouissais peu de temps auparavant, que j'envisageais ce contexte comme un idéal.

Je suis floue sur toute la ligne ! (si je puis dire !) Mais il faut laisser au « flou » son « I », comme il n'en n'a qu'une !

- La façon de rédiger ma thèse a une tendance floue

Comme je suis floue, ce que je fais, je le fais de manière floue.

Si j'ai du mal à finir ma thèse, c'est parce que je me laisse voguer au fil des écrits et des images, qui m'emmènent vers d'autres écrits et d'autres images et ainsi de suite indéfiniment, sans avoir même pu intégrer, épurer, « digérer », coordonner toutes ces nouvelles trouvailles théoriques et iconographiques. Mon attitude face à l'aboutissement de mes recherches est floue. Même en prenant la décision d'arrêter toute nouvelle recherche, j'ai quand même continué à emprunter des ouvrages, pour rajouter du texte et des images, au lieu de terminer de clarifier et d'intégrer ce que j'avais déjà. En effet, une caractéristique du flou est le non fini, aspect qui déteint sur ma méthode de travail. Des bribes surgissent comme des petites naissances qui n'ont pas eu le temps de se développer et apparaissent comme une promesse. A force de rajouter systématiquement des morceaux de textes à l'état de brouillon, je

¹ Edward Lucie-Smith, in *Le réalisme américain*, éd. Thames et Hudson SARL, Paris, 2002, p.6

² Michel Chion in *L'oeuvre musicale*, Schaeffer, livret du CD, p. 9

³ Pauline Croze, « *Je suis floue* », 2005, chanson

brouille, rend flou le tout. « *Le brouillon esquisse une sorte de promesse, une forme hésitante de projet, un souhait de devenir. Sur une base d'absence se fonde peut-être un espace-temps de possibilité, une tentative de disponibilité : un territoire sans synthèse, qui peut hériter aussi bien des échecs, des refus, que des implications.* »¹

Le brouillon articule paradoxalement cette thèse. « *Le brouillon peut apparaître comme l'articulation ambivalente d'un lâcher-prise et d'une exigence réitérée, un principe actif / passif répondant à une identité transitoire et instable.* »⁴ La forme floue « marque » effectivement une transition, un entre-deux ou entre-plus, et de façon instable, hésitante. « *Le brouillon est constitutif d'un passage incessant entre des identités indéfinies, qui s'appliquent au sujet (dans les deux sens du terme). [...] Le paradoxe inhérent au terme « brouillon » - entre désordre et labeur, laisser-aller et ouverture - entretient une proximité sensible de la présence possible et de la disparition certaine.* »²

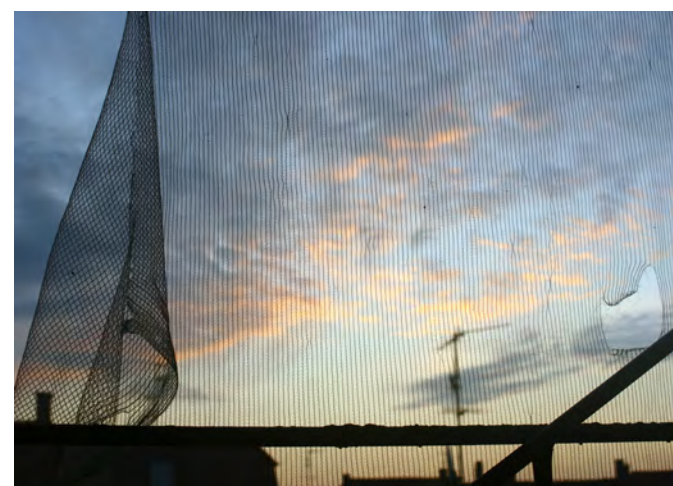
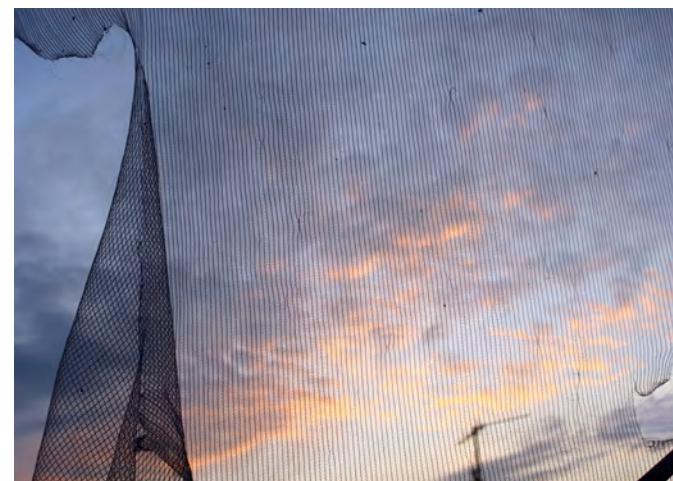
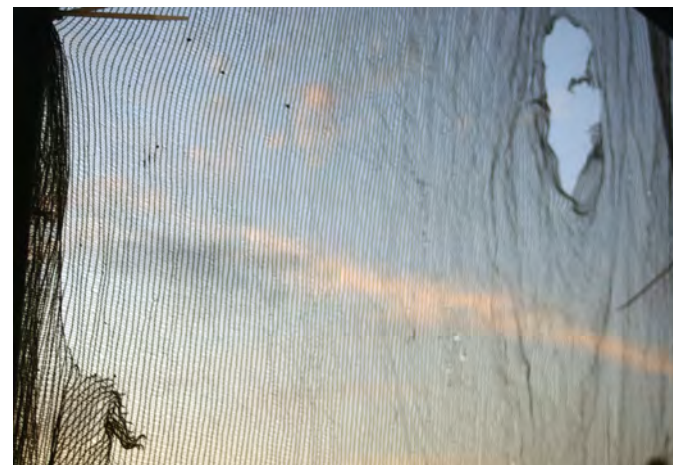
La multiplicité du flou impose une vue « imparfaite » et tâtonnante. Non aboutie, la forme floue n'a pas de limites, elle est débordante. De même je m'éparpille et papillonne, je me disperse sans cesse.

L'inexactitude, caractéristique du flou, imprègne aussi ma façon d'écrire. Le flou est l'envers de ce qui est au-dedans de moi.

Flou échafaudé, Julia ELCHINGER, série, photos numériques, 2010

¹ Eric Laniol, *Brouillons, papillonnements, dérives : une multitude en acte*, thèse en arts plastiques, dir. J.-L. Fleckiakoska, 2001, p. 45

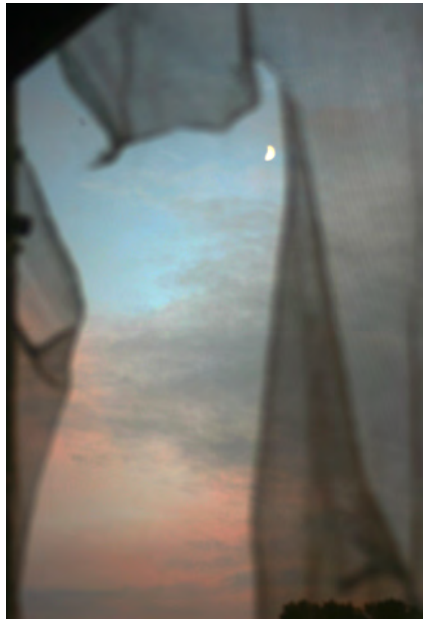
² Ibid.



2. Trop flou pour être honnête !

Nous vivons dans un monde flou, à une époque floue, avec des gens flous. Le monde est géographiquement flou, au niveau de certaines frontières, même si les cartes répertorient précisément les lieux. Et quand une frontière officielle n'existe plus, les villes qu'elle séparait se fondent progressivement entre elles. Les caractéristiques qui les distinguaient tendent à devenir communes, comme la culture, la langue ou les commerces. Comme si chaque ville débordait un peu sur l'autre d'une portée imprécise. L'accès dans ces villes autrefois contrôlé et limité est alors facilité par les infrastructures, telle la passerelle entre Strasbourg et Kehl.

Flou échafaudé, Julia ELCHINGER, série, photo numérique, 2010



Tout devient de plus en plus flou.

Depuis quelques semaines je vis dans un asile de flou. Des filets attachés à des échafaudages voilent la façade de mon logement. A travers chaque fenêtre, je vois flou au delà du quadrillage gris des filets. Je vois flou tout autour de chez moi, tout près. Quelques déchirures seulement me ramènent vers le net, comme le montre la série du *flou échafaudé*.

Même en levant les yeux, à l'instant où je frappe ces mots sur le clavier, j'aperçois sur le mur de la B.N.U. (Bibliothèque Nationale Universitaire) une nouvelle image, à côté d'une note d'information sur le filtrage sur internet. Il s'agit d'une photo floue d'une porte vitrée de l'entrée de la bibliothèque, ouverte sur les arbres et dont seul le sigle « B.N.U. » est net. J'en viens même à me demander si je ne l'ai pas faite ! Elle me fait comme un clin d'œil, mais qui serait ouvert, sur mes photos, à propos desquelles je suis en train de réfléchir.

Il y a des fleurs partout pour celui qui veut en voir, pensait Matisse. Il en est de même pour le flou, qui est omniprésent pour celui qui en a pris conscience. Les fleurs aussi font partie de mon champ (c'est le cas de le dire) d'investigation, puisque c'est la photographie de la nature paysagère qui m'intéresse plus particulièrement.

L'objet de cette recherche est l'expérience visuelle du flou, dans et par la photographie, quelque soit son mode d'apparition, son domaine, voire son aspect. J'expérimente le flou quand je mange, quand je parle, quand je bouge, au réveil, pendant des rêves éveillés, c'est-à-dire n'importe quand. Il existe différentes façons d'expérimenter le flou au quotidien,



Sans titre, Julia EL-CHINGER, photo numérique, 2008

que ce soit de manière directe ou indirecte, c'est-à-dire de façon physiologique (suivant le mouvement, l'étourdissement ou la fatigue) ou technique (extrémités du champ vision, loin, proche, mise au point, ...), en fonction de facteurs tant psychologiques (suivant l'humeur et la disponibilité d'esprit), météorologiques (brume, brouillard, pluie) que matériels (eau, verre), par translucidité ou réflexion. J'oriente mon regard et mon attention face aux apparences brouillées, vagues et de passage. La plupart du temps, les gens ne cherchent pas à juste regarder, ni autour d'eux, ni même devant eux (et encore moins en eux). C'est pourquoi il m'importe d'essayer autant de faire voir autrement que de faire voir davantage, c'est-à-dire de faire voir la vision floue, l'observation du regard flou. Marcel Duchamp disait que si l'on pouvait voir regarder, on ne pouvait écouter entendre.

Jean-Luc Godard aime confronter des idées vagues avec des images claires. Ma recherche se situe à l'opposé de cette

démarche : confronter des idées claires avec des images vagues. Définir, c'est limiter. Ce qui revient paradoxalement à préciser les contours de ce qui n'en a pas. Le flou circonscrit les formes de contours incertains, nettement estompés, de prolongements indéterminés, à l'encontre d'une clarté trop (re) connue. Il affecte un effet d'effacement, voire d'écrasement dans l'image et généralise les particularités.

Cette recherche sur le flou a commencé en maîtrise, en observant et en photographiant simultanément les reflets flous, mouvants et en abîme, sur les vitres de trains. Puis mon sujet s'est élargi au « flou artistique » en D.E.A..

Quelques thèses ont traité du flou au début de ce troisième millénaire, de points de vue littéraire (à propos de Manon Lescaut), techniques en cinéma chez Bidhan (*Esquisse d'une théorie du flou en art*) et chez Martin (*Le flou est-il quantifiable ? Etude du flou-net de profondeur en cinéma et en photo*) et d'histoire de l'art. En histoire de l'art, deux thèses ont questionné le flou. La thèse de Lee, *L'imagerie photographique floue et la représentation mnémonique*, envisage le flou par rapport à la mémoire collective dans des représentations de Warhol, Boltanski et Gerard Richter. Lee constate que dans l'art contemporain, l'imagerie photographique floue représente des souvenirs vagues qui se transforment, s'atténuent, s'amplifient (les images mémorielles peuvent aussi être très nettes) ou disparaissent dans l'espace du temps. Le flou est alors un indice mnémonique de l'amnésie collective. La thèse de Ségal, *De l'un-précis entre chair iconique et écriture de lumière*, parle du flou de la représentation humaine photographique. Le flou



Enfant chez Fanno le seigneur, Silvestro LEGA, 1872, huile sur toile, 60 x 110 cm

s'inscrit dans un débat pluridisciplinaire, mais il est beaucoup plus pratiqué que théorisé. Par contre jamais le flou n'a été abordé dans les arts visuels, ni ses différentes fonctions analysées suivant des contextes à la fois technique, historique, socio-psychologiques et artistique. Le flou n'a pas non plus été interrogé à travers l'expérience personnelle, révélée par la photo. Donc le flou n'a pas encore été étudié de façon exhaustive d'un point de vue de praticien. Il a été envisagé comme extérieur à l'homme, indépendant, comme un objet scientifique en soi. Mais le flou n'est pas pour autant constitutif de l'homme, il ne lui appartient pas. Le flou résulte de la relation entre l'humain (et l'animal) et le monde. Et le monde n'existe qu'à travers la relation perceptive de l'humain. La théorie des cordes stipule même que la matière n'existe pas, que seulement les noyaux des atomes sont réels et que tout le visible est créé par le mouvement incessant des molécules. Alors qu'est-ce que le flou en soi si ce n'est une forme de la perception visuelle de la



Enfant chez Fanno le seigneur, Silvestro LEGA, 1872, huile sur toile, 60 x 110 cm

réalité ? C'est ce que cette thèse tend en partie à démontrer. La perception visuelle vacille entre le flou et le net (cf. les deux peintures nette et floue d'une même scène, de Silvestro Lega, *Enfant chez Fanno le seigneur*). C'est dans la mouvance que le flou se manifeste. Parfois aussitôt apparu, il disparaît. Sinon il lui arrive de tanguer, d'être sur le point de devenir net, puis il résiste et reste. Le flou est hésitant, à moins qu'il ne soit farceur. Le flou est signe de vie et signifie pour moi la vie. Le flou est vivant, donc il meurt. Mais il peut ressusciter infiniment et indéfiniment.

Le net permet au flou d'exister et vice-versa. Le net et le flou coexistent de façon interdépendante. Il existe même un continuum entre le flou et le net, dont les limites sont posées arbitrairement. Le flou et le net ne sont-ils pas une seule et même dimension, comme le montrent les peintures nette et floue d'une même scène familiale chez Silvestro Lega ? Ils sont incessamment mouvants suivant le regardeur.

La controverse entre les partisans du flou et du net serait-elle alors un faux débat au nom de la réalité visuelle ?

Pourtant dans le champ de vision physiologique, le flou et le net coexistent, ils sont interdépendants et ils sont d'autant plus appréciables dans leur contraste, sachant qu'entre ces deux extrémités se trouve tout un dégradé de nuances. Le flou existe d'ailleurs bien plus que le net, puisqu'il englobe une plus grande partie du champ. Dans la mise au point, comme son nom l'indique, le net n'est précis qu'en un point, qui est une toute petite zone de la rétine, nommée la fovéa. Tandis que le flou est perceptible dans une zone plus ample, située aux extrémités du champ visuel, que celles-ci soient latérales, en profondeur ou de très près.

Le regard n'est que passage, celui des yeux, qui scannent l'environnement. La vérité de la vue est indissociable de la locomotion, qui la rend floue. En plus des yeux, la tête et le corps participent à la mouvante perception floue. Ce genre de flou est d'autant plus imposant quand il est pris de vitesse, où il peut frôler l'abstraction. Mais le flou qui m'intéresse n'est pas abstrait, il se situe plutôt entre la figuration et l'abstraction, dans leur entre-deux, sur leurs bords qui se rejoignent progressivement par fusion.

Ce que je veux démontrer est que le flou est révélateur de la réalité, plus que le net. Je ne révolutionne rien, ni la perception, ni la représentation photographique et ni la réflexion autour du flou. Je veux juste regarder avec des yeux comme neufs et montrer que cela est possible. «La vue doit être

effraction, fraîcheur, appétit et dévoilement du monde.»¹

Alors puisque la perception de la réalité est essentiellement floue, pourquoi les représentations dites « réalistes » ont principalement évincé le flou au cours de l'histoire de l'art ? Les étymologies des mots « flou » et « net » expliqueraient-elles leur destinée ? Au moyen âge, le terme « flou » signifiait flétri, fané, alors que le mot « net » voulait dire propre, pur et honnête (en un mot). D'autant plus que l'expression de « flou artistique » est connotée péjorativement.

Les artistes défenseurs du net savent-ils qu'ils voient flou ?

Notre regard souvent nous échappe. La plupart des gens, dont la vue correspond à la moyenne, sans être corrigée, est persuadée de ne pas pouvoir voir flou. Quant aux myopes, ils refusent en général de vivre leur vision floue par le port systématique de verres dits « correcteurs » et dans un cas extrême ils se font opérer pour voir définitivement net. Pourtant la science a permis de découvrir le flou physiologique à partir du moyen âge grâce aux appareils optiques, telle la camera obscura. Et depuis la fin du XIX^{ème} siècle la photo a permis de conscientiser le flou en le vulgarisant et en créant d'autres flous, spécifiquement techniques. Cependant le flou photographique n'est toujours pas accepté par tous autant que le net, surtout pour les photos souvenirs et contrairement aux milieux artistiques contemporains et publicitaires.

¹Marianne Roth in *De l'ailleurs à l'oeuvre, réflexions sur le déplacement comme pratique artistique*, éd. Peter Lang, Vienne, 2000, p. 20

- Le flou photographique comme transfiguration du ratage

« *Ne jetez jamais les clichés qui paraissent détestables. C'est une source de poésie où le monde se transfigure en aspects bizarres et inquiets, révélateurs de figures inconnues sans pour cela jamais perdre autant sa réalité.* »¹

Rémy Duval

Un éloge du flou se situe dans la tradition littéraire de l'apologie paradoxale, après notamment L'éloge de la folie, L'éloge de l'échec, L'éloge de la défaite, Que le meilleur perde, Éloge de la défaite en politique, L'éloge de la fadeur, L'éloge de la bêtise, L'éloge de la paresse, L'éloge de la vache folle.

Face à une photo personnelle floue, qui documente sur le quotidien ou des événements marquants d'une vie, les remarques tournent souvent autour du fait qu'elle ne montre rien, qu'« elle est ratée et bonne à être jetée ». Pourtant ce genre de photos n'ont-elles pas pour but de montrer une vision proche de celle que nous avons du réel, c'est-à-dire en partie floue ? Alors qu'est-ce qui fonde ce jugement de valeur sur le flou ?

Ce dénigrement du flou amène à se demander pourquoi une photo nette peut être jugée bonne. Devant une photo floue est souvent posée la question : « pourquoi c'est flou ? », alors que face à une photo nette, la question « pourquoi c'est net » ne se pose pas, cela étant censé aller de soi, puisque tel est le but des photos souvenirs.

Cette approche négative du flou se retrouve dans les manuels de photographie, qui énoncent les « façons d'éviter le flou »,

au lieu de « comment faire du net », soi-disant pour que les gens réussissent leurs clichés, comme par exemple charger la pellicule dans un appareil photo argentique à l'abri de toute lumière violente, afin d'éviter un voile. En effet, les recherches techniques en audiovisuel tendent à apporter un maximum d'informations sur la réalité sonore et visuelle, toujours plus nette, telle la T.N.T. (Télévision Numérique Terrestre). Le nombre de pixels d'un appareil photo et une grande ouverture de diaphragme sont considérés comme un gage de qualité, car ils contribuent à la finesse de la précision. Par conséquent les appareils qui ont de la valeur, qui sont chers, sont ceux qui permettent le plus de précision dans la netteté. La netteté est un gage de qualité, mais une optique d'objectif qui donne une bonne image techniquement, ne fait pas forcément une bonne image.

Donc si le flou dérange, c'est parce qu'il déroge à la norme édictée par les professionnels de la photo, à savoir les industries qui la fabriquent, les magasins qui la vendent et les laboratoires qui la traitent. Jugées ainsi sans valeur, les photos floues des laboratoires grand public, soit ne sont pas développées, soit sont gratuites, comme le stipule parfois une étiquette les accompagnant : « *Photos hors normes non facturées* » ou « sans débit »². Cette étiquette signale aussi : « Vous pouvez facilement la décoller si vous souhaitez conserver la photo », ce qui signifie que la déconsidération du flou n'est pas immuable, ni universelle, mais variable.

En effet, le jugement de valeur sur le flou dépend d'abord de l'auteur (avant le regardeur) et par conséquent de son milieu

¹ « Surimpression », Photo-ciné-graphie, n°15, mai 1934, p. 8-9, cité par Clément Chéroux, in *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, éd. Yellow Now, coll. Côté photo, Crisnée, 2003, p. 133

² Cahier des normes. Travaux photos, Fnac - Direction produit travaux photo, Clichy, 1997, p. 6

« Evitez ces accidents », (in Voyage autour d'un appareil photo, Erik et Guida, Prisma, Paris, 1942, p. 101-102)

ÉVITEZ CES ACCIDENTS

<p>IMAGE VOILÉE</p>	<p>VOILE AU COURS DE LA MISE DANS L'APPAREIL</p>	<p>IMAGE VOILÉE</p>	<p>DÉROULEMENT INTÉRESSIF DE LA PELLICULE</p>
	<p>VOILE CHIMIQUE</p>		<p>LUMIÈRE NON INACTINIQUE</p>
	<p>OBTURATEUR OUVERT DURANT LE CHANGEMENT DE VUES</p>		<p>VOILE JAUNE</p>
	<p>LE SOLEIL FRAPPE EN PLEIN L'OBJECTIF</p>		<p>MAUVAIS RINCAGE ENTRE DÉVELOP. ET FIXAGE</p>
<p>IMAGE BOUGÉE</p>	<p>APPAREIL BOUGÉ</p>	<p>IMAGE DOUTEUSE</p>	<p>RÉVÉLATEUR MAL PRÉPARÉ</p>
<p>DÉTAILS NETS D'AUTRES VUES</p>	<p>MAUVAISE MISE AU POINT</p>	<p>CLICHÉ INSUFFIS. DÉVELOP.</p>	<p>RÉVÉLATEUR TROP FROID</p>
<p>IMAGE ABSOLUMENT NETTE</p>	<p>OBJECTIF SALE</p>	<p>DÉVELOPPEMENT PARTIEL</p>	<p>RÉVÉLATEUR USAGÉ</p>
<p>Dans les dessins, la lettre : D veut dire : au développement; T = au tirage.</p>		<p>CLICHÉ TROP FONCÉ</p>	<p>DÉVELOPPEMENT TROP LONG</p>

ÉVITEZ CES ACCIDENTS

<p>IMAGE GRÏSE</p>	<p>ÉMULSION PÉRIMÉE</p>	<p>CLICHÉ TROP FAIBLE</p>	<p>DÉVELOPPEMENT TROP COURT</p>
<p>CLICHÉ TROP NOIR</p>	<p>TROP DE POSE</p>	<p>FUSION DE LA GÉLATINE</p>	<p>RÉVEL. OU FIXAT. TROP CHAUDS</p>
<p>MANQUE DE DÉTAILS</p>	<p>MANQUE DE POSE</p>	<p>TRACES BLANCHES</p>	<p>FIXAGE TROP COURT</p>
<p>DEUX IMAGES SUPERPOSÉES</p>	<p>SURIMPRESSION</p>	<p>POINTS NOIRS</p>	<p>POUSSIÈRES</p>
<p>TRAINÉE NOIRE</p>	<p>FENÊTRE ROUGE ARRÈRE NON INACTINIQUE</p>	<p>TACHES DE ROUILLE</p>	<p>ENROI DE PINCES EN MÉTAL OXYDABLE</p>
<p>TRAINÉES NOIRES</p>	<p>TROU DANS L'APP. NEIL</p>	<p>VOILE</p>	<p>OUVERTURE DE LA POCHÈTE À LA LUMIÈRE BLANCHE</p>
<p>ÉMULSION NON IMPRESSIONNÉE</p>	<p>OBJECTIF BOUCHE</p>	<p>L'IMAGE DEVIENT GRÏSE</p>	<p>TROP DE POSE</p>
<p>Dans les dessins, la lettre D veut dire : au développement ; T — au tirage ; F — au fixage ; S — au séchage.</p>			

PHOTOS HORS NORMES

NON FACTURE

Cette étiquette collée sur une photo vous indique que cette épreuve hors norme vous est livrée gratuitement. Vous pouvez facilement la décoller si vous souhaitez conserver la photo. Reportez-vous à notre livre conseil pour identifier le défaut constaté et savoir comment l'éviter.

« *Photos hors normes* », petit papier glissé dans la pochette avec les photos non facturées

Rebut de laboratoire (photo non facturée ou rejetée par les amateurs après constatation des défauts), anonyme, années 1990, coll.priv.



culturel. Une photo floue peut être considérée comme ratée pour un amateur, irrécupérable pour un professionnel (de la publicité ou de la mode par exemple), mais intéressante pour un artiste. Par exemple la photographe reporter professionnelle Geneviève Engel me disait : « *si tu fais du flou, dans le métier tu es virée* ». Ses seuls flous sont dans les nuages ou engendrés par un éclairage insuffisant pour une photo nette, donc involontaires. Ce qui ne l'empêche pas de trouver certains de ses flous jolis. Un autre exemple est le refus de mon exposition à la chambre des métiers d'Alsace (qui accueille

régulièrement des artistes dans ses locaux), parce que mes photos sont trop floues.

L'ouvrage d'un photographe, intitulé « *photos trouvées* », comprend des photos d'amateurs trouvées aux puces, parfois jugées « *ratées* », mais qui dégagent une douceur, une poésie, une simplicité touchantes. Aussi une exposition du MAMCS (Musée d'Art Moderne de Strasbourg) a été consacrée à des photos d'amateurs.

L'histoire de la photo recèle de nombreuses pratiques à rebours de la tradition du net, pratiques qui ont recherché le flou en tant que qualité. Le champ de l'art contemporain s'est de plus en plus ouvert aux pratiques non artistiques, dont il s'approprie les erreurs ou en imite l'esthétique, telles les pratiques de Gerhard Richter ou de Paul Graham. Dans son ouvrage photographique *End of an Age*, Graham a sciemment employé une technique non-professionnelle, tels des tremblements d'appareils, une mauvaise technique de flash. Clément Chéroux relève même dans son ouvrage *Fautographie*, que les œuvres photographiques les plus connues se trouvent en germe dans les instantanés d'amateur, pris avec de petits appareils. D'autant plus qu'il existe une tendance photographique contemporaine, la *cheap photography* (photographie bon marché), (expliquée plus loin dans le développement), qui utilise des appareils photo bon marché, voire en jouets. Werner Gräff a répertorié en 1929, dans son ouvrage « *Le nouveau photographe arrive* » (« *Es kommt der neue Fotograf!* »), les flous, les déformations, les superpositions, les reflets, entre autres effets, non pas comme erreurs mais



Alex Strasser, Werner GRÄFF (photo de l'ouvrage *Le nouveau photographe arrive !* (« Es kommt der neue Fotograf ! »))

comme motifs les plus audacieux du nouveau photographe. Il en est de même, plus récemment, pour le *Manuel de la photo ratée*, qui compile les soi-disant erreurs à éviter, selon les magazines photographiques traditionnels, et qu'il recommande en tant qu'astuces. Moholy-Nagy avait un même attrait pour les erreurs du médium qu'il trouvait utiles, car elles apportaient une nouvelle vision. Il s'est intéressé à un déconditionnement de la vue, afin d'étendre les facultés de perception vers de nouvelles images. Dans le premier manifeste de la Nouvelle Vision, *Peinure, photo et ciné* (1925), Moholy-Nagy a établi l'éthique du nouveau photographe. « *L'ennemi de la photographie, c'est le conventionnel, les règles rigides des modes d'emploi. Le salut de la photo vient de l'expérimentation. Celui qui expérimente n'a pas d'idée préconçue sur la photographie. Il ne croit pas que la photographie, comme on le pense aujourd'hui est la répétition et la transcription exacte de la vue ordinaire. Il ne pense pas que les erreurs photographiques doivent être évitées, elles sont des erreurs banales uniquement d'un point de vue historique conventionnel.* »¹ Moholy-Nagy signalait que ces « *virtualités inattendues* » sont celles du médium, « *présentes à l'état latent dans le procédé* »². Il a compris que la richesse de la photo se trouve dans son matériau même. Et par conséquent, la faiblesse du maté-

riau en fait sa force. Moholy-Nagy, un des premiers photographes à théoriser le travail sur soi du médium, a inauguré la photographie expérimentale, que de nombreux artistes ont poursuivie après la Seconde Guerre mondiale, tels John Hilliard ou ceux de la photographie subjective. Pour lui, l'expérimentation avait une raison d'être poétique.

La photographie expérimentale consiste à faire varier les conditions de l'expérience, c'est-à-dire les paramètres du dispositif photographique, tels que le temps de pose, la profondeur de champ, la mise au point, afin d'en observer les conséquences. Et la différence entre l'erreur et la qualité photographiques est déterminée respectivement par l'inadvertance ou l'intention de pousser un ou plusieurs paramètres au minimum ou au maximum. Le renversement des valeurs photographiques d'échecs en réussite par les avant-gardes, s'explique d'une part, selon Chéroux, par leur esprit contradictoire, qui pour s'affirmer, va à l'encontre des principes établis, des normes esthétiques en vigueur. D'autre part, l'accident, comme moteur de découverte formelle, fait partie des récits mythiques de l'art moderne, qui remettent en cause la toute-puissance de l'artiste créateur.

Que révèle le flou, quels sont ses sens ?

Est-ce la peur de l'inconnu qui justifierait le discrédit porté sur le flou par ceux qui croient voir tout net ? Ne pas savoir ce qui est là implique le fait de ne pas avoir de prise sur l'environnement, donc ne pas avoir d'emprise sur le monde, ce qui ramène l'humain dans une attitude humble par rapport au

¹ Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Théobald and Compagny, Chicago, 1956, p. 97

² Laszlo Moholy-Nagy, *Compositions lumineuses, 1922-1943*, Centre George Pompidou, Paris, 1995, p. 199

monde. Or l'homme occidental a plutôt tendance en général à être rationaliste et dominant. Et le flou fait appel à l'imaginaire. Cette vision mentale requiert une attention participative, c'est l'interprétation du sujet qui permet de voir, en fonction de ses fantasmes, de ses rêves, de ses angoisses, tel l'artiste contemporain Bureau, qui a employé le flou pour exprimer l'angoisse de la mort. Serait-ce la peur de se retrouver avec soi, la phobie de la solitude, qui effraierait dans la vision floue? Le flou est donc protéiforme, il peut aussi bien réjouir qu'inquiéter.

L'expérience du passage instantané de la vision nette à la vision floue, en enlevant mes lunettes, peut me rendre plus stressée. Ne reconnaissant pas les choses de mon entourage familier, les tâches pratiques, auxquelles je m'étais assignées, se font vite oubliées. Je me sens perdue. Se sentir perdu dans un environnement connu peut déstabiliser et énerver ou au contraire peut ressembler à un jeu, notamment de devinettes. Parfois je me sens plus sereine en quittant la vision nette pour la floue, comme si mon esprit se mettait en mode veille, au repos par rapport à toutes les sollicitations environnantes et mentales que le net engendre et qui peuvent être vécues comme des agressions visuelles. Si nous avons une vision de la même précision pour toute chose, nous serions fous ! « *Sans flou, nous ne serions plus humain, ... le flou nous est aussi nécessaire que la nourriture.* »¹ La vision floue volontaire m'amène dans un monde parallèle, ou entre parenthèse, qui est peut-être plus essentiel. La vision floue m'exclut du monde pour me faire entrer dans le mien. Réciproquement, en pas-

sant de la vision floue à la vision nette grâce aux lunettes, j'ai l'impression de revenir dans le monde, partagé par tout le monde.

Serait-ce la crainte de ne pas avoir la même vision que tout le monde, la hantise de personnaliser le monde, voire de se l'approprier en quelque sorte, qui justifierait le reniement du flou ?



Attaque chirurgicale 3, Martin BUREAU, vidéo, 15 min, 2005

¹ Bertrand Rougé, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Université de Pau, 1999, p.10

Pourquoi le flou est-il intéressant ?

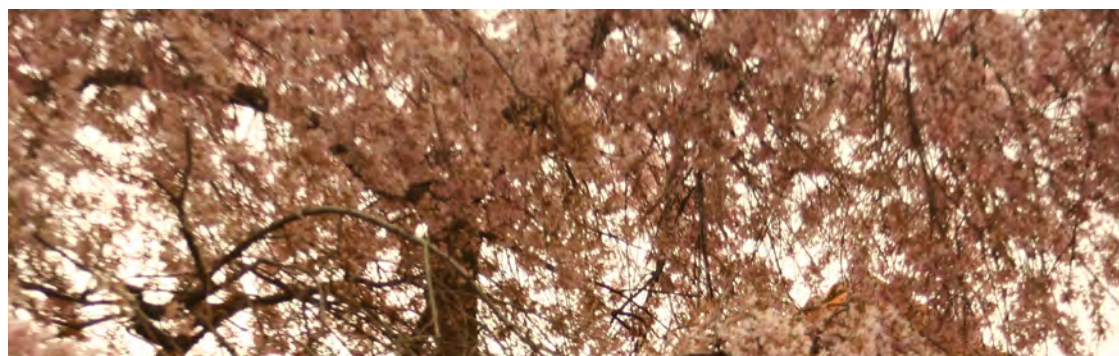
La vraie vision est furtive, par conséquent le flou est fugace. Et c'est justement parce que le flou est fugace qu'il m'attire, c'est parce qu'il est impossible de le retenir qu'il me fascine et c'est parce qu'il est insaisissable qu'il me saisit. Le désir de quelque chose s'intensifie par rapport au manque, à l'absence de cette chose. Les aspects fragile et évanescents du flou me touchent car ils le font vivre, vibrer, dans l'instant où il existe. L'éphémère fascine, car il porte en lui quelque vérité, celle du passage de toute chose. L'inaccessibilité captivante du flou, peut avoir plusieurs raisons. Soit elle est due à la distance : dès qu'on se rapproche de quelque chose flou, cela devient progressivement net, le flou se dérobe quand on l'approche. S'il s'agit du flou situé dans les extrémités latérales ou proches du champ de vision, le flou devient rapidement net en bougeant la tête et les yeux pour faire la mise au point. Sinon en fixant quelque chose pendant un certain temps, la vision devient peu à peu floue, jusqu'à ce que quelques battements de cils la rendent à nouveau vite nette. Soit l'inaccessibilité du flou peut être générée par la vitesse. Et est-ce parce que le flou s'échappe qu'il fait figure d'échappatoire ? Le flou permet

comme une respiration, un silence, une harmonie, au sein de l'affluence « bruyante » du net.

La représentation du flou caractérise la vie, alors que la représentation du net fige la réalité avec tous les plans d'une égale netteté, telle une nature morte, comme son nom l'indique. Dans la nature, les choses ne sont pas fixes. Et la mouvance est floue. Le flou fait vibrer le monde, comme le vent dans les branches de *L'arbre rose*. Le flou frotte les choses entre elles, qui se confondent alors avec tout leur environnement. De ce fait le flou harmonise la vision, bien plus que la netteté ne le fait, puisqu'au contraire elle sépare tout. Donc nous voyons plus selon la vision floue impressionniste que selon la vision nette de l'art classique.

Deux sortes de flou se distinguent dans la représentation picturale : le flou inachevé, qui se retrouve dans l'esquisse ou dans les taches de l'impressionnisme, et le flou dilué ou le «sfumato». Le premier, le flou du « non fini » est dû à un manque de quelque chose, tandis que le second flou, le flou de fumée, est créé par un rajout de matière, qui fusionne les tons. Ce flou, né à la Renaissance, exprime la grâce. En effet,

si le flou est un manque de détails visuels par rapport au net, qui montre la réalité objectivement, le flou apporte quelque chose en plus dans son effet perceptif, mental et émotionnel. Dans le flou du non fini, l'oeuvre est en devenir constant suivant le regardeur, qui



L'arbre rose, Julia ELCHINGER, photo numérique, 2008

participe en mettant son oeil à l'oeuvre pour en imaginer une fin. Une forme pas entièrement définie suscite en effet la curiosité. La richesse du flou tient au fait qu'il nécessite la vision autant organique que mentale.

Un autre aspect du flou qui m'intrigue, est son ambiguïté. Le flou peut montrer différentes choses simultanément, successivement, sans que ces choses soient à chaque fois ni tout à fait les mêmes ni tout à fait autres. Le flou peut se situer dans un entre-deux. Les choses peuvent évoluer dans la vision floue, c'est ce qui la rend exaltante.

L'expérience du flou est un peu comme un voyage sur place, généré par le mouvements des yeux qui me transporte. La vision floue ôte aux objets, à l'environnement, leurs fonctions en fondant leurs formes, voire en les montrant autres. Les gens qui apparaissent flous perdent leur individualité pour devenir soit quelconque, soit une autre personne projetée par celui qui voit flou.

J'aime le flou car il déborde. Grâce à lui, les choses se lient, se contaminent. Alors que le net délimite, le flou ouvre la forme à l'informe.

Le flou m'envoûte.

Les caractéristiques du flou, qui sont à mes yeux des qualités, justifient l'intérêt, voire « l'indispensabilité » de la photo. C'est parce que le flou est précaire que je ressens la nécessité de le photographier. Le caractère immédiat de la photo correspond à l'instantanéité du flou. Le flou photographique évoque le flou

Dorian Gray, Julia ELCHINGER, photo



de la réalité, à moins qu'il ne montre plutôt autre chose. Tout ce qui me passionne dans le flou, à savoir la fugacité, l'inachèvement, l'inaccessibilité, l'insaisissable, la mouvance, et la vie, peut-il être rendu par la photo ? D'autant plus que la vision humaine contient des zones floues, dans des recouvrements et des chevauchements. En quoi le flou photographique est-il intéressant par rapport au flou physiologique ?

Dans cette thèse, le flou va être abordé par rapport au net, en dehors duquel il n'existerait pas. D'une manière générale, le flou fait partie de l'humain dans différents domaines, qu'ils soient physiologique, psychique, social, anthropologique et donc artistique. C'est pourquoi je considère le flou tout au long de cette thèse à travers ces visions, aussi bien conceptuelles, qu'optiques, anciennes et modernes mais surtout photographiques.

Dans un premier temps, quelques exemples de flous théoriques sont entrevus à travers une opposition superficielle entre la philosophie orientale intuitive et la philosophie occidentale cartésienne. Ces philosophies ont-elles influencé les démarches picturales floues et nettes, sachant que l'attitude occidentale consiste à fixer l'éphémère et le mouvant, alors que l'approche orientale les traduit après les avoir perçus, ressentis, vécus ?

Dans un second temps, un rappel rapide du fonctionnement de la perception visuelle aborde l'aspect scientifique du flou par rapport au net. Dans un double point de vue optique, les flous physiologiques et photographiques sont comparés.

Comme tout le monde n'a pas la même acuité visuelle, tels les myopes, le flou et le net sont subjectifs.

Dans un troisième temps, je pose la question de l'existence du flou par et dans la netteté, dans les domaines littéraires (brièvement), musicaux et plastiques. En littérature, le style de prime abord obsessionnellement précis chez Gustave Flaubert dégage paradoxalement du flou dans des descriptions d'atmosphères incertaines par exemple. Sinon c'est principalement le nouveau roman, genre initié par James Joyce avec *Ulysse* et représenté par Alain Robbe-Grillet, qui rend flou le lecteur, noyé dans un trop plein de descriptions des moindres détails, même les plus insignifiants. *Ulysse* raconte une journée d'un homme ordinaire en deux gros tomes, mais l'histoire paraît bien plus complexe. Quant aux arts visuels, l'unique cas d'un excès de netteté provoquant du flou est le flou fouillis. Il s'agit par exemple d'un enchevêtrement de branches nettes, que la photo peut rendre apparent, ou un entremêlement de lignes graphiques, comme dans les dessins de Vinci ou dans les gravures de Rembrandt, qui donnent l'impression d'un embrouillement indistinct. Comme l'oeil ne peut faire la mise au point sur les nombreux plans simultanément, le flou advient inévitablement à plusieurs endroits.

Puis dans un quatrième temps, le flou est étudié à travers la dichotomie de l'immatérialité et de la matériologie et de l'opposition entre la peinture chinoise et occidentale.

Dans un cinquième temps, le flou est traité par rapport au net, à travers des représentations plastiques au fil du temps - quelques exemples depuis l'antiquité jusqu'à la modernité.

¹ Banquier alsacien, dont la fondation à Paris envoya en expédition des photographes en Egypte

C'est à la Renaissance que les peintres ont commencé à s'inspirer des visions nettes et floues, montrées par la *camera obscura*. Quant à l'apparition du flou moderne, aux niveaux technique et thématique, elle a été favorisée notamment par le phénomène d'industrialisation : d'un côté les moyens de transport ont permis la vision en vitesse et ont engendré la pollution (peinte à Londres par les précurseurs de l'impressionnisme), avec les usines, les gares et au hasard des déplacements. Les différents moyens de transport sont devenus de nouveaux moyens de vision. Et d'un autre côté la technologie a contribué à la vision photographique. Depuis les débuts de la photo, il est question d'hyperréalisme, voire d'un double hyperréalisme



Baudelaire, NADAR

concernant le flou et la précision. D'une part les préraphaélites peignaient d'après la nette réalité photographique pendant que les impressionnistes au contraire peignaient sur le motif, directement d'après la réalité, mouvante, approximative et floue. La vision humaine se rapproche plus du réalisme impressionniste que de la peinture dite « classique », dont tous

les plans sont nets et les objets distincts les uns des autres. D'autre part, en photo, la netteté des portraits de Nadar (*Baudelaire*), des natures mortes, sujet adéquat au long temps de pose, ou des paysages de la fondation Kahn¹ s'opposent aux flous du pictorialisme. En outre, d'un point de vue sociologique, est-ce que le flou a un genre ? Et d'un point de vue psychologique à quoi correspond le flou ?

Et dans un sixième temps, sont abordées quelques représentations contemporaines nettes et floues, à travers des liens entre la vidéo, la peinture et la photo. Par exemple, les peintres hyperréalistes américains ont utilisé plusieurs photos nettes afin de dépasser le réalisme de la photo. Et comment les médias représentent-ils un flou pris dans une vitesse rapide, qui s'étire jusqu'à devenir fluide, voire « floux »¹ ? Ou bien que signifie le flou pictural richtérien, d'imitation photographique ? Ou encore existe-t-il un impressionnisme contemporain ? Et à quoi ressemblent les flous représentatifs de la vie, de l'errance et de l'imperfection, comme chez Plossu ?

Enfin, pour conclure, sont abordés les liens entre le flou, la photo et la réalité, ainsi que mon rapport au flou par la photo. Si la fonction traditionnelle de la photo est l'illusion de conserver ce qui a été, la photo permet aussi grâce au flou de faire ressentir une autre émotion que celle ressentie au moment de la prise de vue, que ce ressenti soit vécu ou non, à venir ou uniquement lié à la photo. Pour moi le rôle de la photo est de révéler une réalité par une image, qui paradoxalement n'est pas forcément conforme à la vision physiologique. Si les flous créés par la photographie n'ont pas été perçus par l'œil humain

¹ Notion que j'emploie pour définir un flou généré par un flux.

ni directement dans la réalité, ni indirectement dans l'oculaire, ils permettent par conséquent de rendre certains flous réels plus perceptibles, phénomène qui s'appelle l'artialisation. L'appareil photo apprend à l'humain à voir, sachant que la vision est un apprentissage culturel, une construction. Une des fonctions ou des conséquences de l'art est effectivement de permettre de mieux voir le réel, tel que l'énonce Bergson dans *La pensée et le mouvant* :

« une visée de l'art est de montrer dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, les choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience. »

Un des nombreux rôles de l'art est de donner une image du monde, que la sensibilité, souvent en retard sur l'intelligence, n'a pas encore fait sienne. Nous voyons mieux les choses quand elles ont au préalable été photographiées. La photo rend visible le réel, en montrant des choses non vues, voire invisibles. La photo a même une double fonction dans le passage continu de l'invisible au visible, et vice versa : si la photo rend visible, elle dissimule aussi une partie du réel net par le flou. Le flou à la fois dévoile et voile. C'est cet aspect équivoque du flou qui le rend constamment intrigant, sans lasser, et par conséquent plus riche que le net.

I. FLOUS CONCEPTUELS ORIENTAL ET OCCIDENTAL

1. Petit aperçu des rapports entre la conception, la perception et la représentation du net et du flou en Orient et en Occident

« *La pensée devient consciente de ses limites.* »¹

Witold Gombrowicz

Comme la philosophie occidentale cartésienne est souvent opposée à la philosophie orientale intuitive, est-ce que les notions de netteté et de flou peuvent respectivement être associées à la philosophie occidentale, à tendance objective, et à la philosophie orientale plus subjective ?

A l'opposé de la philosophie orientale, axée sur l'émotion, la philosophie occidentale s'est construite à travers des discours rationnels objectifs et suivant l'ordre analytico-critique, tel le cartésianisme. Depuis Aristote, la métaphysique est liée à la logique, au rationalisme. Le rêve de cette philosophie était d'évacuer le sujet, le trop-humain. La réalité de cette philosophie était même « *le refoulement de tout ce qui peut attacher l'humain, de près ou de loin, au bestial, au biologique, au mourant, au vital, à l'insignifiant, au pauvre, au misérable, au vivant.* »²

Si on appelle à notre secours le philosophe Henri Bergson :

« *concevoir est un pis-aller quand il n'est pas donné de percevoir et le raisonnement comble les vides de la perception ou en étend la portée. Par conséquent, l'insuffisance de nos facultés de perception – constatée par la faculté de conception et de raisonnement – donna naissance à la philosophie. Les plus anciens penseurs grecs avaient des conceptions proches de la perception* »³, afin de compléter la sensation immédiate.

¹ *Cours de philosophie en 6 heures et quart*, Payot et Rivages, Paris, 1995, p.145

² Jean-Claude Bélégu, *Erres, Vers le Grand Nord*, cahiers de la photographie / 29, Paris, 1993, p. 143

³ *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, P.U.F., éd. Félix Alcan, Paris, 1934, p.145

⁴ Ibid.

⁵ *Le visible et l'invisible*, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964, p22

Or dès les débuts de la philosophie, au VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ, le rapprochement de l'idée au senti fut critiqué (école d'Elée), car le fait de se maintenir si près des données des sens fut considéré comme impossible. Alors la philosophie a été envisagée comme un monde « suprasensible » : les pures idées devaient désormais expliquer les choses dans « *un monde au-dessus ou en-dehors du monde des sens et de la conscience. Pour les anciens, nos facultés de perception ne nous montraient que des ombres projetées dans un espace-temps par des idées immuables, alors que pour les modernes, les idées éternelles constituent les choses sensibles, elles sont la substance dont le phénomène est la pellicule. Ainsi, le concept se substitue au percept.* »⁴ Les sens et la conscience sont considérés comme inférieurs à l'esprit. La conception est donc un point de départ dans la perception occidentale traditionnelle. En revanche, Merleau-Ponty pense que la vision mentale peut contenir des lacunes par rapport à la vision oculaire, telle une « *esquisse ou des résidus de la vraie vision qui les accomplit en les résorbant.* »⁵ Husserl considère d'ailleurs que notre rapport le plus fondamental au monde extérieur passe par la perception. Pour Heidegger il s'agit de multiples réseaux symboliques de significabilité, un savoir qui n'est pas science mais qui est acquis et appris depuis l'enfance. La perception est culturelle.

Tandis que la philosophie orientale, notamment bouddhiste (hindoue d'abord, puis chinoise) et zen (japonaise), s'explique

moins par des raisonnements que par un ressenti. Elle se vit à travers l'intuition. Vision soudaine, elle est non définie, mais évoquée. L'expérience zen est une reconnaissance immédiate du réel. Et si Bouddha est représenté les yeux fermés, ce n'est pas parce qu'il ferme les yeux sur le monde, mais parce qu'il regarde en lui pour mieux le comprendre. Bouddha est en adéquation avec la réalité dans la mesure où il perçoit dans la nature des choses, l'interdépendance des phénomènes et la non-existence d'un moi autonome. Donc la philosophie orientale est plus en rapport avec l'irrational. Dans ce sens, la notion de vide dans la peinture chinoise correspond à un « état suprême d'origine » et non pas à l'inexistant.

L'opposition philosophique entre l'occident et l'orient se retrouve-t-elle dans la pratique artistique ?

Bien que les chinois considèrent la peinture comme le seul art véritable, le reste n'étant que de l'artisanat à leurs yeux, elle est très peu connue dans l'histoire de l'art occidental. Jusqu'à récemment, leur technique et leur inspiration paraissaient trop étranges pour ceux qui ne sont pas spécialistes. Pourtant dès le VI^{ème} siècle les chinois ont abondamment écrit sur leur peinture, mais de façon incomparable à la critique d'art euro-



Couleurs d'automne à Quehua, detail, Zaho MENGFU (1254-1322), Musée du Palais de Taipei 2

péenne. Par ailleurs, l'imitation de la tradition s'est faite jusqu'à récemment.

La contemplation du paysage, en occident comme en orient, a pour but de connaître la nature, d'en saisir la vérité, aussi bien dans son immensité que dans sa petitesse. Connaître signifie représenter à la première moitié du XVII^{ème} siècle (où sont établies des lois sur la réfraction de la lumière, les reflets) avec Descartes et jusqu'à Kant, avec sa Critique de la raison pure, où figurer est un indice de la connaissance vraie. Mais si l'objectif artistique semble identique entre l'occident et l'orient, la démarche diffère.

D'abord en occident, la représentation traditionnelle se traduit par l'application de règles perspectivistes, de proportions mathématiques, définies par les canons de la beauté, c'est-à-dire par des critères impersonnels.

La représentation occidentale est donc celle d'un monde objectif, extérieur à soi. La perspective scientifique, qui a conquis l'occident, n'a jamais intéressé les chinois. Pour eux, un paysage est la synthèse de ce que le peintre a ressenti devant la nature animale ou végétale, qu'il peint de façon spontanée.

Puisque le modèle pictural traditionnel occidental est l'image rétinienne, l'artiste fait des va-et-vient visuels entre le sujet et

sa représentation. L'observation du sujet et sa représentation sont alternatives. Alors que les artistes orientaux, après avoir longuement contemplé leur sujet pour s'en imprégner, s'imaginent être lui afin de le traduire par leur émotion. Pour le peintre contemporain Jia Yofu, la création demande une longue accumulation de ce qui est vu, entendu et ressenti. Il cherche la communication entre l'homme et son environnement.

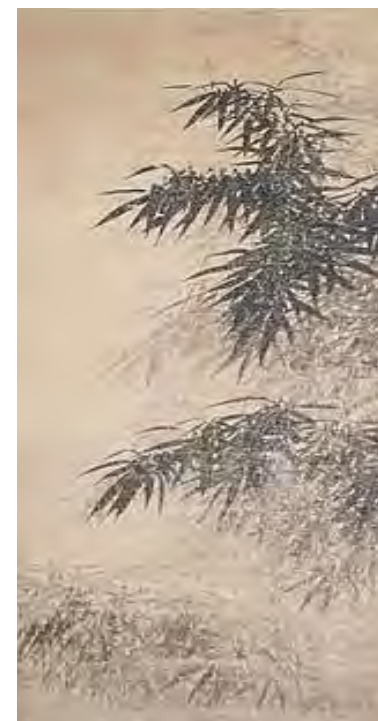
La perception est le phénomène de conscience qui nous relie au monde par l'intermédiaire de nos sens. La perception est notre façon d'entrer en contact avec le monde. Et la peinture orientale favorise la perception au détriment de la conception. Ce qui 'exclut pas que la perception d'une situation puisse aussi faire appel à l'esprit. Les peintres chinois incorporent l'instant et le retranscrivent dans un deuxième temps. L'observation précède la création, quelqu'en soit la durée. En cela ma démarche photographique se rapprocherait plus de l'attitude orientale, mais dans un laps de temps très court, voire extrêmement infime, puisque parfois l'observation et la photo se font simultanément. Mes prise de vues sont en général rapides, soudaines, car en déplacement pratiquement continu. Je dissocie le moins possible l'image de ce qui advient, c'est-à-dire la représentation du phénomène perceptif.

Ensuite, la peinture occidentale a tenté de fixer l'éphémère et le mouvant, alors que la peinture orientale l'a traduit après l'avoir vécu. Jia Yofu voit la vie et le mouvement en tout. Et c'est à travers la mouvance que le flou traduit la vie. Ainsi mon

attitude photographique consiste à fixer le paysage, qu'il soit mouvant ou non, mais dans le mouvement. Ma démarche ne se situe ni du côté occidental, ni du côté oriental, à moins d'appartenir aux deux bords simultanément.

En outre le format des œuvres s'oppose. La peinture occidentale traditionnelle de paysage est horizontale, le format en porte le nom (paysage), alors que la peinture chinoise ancienne se présente dans la verticalité, accompagnée par l'écriture, format nommé « portrait ». La verticalité évoque la démarche spirituelle, le format en portrait est lié à l'humain, alors que l'horizontalité correspond au regard, qui va-et-vient du proche au lointain, de la représentation au sujet.

Donc l'opposition entre l'occident et l'orient est marquée à un double niveau, philosophique et artistique. L'opposition dans les représentations picturales traditionnelles entre l'occident et l'orient concerne respectivement le net et le flou. Et comme la pratique picturale orientale est liée à la démarche philosophique, alors la



Bambous, anonyme (époque Yuan), encre sure papier, rouleau en hauteur, 122,5 x 53,4 cm, Paris, Musée Guimet

représentation du flou dans la peinture orientale correspond au flou philosophique. Par conséquent, puisque la représentation picturale occidentale, caractérisée par le net, s'oppose à la représentation picturale orientale floue et que la philosophie occidentale s'oppose à la philosophie orientale floue, alors la philosophie occidentale est en rapport avec le net. Par exemple les matérialistes devraient aimer le net, car il peut rassurer en donnant l'impression d'être entouré de plein de choses. La netteté rassure par rapport à la mort. Déduire rapidement que le flou serait plus enclin à traduire la mort contredirait le rapport du flou à la vie à travers la mouvance, car le flou exprime la vie dans la vibration.

Donc l'opposition philosophique entre l'occident et l'orient concerne respectivement les notions de netteté et de flou sur le double plan philosophique et artistique. Cependant aujourd'hui l'opposition entre la démarche intellectuelle rationaliste de la philosophie occidentale et la démarche méditative, irrationaliste, de la philosophie orientale est remise en cause. Il existe une attitude, qui n'est ni l'une, ni l'autre, mais les deux à la fois, à travers une intuition intellectuelle. De même, l'opposition entre la philosophie occidentale nette et la philosophie orientale floue n'est pas catégorique. Selon Bergson, « *la précision a manqué à la philosophie. Les systèmes philosophiques ne sont pas taillés à mesure de la réalité car ils sont trop vastes et s'appliqueraient à un monde non vivant (sans animaux, ni sans manger par exemple), où le possible et l'impossible se situeraient à côté de la réalité.* »¹

¹ *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, P.U.F., éd. Félix Alcan, Paris, 1934, p.1

2. Que représente le flou dans la philosophie occidentale ?

« La contemplation permet d'accéder à l'un des fondamentaux du bonheur : la dissolution du moi, ou plutôt son expansion illimitée. »¹

Christophe André

Si les attitudes artistiques orientales et occidentales s'opposent dans leurs démarches floue et nette, elles ont deux objectifs communs : la connaissance et la recherche du beau. Et est-ce que le beau peut être associé au flou dans la philosophie occidentale ?

Le passage du beau au sublime dans l'esthétique de Kant est envisagé comme les promesses du flou. Dans sa troisième critique, le sublime renvoie à l'informe, à l'excès ; Kant parle de monstrueux. Le sublime tente d'être « une présentation de l'infini » ; « l'imagination du spectateur se sent... illimitée en raison de la disparition de ses bornes. »²

« Parce que l'infini ne peut être contenu dans aucune figure, le sublime signe la faillite de la figuration, de toute représentation. Le sublime est le moment où, comme dans l'œuvre de Fra Angelico, le peintre devant penser l'infini dans le fini, n'a plus recours à la figure mais la remet en cause ; le sublime présente l'imprésentable. Donc une vague figure est l'indice du passage d'une esthétique de la figuration à une esthétique du sublime. Et si les promesses du flou étaient les promesses d'une connaissance délivrée de son pouvoir figuratif et représentatif ? »³

En philosophie, toute remise en cause de la figure est remise en cause de la connaissance. « Ebranler le monde figuratif,

cela revient à mettre en question les garanties de l'existence. Le naïf croit que la figure est l'expérience la plus sûre que l'homme ait de lui-même, et n'ose pas nier une telle certitude, bien qu'il se doute de ses expériences intérieures. Il s'imagine que, par rapport à ce qu'il y a de sans fond, dans l'expérience

Sous les citronniers, Claude MONET, 73 x 60 cm, Copenhague, Carlsberg Olypotek



¹ *De l'art du bonheur*, éd. L'iconoclaste, cité dans Biba, fév.2007, n°324, Paris, p.71

² *Critique de la faculté de juger*, trad. A., Philonenko, Paris : Vrin, 1979, p. 110

³ Bertrand Rougé, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Université de Pau, 1999, p. 37-38

intérieure, l'expérience de son corps constitue l'unité biologique la plus certaine. »¹

Dans la philosophie de Fichte, l'apparition d'autrui est illimitée. Dans la tentative de déterminer autrui, les limites sont transgressées dans la progression de la connaissance d'autrui. Donc la limite s'illimite. A trop limiter, la visibilité d'autrui se brouille, donc la limite bouge, recule, et par conséquent l'avancée de la connaissance est un mouvement brouillant les contours. C'est de cette faillite d'une réduction du visage d'autrui que naît la connaissance véritable pour Fichte. La précision de la connaissance passe pour Fichte par une vague figure, une illimitation de la limite, une connaissance élargie. C'est aussi l'illimitation de la limite que Monet a recherché dans sa peinture, en tant que connaissance de la perception visuelle, ce qui sera abordé un peu plus loin.

Dans la pensée traditionnelle, dès Platon, l'image floue est fille de lumière, exemplaire de la plus haute démarche de l'esprit. La puissance cognitive de l'image floue vient de sa mouvance. L'image floue vagabonde dans l'esprit ; « *voyager en pensée* »², tel est le mode de l'image floue d'après Cicéron. Et « *sans flou, nous ne serions plus humain, ... le flou nous est aussi nécessaire que la nourriture.* »³ Cette idée rejoint celle de Wittgenstein, prônant l'image floue comme ce dont nous avons souvent et précisément besoin. Pour lui, le flou est un besoin de l'esprit, quand il se déprend de son habitude rationaliste. Il pense que le flou porte atteinte à la rationalité. « *Une photo floue est-elle seulement l'image d'une personne ? Y a-t-il un avantage à remplacer une photo floue par une nette ? Une*



L'attente, photo numérique, Julia ELCHINGER, 2009

photo floue est ce dont justement nous avons besoin. »⁴

Donc d'un point de vue philosophique, le flou est en rapport avec la connaissance. Il permet d'y accéder grâce à son illimitation et sa mouvance.

¹ C. Einstein, « *Notes sur le cubisme* », Documents, n°3, 1929, p. 147

² *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p. 43

³ Ibid., p. 10

⁴ Wittgenstein, *Investigations*, § 71, p.43, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.150

II. FLOUS VISUELS PHYSIOLOGIQUES ET PHOTOGRAPHIQUES

« *Tout ce qui nous entoure baigne dans le flou et est traversé de flou.* »¹

Marc Richir

1. Définitions du net et du flou

« *Une chose est désirable parce qu'elle est moins possédée, curieuse parce qu'elle est moins connue. Le flou est justement au net ce que l'espoir est à la satiété.* »²

Henri Emerson

Qu'est-ce que le flou si ce n'est l'opposé du net ?

Les mots « honnête » et « net » étaient synonymes au moyen âge. Par conséquent, le flou était déjà associé aux choses obscures, malsaines, malhonnêtes. Le mot « net » provient du latin « *nitidus* », qui signifie brillant, qu'aucune inégalité ne rend les contours indécis et qu'aucune souillure ne

ternit, ne salit. Depuis le moyen âge, la notion de netteté renvoie à la propreté, sans taches, et à la pureté. Par exemple aujourd'hui une marque a créé une gamme de produits de soins et de beauté, nommée « Précision ». Dans la publicité de cette gamme, la précision se trouve à la fois en amont et en aval des produits. Elle concerne les recherches scientifiques en laboratoire et la correspondance des produits à des types de peau précis. L'aspect sain et jeune de la peau est associé à la précision. Or le but des produits de soins et de maquillage n'est-il pas au contraire de diminuer, voire de camoufler, les rides, les pores et les reliefs boutonneux (à l'encontre des peintures hyperréalistes qui montrent même les poils) ? Si certains fonds de teint sont dénommés « voiles », c'est justement pour unifier la texture de la peau et finalement lui donner un aspect général flou.

Par déduction, la notion de flou était déjà dévalorisée au Moyen Age, en étant associée à l'impureté, à la saleté et aux taches. Et paradoxalement, le terme « net » s'employait au



Perspectographe, Albrecht DÜRER, 1525, gravure sur bois (publiée ds son livre *Instruction pour mesurer*)



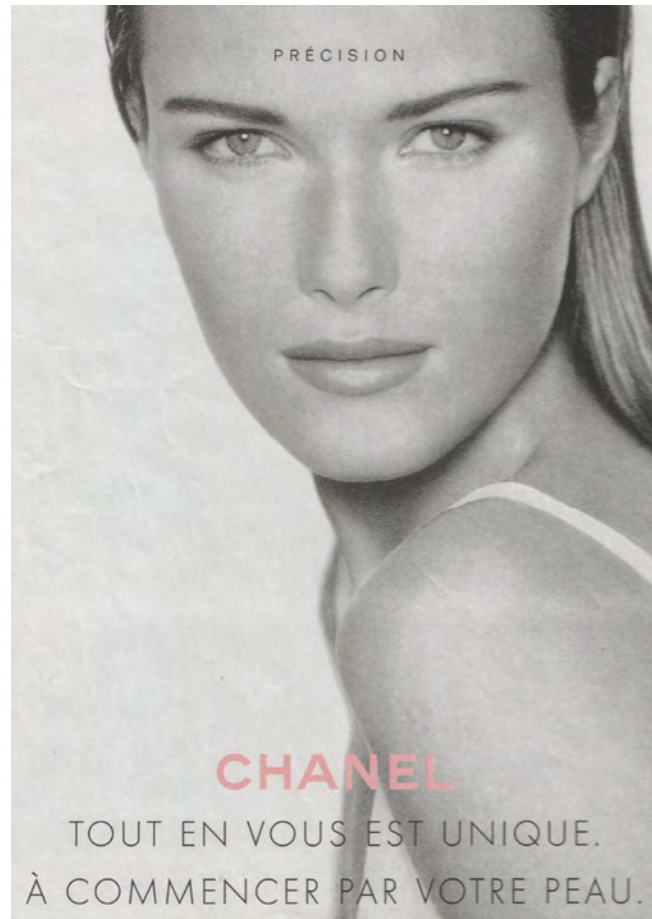
La paroi de verre, Léonard de VINCI, dessin, bibliothèque Ambrosienne, Milan

¹ *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.26

² *La photo artistique*, Charles Mendel Ed., Paris, 1898, p. 78

XVème siècle chez les marchands de vin pour désigner une visite des celliers, « aller au net », alors qu'aujourd'hui ne pas être net signifie justement être saoul, donc voir flou.

L'adjectif et le nom « flou » provient de l'ancien français « flo », qui signifiait « inculte, désert (lieu) » en 1200, « fatigué, épuisé » en 1274, puis « fané, flasque ». C'est par une évolu-



Publicité sur des produits de beauté et de soins de la gamme « Précision », magazine

NOUVEAU

PRÉCISION : JAMAIS LA BEAUTÉ N'A ÉTÉ AUSSI PROCHE D'UNE SCIENCE EXACTE.

Votre peau est unique, parce que son comportement est unique. Huit années de recherche au sein du C.E.R.I.E.S.*, laboratoire dermatologique de la peau saine, avec des observations cliniques sur plusieurs milliers de femmes, ont permis à CHANEL de connaître avec exactitude les multiples facteurs de ce comportement et les moyens techniques de les identifier.

Les soins PRÉCISION de CHANEL ouvrent la voie d'une nouvelle cosmétique. Formulés à partir d'une connaissance plus approfondie de la peau, ils agissent de façon véritablement ciblée, en réponse aux besoins spécifiques de chaque épiderme.

Dès maintenant, avec CHANEL, découvrez la méthode de diagnostic qui vous révèle le comportement réel de votre peau. Découvrez l'efficacité nouvelle de soins conçus pour vous.

Votre beauté commence par la précision.

*Le C.E.R.I.E.S. est un laboratoire de recherche autonome basé à Paris et financé par CHANEL. Il associe recherche fondamentale et études cliniques sur la biologie et la physiologie cutanée, en liaison permanente avec des dermatologues dans le monde entier.

CHANEL

PRÉCISION



Filtre diffuseur,
photo, L. Sierpe

tion phonétique que le mot latin flavus « jaune » est devenu en ancien français floe « jaune » au XIIIème siècle et c'est par une métaphore agricole qu'il est devenu « fané, flétri ». Le jaune peut aussi évoquer le jaune de la trahison par rapport à l'habit de Judas.

Au sens figuré, le « flou » signifie étymologiquement faible, languissant. Le flou serait-il considéré comme une défaillance du net ?

L'adverbe « flouement » signifiait « misérablement » et « flouer » faiblir.

Quant à l'origine du mot « flouer », elle est incertaine, bien qu'il signifie « tromper ».

Donc l'aspect négatif du flou est ancré dans les mentalités de la société.

Par ailleurs, le mot « fluet » provient de flou et signifie d'« apparence fragile ». Son sens premier, provenant du latin « *fluere* », était « se fondre, se relâcher ».

Le mot « flou » est repris comme terme d'art en 1676 par Félibien :

« *c'est un vieux mot dont autrefois on se servait pour exprimer*



Filtre spot
central



en termes de peinture, la tendresse et la douceur d'un ouvrage.»¹

Le mot s'est diffusé au XVIIIème siècle : peindre flou signifiait en 1771 peindre d'une manière tendre, légère, noyée par opposition à une exécution dure ou sèche. Par extension, il a pris le sens d' « indécis, indistinct », comme adjectif en 1855 par Goncourt, d'où il a été substantivé le flou en 1904. Il est l' « *effet esthétique caractérisé par l'effacement des lignes et des contours, et plus généralement par un estompage des formes clairement délimitées, en faveur d'une impression de voile. Le flou est essentiellement utilisé pour connoter des effets poétiques et picturaux.* »²

Dans le langage courant, le flou définit des contours adoucis, peu nets, troubles, brumeux. Il est passé dans le domaine de la photo et du cinéma essentiellement au XXème siècle, en tant qu'effet volontaire obtenu en diminuant la netteté des images par modification de la mise au point. Le « flou artistique » désigne une photo délibérément floue, souvent un portrait de studio, à des fins artistiques. Ce type d'images a suscité la création de filtres pour amateurs permettant de varier les flous, technique utilisée jusque dans les années 1970. Mais le « flou artistique » est aussi devenu une expres-

¹ Historiographe, architecte et théoricien français sur le classicisme

² Alain Rey, Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2000, p.863

³ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, puf, Paris, 1990, p751

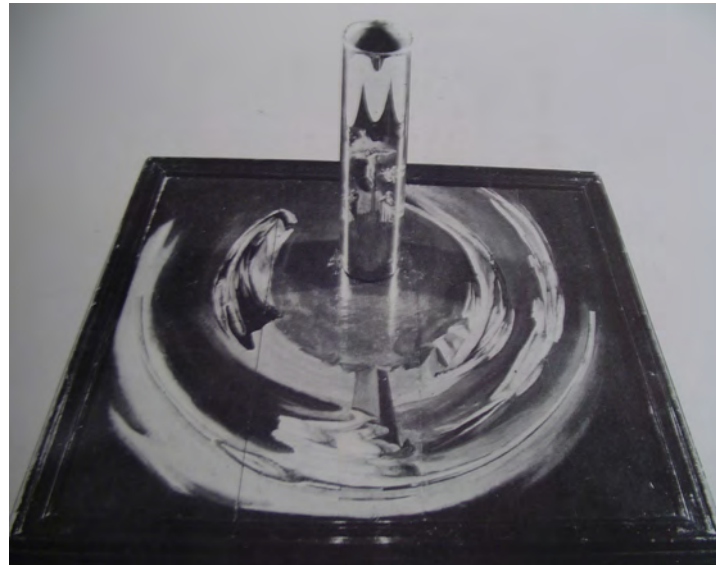
sion péjorative. Pour parler d'idées ou de constructions discursives floues, l'expression ironique de « flou artistique » signifie que l'orateur laisse entendre le vague sur certains points. D'ailleurs au sens plus large, le terme s'applique à tout ce qui n'a pas de netteté, de délimitations précises, mais dont les formes voisines ont des passages par gradations insensibles, comme des vêtements ou des coiffures.

« *Madame, rien ne va mieux aux brunes, les brunes ont quelque chose de trop précis dans les contours et le marabout prête à leurs toilettes le flou qui leur manque.* »¹ De même, le terme « impressionniste » est employé péjorativement, par exemple à propos d'« une théorie impressionniste », pour signifier le flou et le manque de rigueur.

Paradoxalement, même si le flou est caractérisé par le mou, il est employé en sciences exactes, dures, dans les mathématiques, en tant que sous-ensemble flou.

En audiovisuel, le verbe « flouter » et le mot « floutage » dérivent du mot « flou » en 1976, et signifient rendre non identifiable quelqu'un à l'écran, anonyme donc, par respect du droit à l'image. Dans ce cas le flou permet de cacher une réalité visuelle et non de la révéler.

Les notions d'imprécision et d'informe peuvent désigner du flou, mais elles correspondent à quelque chose de plus vaste, de plus général que le flou, et qui l'englobe. Aussi, elles expriment une négation par rapport à quelque chose, les manques respectifs de précision et de forme.



Anamorphose cylindrique, peinture sur bois, 1640

Ni le flou, ni le net, n'existent en soi, objectivement, à l'état brut, dans la nature. Ils n'existent pas dans le monde et ni en nous. Mais ils sont créés par la relation entre l'humain et l'environnement, ils sont donc constitutifs de notre rapport au monde et ils n'existent pas en dehors de ce couplage. Ce rapport, qui s'appelle la perception visuelle, se construit à travers une éducation sociale, un apprentissage culturel de soi par rapport au monde. La vision,

et par conséquent le flou et le net, ne sont pas innés, mais acquis. Et l'art spécifie la relation au monde.

Comme dans la vie quotidienne la vision est plutôt fonctionnelle que contemplatrice, souvent le but est recherché au détriment du chemin, c'est ce que l'homme veut voir qu'il regarde ; or le chemin est souvent plus intéressant que le but,

¹ Balzac, *Ferragus*, in *Le Robert*

car parcouru de surprises. L'environnement peut nous apparaître tantôt net et statique, tantôt diffus. Cependant la plupart du temps les gens n'accordent pas d'attention à l'état flou de la réalité, sauf pour l'écarter. Peut-être parce qu'ils ont l'impression qu'il porte atteinte à leur sécurité et paraissent perdus dans ce genre de situation visuelle incertaine. D'ailleurs l'expression « être dans le flou » signifie « être dans la nuit », où les repères habituels sont modifiés, surtout pour les myopes, qui sont nyctalopes.

2. Les flous physiologiques et photographiques sont-ils les mêmes ?

« La photo nette offusque l'œil de l'artiste dans son heureuse impuissance d'apercevoir les infinis détails à force de justesse et de précision ; son infirmité est paradoxalement sa trop grande perfection »¹

Si l'œil est le premier organe sensoriel à se construire (dès la septième semaine de vie intra-utérine les nerfs optiques sont finis et l'œil pourrait presque permettre la vision), il est par contre celui qui atteint sa maturité en dernier, en s'élargissant aux alentours des sept et des huit ans. Par conséquent la perception visuelle du flou et du net varie dans le temps, mais elle évolue de manière opposée. Dans les premières années de la vie, un bébé voit flou, par contre il est très réceptif aux sons, attention qui s'estompera avec l'avènement de la parole notamment. Alors qu'aux alentours des cinquante ans, la vision s'inverse dans le rapport du net et du flou, puisqu'elle devient plus nette au loin. Donc si la vision est floue au début de la vie humaine, elle se précise au fil du temps.

La vision est la perception de rayonnements lumineux, qui déterminent des impressions sensorielles de nature variée, comme les couleurs, les formes, le mouvement, la distance et le relief. Ce train d'informations passe ensuite par les nerfs optiques pour être acheminé vers les aires corticales de la vision à l'arrière du cerveau, qui recomposent la vision. Le

cerveau traduit en image l'influx neuronal que l'œil lui envoie suite à une excitation photonique. Donc l'œil n'est qu'un vecteur d'information visuelle, il ne voit pas, c'est l'aire visuelle du cerveau qui permet la vision.

Delacroix Le flou est dû à la dispersion de la lumière, qui adoucit les contours des choses, en les rendant instables ou mouvantes,



Points lumineux net et progressivement flous

à moins qu'il n'accroisse cet état vibratoire s'il est déjà caractéristique de ces choses. Le flou de la vision correspond à des taches imprécises, aux contours progressifs ou vaporeux, dans le style de l'aquarelle. D'ailleurs si un ophtalmologue avait fait à notre insu des lettres baveuses sur son tableau, nous aurions dit voir flou,

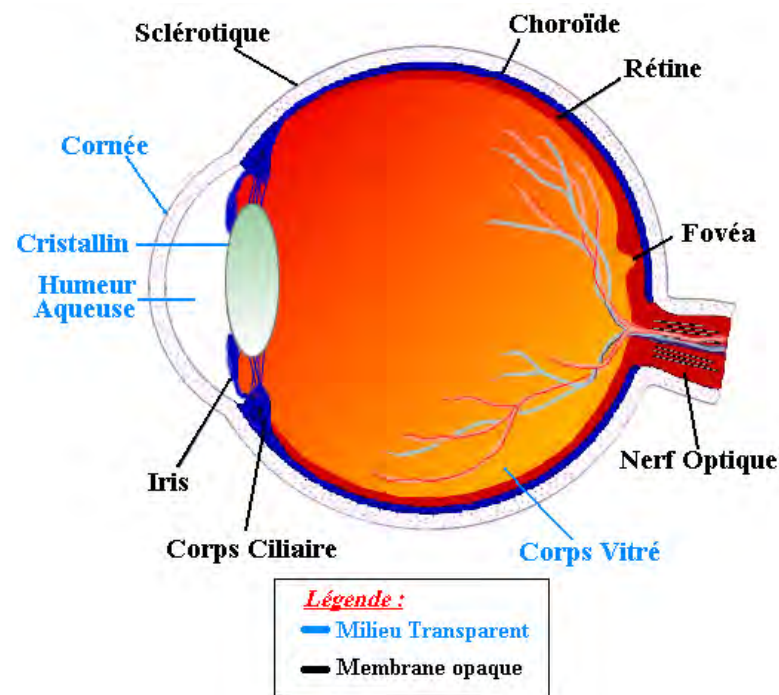
alors que nous verrions net ce flou. Il en est de même pour le flou technique, quelle que soit la qualité de l'objectif, qui pour l'image d'un point lumineux montre une tache aux bords plus ou moins diffus, généralement accompagnée de cercles de diffraction concentriques. Donc l'œil peut être comparable à un objectif photographique pour la partie optique du traitement de la lumière, comme le rappelle Jacques Aumont dans son ouvrage *L'image*. L'appareil photo cerne une portion de notre cône de vision.

Déjà en 1551, Léonard de Vinci comparait le fonctionnement de la *camera obscura* à celui de l'œil. Les visions oculaires et photographiques sont des interprétations lors d'un processus. Si le mécanisme de formation des images est relativement simple, celui de la vision humaine est beaucoup plus com-

¹ *Journal*, 1822-1863, Plon, Paris, 1981, p.744

plexe. L'œil confond ce qu'il voit avec le modèle. Il fait intervenir différents paramètres et mécanismes sensoriels et psychologiques, étroitement liés à l'aspect culturel, voire social de l'individu et donc difficilement quantifiables par la physique et les mathématiques. La vision est tributaire de la pensée et s'acquiert. Elle est le reflet de notre niveau d'évolution. Tandis que l'appareil photo retranscrit ce qu'il capte techniquement. La vision consiste en une inversion de la réalité, verticale (de haut en bas) pour l'appareil et horizontale (de gauche à droite) pour l'humain.

L'œil (sphère de 25 mm de diamètre) est une surface vitrée



L'œil humain

transparente, telle la fenêtre d'un boîtier photographique, mais de matière différente. Le corps vitré de l'œil est une substance gélatineuse, essentiellement formée d'eau. Quant au hublot, il est formé de lentilles transparentes. Le hublot de l'œil est composé par la cornée, qui laisse s'imprimer les informations extérieures sur la rétine (sinon il y a une cataracte) et le cristallin, équivalent d'une lentille convergente.

Quant à l'iris, il s'apparente à un diaphragme ; le jargon photographique emploie justement le terme « diaphragme iris », inventé par le physicien français N. Niepce (le diaphragme à iris). Par contre nous ne pouvons pas maîtriser l'ouverture de notre iris, sinon nous pourrions contempler volontairement le flou de la profondeur de champ par exemple, qui serait censé augmenter avec l'ouverture croissante de la pupille.

L'iris (un des seuls tissus vivants du corps humain observables à l'œil nu, quand il est ouvert) est une membrane circulaire et contractile grâce aux muscles sphincters. Par un réflexe physiologique, l'iris adapte la vision à la luminosité ambiante, en modifiant la luminosité entrante. Quand la luminosité ambiante est forte, l'iris se contracte, ce qui diminue l'intensité lumineuse qui vient frapper le centre de la rétine, et vice-versa, quand la luminosité ambiante est faible, l'iris se dilate pour augmenter l'intensité lumineuse transmise au centre de la rétine. (L'iris transmet aussi partiellement la lumière, mais dans de moindres proportions, vers la rétine périphérique, zone qui traite la lumière mais ne participe pas à la vision.) L'iris est mouvante, sinon nous deviendrions aveugles en une journée.

La dimension de l'œil des animaux nocturnes, qui voient plus



Différentes visions floues : la myopie, l'hypermétropie et l'astigmatie

distinctement la nuit que le jour, est supérieure à celle de leur cerveau, tels les hiboux, les chats-huants, les chouettes et les ducs. D'après les observations des carnets de Vinci, cette différence s'explique en grande partie par la différence entre les dimensions de la pupille, suivant qu'elle soit dilatée ou contractée, différence plus marquée que chez les animaux nocturnes que diurnes. Si la pupille humaine double de diamètre la nuit et devient quatre fois plus grande que de jour, le diamètre des animaux nocturnes peut croître jusqu'à dix fois la nuit, donc devenir cent fois plus grande. Les grandes pupilles voient peu de jour, l'excès de lumière troublant leur vue.

Techniquement, une grande ouverture de diaphragme donne une image suave, floue (dont l'équivalent sonore serait un chuchotement) ; une très grande ouverture donne des aberrations d'ouverture, telles la coma et l'aberration sphérique, qui entoure chaque point d'un halo et correspond à un léger flou entaché.

L'appareil photo et l'œil contiennent une chambre noire.

¹ Colette Corneille, *Flou*, Le bruit des autres, 2000, p. 121

Tapissée de cellules pigmentaires très sombres, qui absorbent les radiations visibles, la choroïde forme un écran qui maintient l'intérieur de l'œil en chambre noire. Elle est une couche vascularisée qui assure la nutrition de l'iris et des photorécepteurs rétiniens.

La rétine est un bain révélateur, sans arrêt, ni fixateur, sur laquelle se forme en général l'image, sauf dans des cas de maladies oculaires. Par exemple la myopie est due à des défauts de réfraction : l'image d'un objet éloigné se forme en avant de la rétine et non dessus. La rétine enregistre alors une image floue. La myopie est considérée comme un défaut visuel par rapport à la vision moyenne, définie comme norme. Elle se corrige par un verre plus épais aux bords qu'au centre. « *Je rêve d'un monde où la Sécurité sociale fournirait à chaque citoyen majeur et sans emploi des lunettes pour voir flou.* »¹

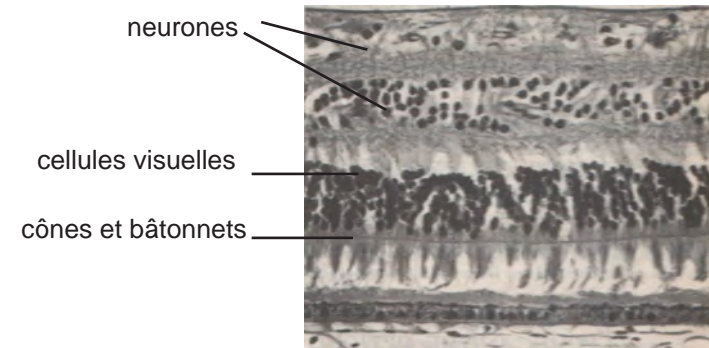
A l'opposé de la myopie se trouve l'hypermétropie, qui donne une vision éloignée meilleure que celle rapprochée ; voir de près fatigue les hypermétropes. L'image se forme en arrière de la rétine et non dessus. Certaines visions animales sont plus puissantes que celles de l'homme, tel l'aigle qui voit beaucoup plus loin, afin de survivre en se nourrissant.

Souvent associée à une myopie ou une hypermétropie, l'astigmatie donne des visions éloignées et rapprochées floues, visions qui sont fatigantes. (L'astigmatisme confond certaines lettres, comme H et N, F et P, C et O). Ce « défaut » visuel est dû à une irrégularité des courbures de la cornée : au lieu d'être sphérique, elle se rapproche de l'ovale.

La rétine constitue la partie sensitive de la vision. Elle est une membrane qui regroupe la fovéa et les cellules nerveuses photoréceptrices situées au fond de l'œil : les cônes et les bâtonnets schéma. Par un processus photochimique, les cellules photoréceptrices transforment l'onde électromagnétique de la lumière en impulsions électriques (l'influx nerveux), que le système nerveux va traiter. Ces cellules ont la particularité physiologique d'être continuellement activées en l'absence de stimulus. Cette théorie des cônes et des bâtonnets date du XIXème siècle et est depuis peu remise en cause : dois-je développer ?

Sur la rétine, comme sur le négatif, l'image est à l'envers. L'appareil photo et l'œil fonctionnent comme des miroirs, puisque l'image apparaît à l'envers, à la différence que dans la vision oculaire, l'inversion est latérale, entre la gauche et la droite, alors que dans l'appareil photo elle est verticale, entre le haut et le bas.

Les bâtonnets (environ 120 millions), spécialisés dans la perception de l'intensité de la lumière, détectent et captent la lumière dans la pénombre. Ils ne sont d'ailleurs actifs que dans la pénombre (saturés à partir de 500 photons par seconde) et nous permettent de voir dans l'obscurité presque complète, mais seulement en noir et blanc. Les cônes, qui sont les seules cellules à percevoir les couleurs, ne commencent à s'activer qu'à partir de 10 photons par seconde, ce qui explique pourquoi on voit en noir et blanc quand la lumière est faible. Les bâtonnets sont répartis sur la rétine périphérique, donc pour optimiser la vision dans la pénombre, il faut orienter



Microphotographie d'une coupe de la rétine

son regard sur les côtés.

Les bâtonnets sont également les récepteurs qui permettent la détection des mouvements par le cortex visuel. Chez certains animaux, d'autres récepteurs que les nôtres réagissent uniquement au mouvement des bords des objets ou à l'apparition et à la disparition de la lumière, telle la grenouille qui voit flou.

Les performances des cônes (environ 10 millions) sont plus faibles que celles des bâtonnets, mais à réponses plus rapides.

Chaque type de cône a une bande passante limitée dans des longueurs d'ondes, correspondant à ce que nous percevons comme des couleurs. Dans l'œil humain, il y a généralement trois types de cônes, réagissant principalement aux couleurs rouges (grande longueur d'ondes), vertes (moyenne longueur d'ondes) et bleues (courte longueur d'ondes), au-delà de ces longueurs d'ondes (infrarouge) et en deçà (ultraviolet), nous ne voyons pas. Notre œil n'est sensible qu'aux rayonnements dont la longueur d'onde est comprise entre 0,38 et 0,75 millio-

nièmes de mètres. C'est le traitement et la recombinaison de ces trois stimulations, effectués dans le cerveau, qui donne la sensation des autres couleurs. Les daltoniens ont une défaillance du système liée à un de ces 3 cônes. Certains animaux ont plus de types de cônes que l'humain, d'autres moins. Ces données ont servi à la décomposition de la lumière en vidéo. Si notre œil peut discerner 2500 couleurs, l'écran d'ordinateur et la photo numérique en comptent 16,7 millions.

Notre œil est plus sensible aux nuances de gris, c'est-à-dire aux variations entre le noir et le blanc, qu'aux couleurs. Cependant parmi toutes les couleurs, ce sont les nuances de vert que l'œil de l'homme occidental discerne le mieux, puisqu'il était chasseur. Tandis que l'œil de l'esquimau est plus sensible aux variations de blanc.

Donc notre œil discerne plus d'informations dans une photo en noir et blanc que dans la même photo en couleur, car la couleur noie, disperse les informations et apporte moins de relief. Par conséquent une photo en noir et blanc tend vers plus de netteté et de piqué qu'une photo en couleur. Aujourd'hui, le noir et blanc est encore utilisé par des photographes et des cinéastes, souvent pour faire ressortir un fort contraste, qui

Oeil de jeune femme, Joseph SACCO, peinture, 1844, The Menil coll., Houston,



accentue certains détails ou certaines parties pour les mettre en valeur. Paradoxalement, Plossu qui recherche le flou en photo, utilise le plus souvent la technique du noir et blanc.

La couleur que notre œil voit est celle qui est renvoyée par l'objet, c'est-à-dire celle qui n'est pas absorbée par celui-ci. Notre œil perçoit les couleurs autant qu'il les fabrique, comme s'il disposait d'une palette intérieure. Donc les choses ne sont pas comme nous les voyons, et nous ne pouvons pas savoir comment elles sont; seraient-elles incolores? Qu'est-ce que la réalité ? Elle n'est pas ce que l'on voit, d'autant plus que la vision dépend du temps, de celui qui voit (voire de l'animal). D'après une anecdote, un peintre peignait ce qu'il voyait, quand son voisin lui demanda ce qu'était telle tache dans sa peinture ; il répondit qu'il ne savait pas et qu'il irait voir après. Cette attitude du peintre face à la réalité rappelle la phrase culte nابية, professée par Gauguin et qui aboutit au tableau

Le Talisman : « Si tu vois l'arbre rouge peint le en rouge... »

Notre œil fabrique aussi le flou autant qu'il le perçoit. Quant aux couleurs floues, elles



Photographie, Raoul HAUSMANN, 1931

sont plus ternes que les couleurs nettes ; les nuances subtiles de couleurs sont indistinctes dans le flou, elles se fondent en une couleur délavée.

C'est dans la fovéa, peuplée quasi uniquement de cônes, que la majeure partie de l'appréciation des couleurs se fait. Malgré ce que nous suggère notre perception, nous sommes donc quasiment « aveugles » aux couleurs hors de cette zone. Par ailleurs, ce sont les mouvements de l'œil qui permettent d'avoir une impression globale de la couleur d'une scène.

La perception de la couleur est en rapport avec la perception de la netteté. En effet, seule la tache jaune, appelée aussi la macula ou la fovéa, peut montrer une foule de détails, car elle est la zone où la vision atteint le maximum de netteté. La fovéa est une dépression d'une très petite partie du centre de la rétine, qui se situe dans le prolongement de l'axe optique au fond de l'œil. La netteté de l'image a tendance à décroître si rapidement, qu'une déviation de 10° par rapport à l'axe de fixation -où elle est maximale- la diminue déjà d'un cinquième. Donc la sensibilité rétinienne à la netteté est de faible étendue. Cette limitation, loin de constituer un handicap, évite à l'esprit de se laisser submerger par une masse d'informations qu'il ne pourrait traiter ou dont il ne saurait que faire. Donc « nous sommes enveloppés et pénétrés de flou »¹. Une étendue de flou règne autour de nous.



Différents types de lunettes fantaisistes

L'œil de l'appareil photo est un organe artificiel, une prothèse de l'œil humain, qui le prolonge. Mais il s'en distingue par quelques points fondamentaux.

Contrairement à l'objectif photographique, qui donne une vision monoculaire, l'œil humain donne une vision binoculaire, dont une partie de cette vision consiste en la superposition de deux images monoculaires. Dans la vision humaine monoculaire, en fermant successivement un œil, puis l'autre, nous ne voyons pas les choses au même endroit, par exemple en

regardant un visage de près. Notre vision est donc elliptique ; elle contient des zones floues de chevauchements, d'images doubles, de recoins indistincts, c'est-à-dire des zones d'incertitudes qu'on devine. Dans notre vision, il y a même des choses qu'on ne voit pas. La tache aveugle de notre œil prouve que l'invisible est constitutif de la vue, faisant partie du visible même. Appelé aussi point aveugle ou tache de Mariotte,

la tache aveugle correspond à la partie de la rétine où s'insèrent un nerf optique, qui relaye les influx nerveux jusqu'au cortex cérébral, ainsi que les vaisseaux sanguins arrivant à l'œil et quittant l'œil. Il s'agit d'une petite portion de la rétine qui est dépourvue de photorécepteurs et qui est ainsi complètement aveugle.

Le flou physiologique peut s'expérimenter souvent et de diffé-

¹ Marc Richir, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p. 28



Modulateur espace-lumière,
Laszlo MOHOLY-NAGY, 1928-
30, rhodoïd, plexiglas

rentes façons. La question du flou est une question de conception : je vois flou où je veux, ce que je veux et quand je veux. Par exemple, quand je suis au bord des larmes, ou plutôt quand les larmes sont au bord des yeux, j'expérimente le flou physiologique.

Aussi, quand je sens un étourdissement ou un malaise imminent, qui vient en moi, ma vision devient floue, elle ne se focalise plus sur un point fixe. On dit justement dans ce cas qu'on tourne de l'œil. « *Elle eut un étourdissement, tout devint flou autour d'elle (...) tout devenait flou, incertain, mais il en émanait comme un brouillard animé d'une faible vie.* »¹ De même en état d'ivresse, la perception est modifiée, par rapport à l'état sobre, la vision n'est plus aussi précise, elle tangue, elle flotte. C'est ce que les filtres photographiques « ivres » de Laszlo-Moholy Nagy ont traduit, à travers les mouvements de son modulateur espace-lumière.

Ainsi une partie du flou humain, dû à la vision binoculaire, à la mouvance et à l'émotion, ne se retrouve pas dans l'appareil photo. Comme la perception physiologique se fait dans la

Photosphère stéréoscopique, 1892, viseur amovible à tiroir, plaques négatives de 9 x 18 cm, diaf. 13, f. 95 mm



mouvance oculaire, le flou est omniprésent, changeant, donc multiple. Avec l'œil, le flou n'est jamais fini. Alors que le flou photographique est fixe et même fixé, par conséquent il est unique. Il existe des flous visuels et un seul flou photographique à la fois. C'est pourquoi il est intéressant de faire du flou photographique des séries, afin de se rapprocher de la richesse et de la complexité du flou à travers ses variations.

L'objectif photographique est réducteur : la nature de l'appareil photo correspond à la nature de l'œil, mais pas à la nature de la vision. A moins qu'il ne s'agisse de la vision d'un borgne cul-de-jatte, comme dirait Claude Gagean, qui correspond à l'objectif monoculaire et statique. Par conséquent la photo est une infirmité de la vision et le flou permet un retour à la vision naturelle. Car même si la photo permet une autre vision, comme avec un grand angle ou un téléobjectif, avec des distorsions ou en double exposition, la perception visuelle est beaucoup plus riche que la photo. La vision cinématographique se rapproche plus de la vision naturelle, grâce au mouvement et à la taille de l'écran, qui peut correspondre à l'angle du champ de vision. Mais il faudrait une image en 3 D, obtenue avec deux objectifs pour redonner la vision naturelle avec ses flous. Donc aucun

¹ H. Bosco, *Un rameau dans la nuit*, in *Le Robert*

des procédés ne redonne la vision naturelle. De ce fait les flous techniques ne sont pas les mêmes que les flous humains, puisque tous ces procédés s'adressent à la netteté. Sauf la 3 D, qui est une vision en relief et accorde moins d'importance à la netteté qu'au flou, mais au flou de profondeur avec les différents plans.

Il faut dissocier deux catégories principales de flous dans la photo. Il s'agit de deux phénomènes, à moins que ce ne soit le même, qui soit dichotomique, comprenant un recto et un verso, en fonction duquel le flou prend globalement deux aspects distincts, qui ne donnent pas la même présence ou absence.

D'un côté, il est question du flou dû à l'arrêt. Il peut se manifester à travers les effets du brouillard, dans une sorte de voile cotonneux qui semble absorber, happer l'environnement. Il peut aussi apparaître à travers des surfaces translucides ou sur toute surface réfléchissante, tel le verre. Ou bien il peut être provoqué par la mise au point, dans un contraste avec le net, à moins qu'il n'affecte toute la surface de la photo.

D'un autre côté, il est question du flou de la mouvance. Celui-ci est en partie lié à la modernité, notamment technique. Dès le début du XIXème siècle, les flous de bougés marquaient la photo involontairement, alors qu'aujourd'hui certains artistes les recherchent. Aussi, suivant la vitesse des moyens de transports, le flou est plus ou moins étiré, voire « floux », lorsqu'il est pris à vive allure (notion qui est développée plus loin dans le chapitre sur les visions de paysages en vitesse). La vitesse

du vent peut aussi rendre ce qu'elle remue flou. Outre la vitesse, le flou peut être modulé en fonction de l'intensité de ce qui le provoque, tel des remous ou des clapotis plus ou moins forts, nombreux.

3. Mouvances visuelles physiologique, physique et photographique

« Le corps est le metteur en scène de la perception. Il ne reçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à travers lui, par tout son arrangement interne, par ses circuits sensori-moteurs, par les voies de retour qui contrôlent et relancent les mouvements. La chose est happée par le tourbillon des mouvements explorateurs et des conduites perceptives, et tirée vers le dedans. »¹

Maurice Merleau-Ponty

Quand nous regardons, l'œil scanne l'environnement, en passant d'un objet à un autre, qu'il fixe à chaque fois et nous donne alors l'impression que tout autour de nous est net. Or les objets situés à différents plans ne nous apparaissent



Métronome, Man RAY, 1973, 23 x 11 x 11 cm, Hamburg, Kunsthalle

nets que successivement et cela très vite, car notre œil a une grande facilité d'accommodation aux distances, notre œil ne voit pas tous les objets nets à la fois. Et dans le passage du regard, il y a le flou que nous voyons sans le regarder. Notre perception obéit à un double principe -générateur d'images- de discontinuité et de brouillage. Aussi, grâce à l'accommodation de l'œil, nous avons la double capacité à fixer le mouvement, loin de répondre à une loi de conservation du mouvement, et

à balayer les choses par le regard.

La mobilité de la vision permet au regard de s'accommoder à différentes distances, rendant les zones floues nettes et vice versa, rendant floues les zones alentours nettes. Comme l'œil bouge incessamment, il déplace les zones de flou. La vision floue est donc une question de distance. L'accommodation est un réflexe maculaire, qui prend naissance dans la macula, puisqu'elle est le point de la rétine permettant la vision nette. L'œil réajuste constamment les zones de flou et de net grâce au cristallin. Le cristallin est une lentille grossissante biconvexe reliée au muscle ciliaire qui, en se contractant, le déforme et modifie ainsi son pouvoir de convergence. Non déformé, il permet la vision de loin, alors que sa déformation correspond au phénomène d'accommodation et permet la vision de près. Telle une bague de mise au point, le cristallin permet la mise au point, c'est-à-dire la formation d'une image nette de l'objet sur la rétine. Quand le cristallin a perdu de son élasticité, il ne peut plus réaliser la mise au point nécessaire pour regarder des images proches, c'est le phénomène de la presbytie.

Au lieu de se déformer comme le nôtre, le cristallin de l'œil noir de la pieuvre se déplace pour lui permettre de voir nettement de près comme de loin.

La mouvance oculaire permet ainsi d'atteindre les extrémités du champ visuel, qui apparaissent floues. Le champ visuel équivaut à 180°, mais il varie jusqu'à 230° en bougeant les yeux. D'ailleurs dans une salle de cinéma, d'après Stanley Kubrick, il n'y a qu'un endroit pour que l'écran remplisse tout le champ visuel du spectateur : environ au milieu du quatrième

¹ *Le visible et l'invisible*, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964, pp.23-25

rang.

Juste devant ses yeux ou au loin, est-ce le même flou ? Si l'objet de notre regard se trouve à moins de dix centimètres de nos yeux, il apparaît flou et nous en ressentons une désagréable sensation, car la mise au point ne se fait pas avant 10 cm.

La vision fait des allers retours entre le lointain et le proche, à travers des distances intermédiaires. « *La vision entretient un rapport avec l'immatérialité. Je suis ici et mes yeux, sans que je ne bouge, me portent immédiatement là-bas, tout au bout de cette ligne d'horizon que ma vision repousse sans cesse.* »¹ Dans leur contraste, le proche et le lointain forment un système et c'est leur rapport dans le champ total qui est la vérité perceptive. Par exemple, une nappe vue de loin paraît jaune, alors que de près ce jaune contient des fleurs rouges. Pourtant cette nappe a semblé nette de loin comme de près. La nappe est donc floue de loin après avoir été vue nette de près. La profondeur, c'est-à-dire le relief, apparaît quand le net et le flou se cotoient.

Dans la mise au point, la vision fait intervenir la vitesse. La vision humaine n'est pas fluide, mais elle se fait de manière ponctuelle et rapide, à une vitesse variant de 0,025 secondes à 0,05 secondes, selon les avis. Contrairement à l'appareil photo, l'œil ne peut pas gérer le temps de pose grâce à l'obturateur, il est déficient par rapport à l'appareil photo dans ce cas. A l'opposé de la réalité technique, photographique et cinématographique (sans parler de la réalité virtuelle), le temps ne s'arrête pas dans la réalité perceptive. Dans l'appareil photo et

dans le temps, il se passe quelque chose pendant le temps de pose.

La vitesse technique est un phénomène qui comprend un recto et un verso : l'accélération et le ralenti. Ces deux actions peuvent se faire simultanément, par exemple en utilisant une vitesse lente de l'appareil photo et en le bougeant rapidement. La vitesse technique permet de montrer ce qui est imperceptible humainement, elle élargit les possibilités visuelles. Par exemple dans des films – catastrophe, les cascades ne sont pas projetées en temps réel, car la soudaineté de l'accident implique tellement d'événements en un temps réduit que l'œil du commun incapable de les saisir, tenterait de les résumer. Le temps de ce type de récit paraît incompatible avec la vision,



Sans titre, Julia ELCHINGER, photo numérique, 2009

¹ Richard Miller, in *Cobra*, « *La raison de l'œil* », Nouvelles éditions françaises, Paris, 1994, p.59

et « pour tenter de voir faut faire intervenir paradoxalement un dérèglement de la vue »¹ : un ralenti. Aussi la vitesse d'obturation de l'appareil photo permet de capter un entre-deux, un moment charnière d'une apparition qui est entrain de disparaître. L'appareil photo pallie à la fragilité du regard.

Par ailleurs, les différentes accommodations de l'œil offrent une vision globale avec différentes perspectives, contrairement à l'objectif de l'appareil à perspective unique. Notre vision mobile permet de voir autour de soi, devant, derrière soi, ... comme si nous avions « sur le monde un pouvoir de survol absolu. »² En effet, voir n'est pas un acte stable, ni simple. « Rien ne se repose. rien n'est stable. L'œil se meut. Il migre. Il se déplace. [...] Les photographes s'immobilisent. Puis ils bougent. »³ L'œil est mobile tandis que l'appareil photographique est stable en soi. D'autant plus qu'un stabilisateur situé dans le boîtier, parfois aussi dans l'objectif, permet à l'image de rester fixe pendant le mouvement (les normes de stabilisateur chez Canon correspondent à « IS », « Interne Stabilisateur »). Alors que l'œil bouge grâce aux muscles oculomoteurs, fixés sur la partie extérieure de la sclérotique (membrane tendineuse blanche, opaque, résistante et épaisse de 1 à 2 mm, qui forme le « blanc » de l'œil). Les mouvements oculaires se situent à mi-chemin entre l'automatisme et la réaction consciente. « La vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. »⁴ Or je pense que nous pouvons aussi voir ce que nous ne regardons pas, car pour voir quelque chose, la mise au point n'est pas obligatoire.

Par exemple le champ de vision est large. A mon sens, « regarder » signifie faire la mise au point et « voir » signifie se situer dans le champ visuel. D'après cette distinction, nous pouvons concentrer notre attention visuelle sur ce que nous ne regardons pas et ainsi voir des choses sans les regarder. Ainsi la vision du flou paraît paradoxale puisqu'elle ne se fait pas forcément par la mise au point sur lui, quand il se situe aux bords du champ de vision. Le flou de mise au point ou d'extrémités du champ visuel, se manifeste à travers un phénomène d'apparition disparition, qui est fascinant car inaccessible. Nous ne pouvons pas regarder ce flou, car il est indirect, c'est-à-dire qu'il est vu en regardant ailleurs. Le flou peut aussi apparaître dans la dispersion du regard, en vue brouillonne, qui va dans plusieurs sens.

Les passages entre la netteté et le flou peuvent se faire très rapidement ou au contraire progressivement, à travers des dégradés de flous. Par exemple en fixant des yeux un rideau translucide devant une fenêtre à croisillons, en relâchant toute concentration et

Rêve orange, Julia ELCHINGER, photo, 2004



¹ Virilio, *Ce qui arrive*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, Paris, 2002, p120

² Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964, p33

³ Gilbert Lascaux, fragment du texte lu par l'auteur pour l'exposition de photographes « *Villes et valises* », Palais universitaire, Strasbourg, 2000

⁴ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, coll. Folio Essai, éd. Gallimard, 1964, rééd. 2004, p.17

en se décontractant, les muscles des yeux se détendent et nous font voir double ou flou : très vite les croisillons grossissent et semblent se diluer à tel point que certains disparaissent, le rideau devient totalement transparent, laissant transparaître les toits des maisons qui bientôt deviennent des taches en s'estompant de plus en plus. Aussi, si nous le voulons, nous pouvons voir simultanément le rideau et les toits. Il s'agit de se comporter en regardeur regardant son regard, en spectateur de scènes dissimulées dans le flux quotidien de notre vue, telle une caméra subjective. Les positions du regard sont fragiles, elles manifestent l'instabilité et la relativité du voir, comme si les choses vues n'existaient que sur le seuil du regard et étaient destinées à se perdre en lui. « *Le spectateur jette derrière lui les déchets de sa vision, qui s'accumulent et reconstituent sans support les figures, tel un ensemble coagulé par le flou des visions abandonnées. [...] Telle une épluchure, nous rejetons derrière nous une peau d'image, cette composition devient décomposition dans la profondeur de notre champ de vision. Toute figure n'est peut-être que bord d'une autre* »¹.

Au-delà de mouvance visuelle, la tête et tout le corps sont mobiles. Le rapport de notre corps avec les choses engendre comme un bourdonnement des apparences. « *Mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde. [...] A chaque battement de mes cils, un rideau s'abaisse et se relève, sans que je pense à l'instant à imputer aux choses mêmes cette ellipse ; à chaque mouvement de mes yeux qui*

balayent l'espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte ; et quand je marche dans la rue, les yeux fixés sur l'horizon des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu. [...] « un apport corporel » vient ici recouvrir les choses elles-mêmes : il ne s'agit pas d'une autre couche ou d'un voile qui viendrait se placer entre elles et moi. [...] Le bougé de l'« apparence » ne brise l'évidence de la chose »² La perception prouve que toutes les choses sont dans un flux de modification constante. D'ailleurs la physique des cordes prouve que la stabilité n'existe pas, ni même la matière. Il n'y aurait que les noyaux des atomes qui seraient immobiles, tandis que les électrons et les protons qui les entourent seraient en perpétuel mouvement.

Je m'en balance, Julia ELCHINGER, 2005, photo numérique, 50 x 70 cm



¹ Bertrand Rougé, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Université de Pau, 1999, p.66, 68

² Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.22

Aussi les enfants, qui n'ont pas encore une perception de la réalité codée, aiment regarder dans la mouvance. Ils aiment se balancer, renverser leur tête en arrière, en bas, voire en haut en tournant de plus en plus vite sur les pieds sur place jusqu'à sentir un étourdissement. Comme si le bonheur le plus simple n'était pas la promesse d'une satisfaction mais le banal mouvement des formes.

L'organisme, sur lequel se règle la vision, préfère les changements à l'immobilité, tels des apparitions, des disparitions, des changements de milieux, de formes, de tailles ou de luminosités par exemple, bref ce qui modifie la condition de l'être : ce peut être quelque chose qui s'échappe par exemple. Pourtant nos yeux nous montrent le monde avec des couleurs relativement stables, sans tenir compte des conditions d'éclairage

La balançoire, NAGGAR, série, 1977



infimement changeantes, irrégulières. Tandis que l'appareil photographique ou la vidéo, y sont très sensibles et peuvent suivre le mouvement et étirer les couleurs, voire les mélanger. Et paradoxalement, un trop plein de lumière devient noir au développement si le diaphragme a été longtemps grand ouvert. Il en est de même pour quelqu'un qui regarde directement le soleil, car il peut devenir aveugle.

Quand le mouvement des choses est rapide, il peut nous apparaître flou car le mouvement est d'abord perçu par notre œil en termes de lumière. La propriété de certaines cellules de nos yeux à capter la lumière nous fait voir un mouvement rapide sous la forme d'une trace lumineuse pendant un très court instant. Cela est possible grâce à la persistance rétinienne, qui nous permet par exemple de voir un cercle de feu quand une torche est tournée de manière rapide et continue.



La persistance rétinienne est la capacité (ou le défaut) de l'œil à conserver une image vue, superposée aux images que l'on est en train de voir, telle la surimpression photographique. Elle est plus forte et plus longue si l'image observée est lumineuse. Ceci est dû en partie au temps de traitement biochimique du signal optique, qui n'est pas instantané, et à la durée de transmission de l'influx nerveux par le nerf optique au cerveau. Aussi, chaque cellule réceptrice, après avoir été activée par la lumière, passe à un état insensible pendant un certain temps, puis redevient activable. Ces différents temps sont dus aux réactions photochimiques entre l'énergie lumineuse et les différents pigments. La durée où la cellule n'est plus sensible à un changement de lumière est le temps qu'il lui faut pour

Défilé des filés, ELCHINGER J., photo, 2003



reconstituer son pigment. Tant que la concentration de pigment dans la cellule n'a pas atteint un certain seuil, le neurone continue d'être stimulé. C'est une partie de l'explication du phénomène de la persistance rétinienne. C'est pourquoi on voit des traces lumineuses alors que la lumière s'est arrêtée. Deux types de persistance rétinienne existent. La persistance positive dure peu de temps, environ 50 milli secondes (un éclair ne dure même pas un millième de seconde mais on peut le voir éclairé beaucoup plus longtemps). Alors que la persistance négative dure plus longtemps, grâce à une exposition prolongée à une forte intensité lumineuse. On garde ensuite imprimé une trace sombre de l'image dans la vision durant plusieurs secondes (telle la trace du soleil après avoir fermé les yeux).

Le cinéma met à profit la persistance rétinienne: une image fixe est projetée pendant un temps très court (1/48ème de seconde), puis l'obturateur se ferme, pendant que le film avance d'une image. Cela se reproduit à raison de 24 images/sec. ; l'œil ne décèle pas les extinctions et le cerveau mémorise une image en même temps que la suivante, ce qui donne l'impression de mouvement. Pour éviter des phénomènes désagréables de scintillement, le nombre est porté à 48 grâce à un obturateur qui interrompt chaque image pendant sa projection.

On a longtemps cru que le cinéma se servait de la persistance rétinienne pour donner l'illusion du mouvement. En réalité le mouvement observé est une création du cerveau, en partie par la persistance rétinienne, l'effet phi. La force du film est donc dans l'effet et non pas dans la cause : le cinéma est un rituel d'apparition-disparition.

III. LE FLOU PAR EXCÈS DE NETTÉTÉ

1. Quelques points de vue littéraires

Aucune image n'est à l'abri du flou, aucun son à l'abri de la dispersion. Même pourvu d'une signification obvie apparemment immuable, tout mot est sujet à la divagation - du lexique, de la syntaxe, du contexte, du lecteur... »¹

Bertrand Rougé

Un paradoxe de la précision est que plus on apporte d'exactitude, d'interférences explicatives, plus les choses peuvent être compliquées. Donc le flou de propos n'est pas forcément plus propice à plus d'interprétations que le net. Par exemple le lecteur d'*Ulysse* se perd dans le détail, comme dans certains ouvrages d'Alain Robbe-Grillet, qui a écrit un livre (au présent) sur un détail. Alain Robbe-Grillet s'est justement inspiré d'*Ulysse* de James Joyce, dont il a fait allusion. *Ulysse* pourrait être la description de la vie d'un gars, or l'histoire est beaucoup plus complexe. Dans le nouveau roman, style initié par Alain Robbe-Grillet dans *Instantanés* (1962) ou dans *La Jalousie*, le sujet est la description des moindres détails sans importance, de tout ce à quoi l'homme ne prête pas attention, comme par exemple la mesure des deux côtés d'une terrasse. Cette littérature est très réaliste dans des romans, qui ne sont pas réalistes. *La Modification* de Butor, le plus populaire du nouveau roman paru la même année que *La Jalousie*, décrit de façon ultra précise un voyage en train ; cet ouvrage implique la réalité du lecteur par l'emploi exceptionnel de la troisième personne du pluriel.

¹ Bertrand Rougé, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Université de Pau, 1999, p.7

Le principe d'incertitude chez Gustave Flaubert

De prime abord, l'œuvre de Flaubert se caractérise par une netteté presque obsessionnelle dans la documentation approfondie, des enquêtes détaillées, une programmation rédactionnelle minutieuse et de multiples réécritures (jusqu'à quinze ou vingt fois la même page). Sa méthode de travail vise la précision de la forme, l'exactitude de l'expression. Son idéal esthétique se définit par une structure dont la précision architecturale contient une sorte de principe ontologique :

« *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...], un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.*



Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. »¹

Tel est le paradoxe de l'écriture flaubertienne : la dématérialisation qu'il recherche implique à

MARAT

la fois l'exactitude dans la mise en scène du vide et le refus de conclure. L'écriture saisit et restitue précisément le caractère approximatif des choses, l'obscurité des relations entre un passé, qui est le brouillon d'un avenir, et un futur non définitif. L'équivalent palingénésique du flou (retour éternel des mêmes événements) est alors le moment « entre chien et loup », où « tous les chats sont gris », le crépusculaire, dont on ne sait en l'éprouvant s'il annonce la fin du jour ou l'aurore, mais dont l'écrivain comprend son irréductible coefficient d'incertitude : « *notre base n'est pas fixe ; [...] je vois un passé en ruines et un avenir en germe, l'un est trop vieux, l'autre est trop jeune, tout est brouillé. Mais c'est ne pas comprendre le crépuscule* »². La mise en œuvre de l'incertain dans la poétique de Flaubert consiste en la précision du vague. De Biasi fait un rapprochement politique avec la littérature de Flaubert, puisqu'en 1850, la France s'avançait vers le coup d'État, crépuscule faisant plus tard l'objet de *L'Education sentimentale*.

La vision est à l'origine de l'écriture pour Flaubert : tantôt observation précise, tantôt rêve flottant. Flaubert a inventé un style, tant du point de vue des significations que des évocations, permettant ainsi de voguer du net au flou, ces deux états étant interdépendants. Les images les plus nettes restent suspendues à un vertige, comme l'évidence des mirages ; les représentations engendrent une attention flottante du lecteur. Le vague se retrouve aussi dans les descriptions, le style, les analyses psychologiques. Sans cet aspect, la littérature man-

¹Gustave Flaubert, lettre, 1852, cité par Pierre-Marc de Biasi, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé Université de Pau, 1999, p149

² Gustave Flaubert, lettre, Damas, 1850, cité par Pierre-Marc de Biasi, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p. 150

querait son objet, selon la démonstration de De Biasi de l'impact du flou dans les recherches documentaires et dans la rédaction du plan.

L'écriture des notes de voyage en Afrique de Flaubert en 1858 (en préparation de Salammbô) est floue, à l'encontre de l'idée préconçue d'un style obsessionnellement précis. Flaubert est sensible à l'incertitude des éclairages (cf. la photo de D'agata) et des atmosphères, au flottement des descriptions, à l'approximation. Le flou des paysages végétal et minéral, parsemés de ruines, évoque des souvenirs ou est modelé par la rêverie ; la nature et l'histoire ne sont pas distinctement séparées.



Antoine D'AGATA, 1998

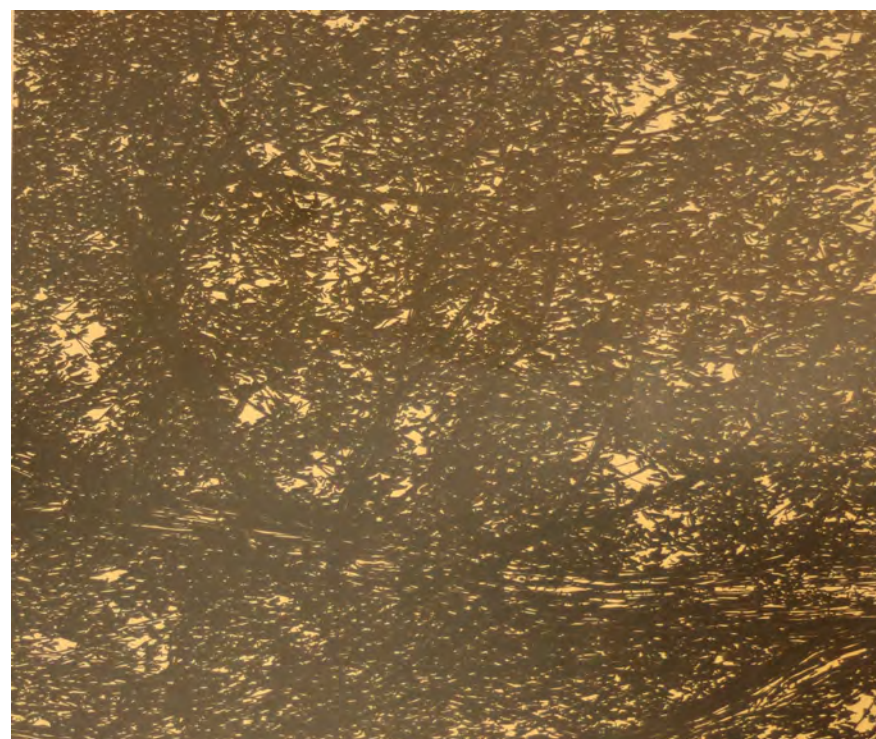
2. Flous fouillis

« Dans les choses confuses, l'esprit trouve matière à de nouvelles inventions. »¹

Léonard de Vinci

J'appelle « flou fouillis » un flou résultant d'un fouillis paradoxalement linéaire, c'est-à-dire un flou dû à une accumulation enchevêtrée de nombreux tracés précis, qu'ils soient plastiques, végétaux, ou sonores. Le flou fouillis est le seul cas de flou lié à la netteté.

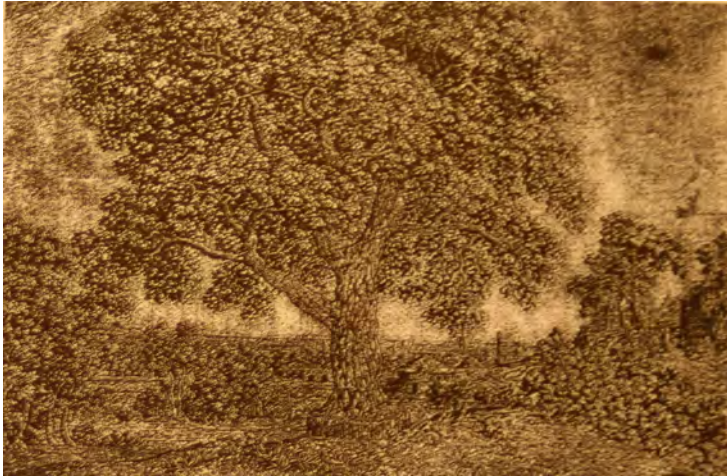
Sans titre, Didier BLONDEAU, série, stylo à bille sur papier, 90 x 90 cm, 1998



¹ *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci, cod. urb. lat. 1270, 35v, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987

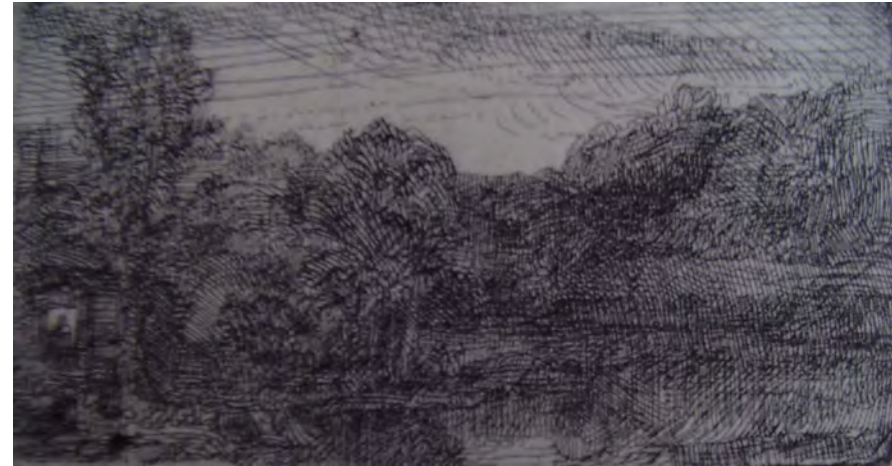
A. Flou fouillis graphique gestuel

Le grand arbre,
Hercules
S E -
GHERS,
1 6 2 0 ,
21,7 x
27,7 cm,
Rijksmu-
s e u m -
Stichting,
Amster-
dam



Dans ses études anatomiques, Léonard de Vinci avait remarqué que la ligne clarifie. Elle lui permettait de voir l'ordre caché sous les chairs, rôle des radiographies aujourd'hui, qui comportent cependant des zones floues. Le flou est généralement opposé à la ligne, car il lie alors que la ligne délimite. Néanmoins le flou peut résulter d'un ensemble de lignes. La ligne peut créer du flou à travers la superposition des tracés. Dans les esquisses sur papier de Léonard de Vinci, la succession de traits variés produit une nébuleuse presque illisible. Léonard de Vinci en a tracé le contour au verso, afin d'obtenir une esquisse informe (« *componimento inculto* ») ou « *la forme parfaite issue du chaos que la main a engendrée* »¹. Le flux continu du tracé a fait émerger une forme presque invisible, voire mal visible au début et comme latente.

¹ Léonard de Vinci, in *Le rythme du monde*, Daniel Arasse, Hazan, Paris, 1997, p.289



Le grand arbre à côté de la maison, REMBRANDT, 1640, Haarlem

Les gravures de Rembrandt sont troubles, certaines sont même illisibles. Beaucoup de lignes différentes, décisives et avortées, surgissent de l'écheveau embrouillé de nombreux essais, comme dans *Le grand arbre à côté de la maison* (le plus ancien paysage à l'eau forte). La pointe a virevolté en griffonnements, en dents de scie, en vrille. Les zébrures modulent les chairs ou indiquent la matière d'une chevelure ou d'une fourrure. La beauté des

Vieux mendiant assis, accompagné de son chien, REMBRANDT, 1629, Paris



formes en mouvement est révélatrice du geste. Les lignes signifient l'action, la spontanéité vibrante d'un dessin libre et sensible. Le graphisme relève d'une émotion, d'une fougue même, et suggère une vie palpitante. L'écriture traversée de hachures en zigzag révèle une pulsation artérielle. Tout dans ses gravures contribue à la vitalité : la souplesse de la plume, les griffonnages, la texture du papier et les taches. Rembrandt manipulait les plaques avant et pendant l'impression pour obtenir ses effets vigoureux. Avant lui, Seghers, célèbre pour ses expériences de la taille douce, utilisait la morsure à niveaux multiples, des procédés par soulèvement du vernis, ainsi que la pointe sèche avec un ton finement grainé.

L'inspiration de l'œuvre de Rembrandt se situe dans la réalité.

Il a scruté les signes extérieurs des sentiments les plus divers; la pénétration psychologique est une de ses qualités.

Dessins, François GENOT, 3 dessins au fusain sur papier, 200 x 150 cm, 2007



B. Flou fouillis végétal photographique et sonore

a. Flou fouillis photographique

« A travers lui, branche après branche, nous avons l'impression de voir ce qui n'est pas visible. Ce tamis dans les contes de fées est un trou de serrure. Il s'agit d'un voir contraire au fait d'être ébloui. »¹

Pascal Quignard

Ce qui m'émerveille dans la forêt est sa générosité, dans la prolificité et l'envahissement formels. Le terme « flou fouillis » m'est venu lors d'impressions générales de flou au sein du fouillis végétal, à travers des brouillages de branchages, d'arbustes.

Ce qui m'intéresse dans le flou fouillis est une vision plurielle,

San Angelo, Texas, Lee FRIEDLANDER, 1997



aussi bien de ce qu'il y a derrière le flou fouillis, que le flou fouillis en soi, ainsi que la vision simultanée des deux et la



Lee
FRIEDLANDER

Cerisier en fleur,
1986

*Fort Lee, New
Jersey, 1975*

Washington, D.C., 1976



¹ *La nuit sexuelle*, Pascal Quignard, Flammarion, Paris, 2007, pp.15-16



A9 Bex (VD), 02.2002, Nicolas FAURE



Yannick DEMMERLE :
Sans Titre, 2003, éd. 3, c-print, diasec sur aluminium, 170 x 212 cm



Sans Titre, 2003, éd. 3, c-print, diasec sur aluminium, 170 x 240 cm

vision entre les deux. L'inextricable embranchement (c'est le cas de le dire) rend la lecture des branches complexe, ce que montrent les photographies précises de Friedlander, de Demmerle, de Readman (cf. la série *Foisonnement*). Eliot

Porter, qui a débuté sa carrière en tant que photographe naturaliste, est aussi sensible au tracé des motifs des feuillages, des herbes et des branchages, telle sa photo *Arbres en bourgeon...*

Nicolas FAURE :

Aa1, Grand-Saconnex (GE), 02, 2002



A9 Martigny-Nord (VS), 01.2003



A1 Ependes (VD), 12.1999



A1a Grand-Saconnex (GE) 02.2002



b. Flou fouillis sonore dans la musique acousmatique

Un bruit de fond peut désigner du flou visuel, photographique ou vidéographique, de même je parle de « flou fouillis » aussi bien pour la vue que pour le son.

Dans la musique acousmatique de François Bayle, un certain type d'images sonores sont floues par foisonnement, prolifération, à la manière végétale d'une forêt tropicale. Bayle s'inspire de l'enchevêtrement impénétrable du modèle végétal, qui est un monde où l'on peut se perdre, tel que l'expriment les lacs électroniques dans *Camera Oscura* et les séquences touffues dans *Couleurs de la nuit*. Pour Schaeffer, le son représente la musique perdue, mais aussi l'invitation à se perdre. Pressentir le caractère vertigineux que sont ces sons flous.

Par rapport aux deux autres modèles de flous, fumeux et liquide, que Bayle a établi dans sa musique acousmatique, le végétal est le plus difficile à percer. En ce sens, l'univers sylvestre de Bayle renoue avec la tradition romantique du nocturne ; il s'agit alors de nocturne acousmatique. C'est peut-être aussi parce que la nuit donne une vision floue, voire une sorte d'aveuglement en fonction de la densité du noir, qu'elle sert de métaphore à la musique acousmatique. Le flou de la nuit aiguise la sensation, il la rend sensible aux manifestations les plus insignifiantes et les plus mystérieuses. Etonner l'oreille. L'étrange résulte du choc d'un alliage inhabituel de son et d'image, à l'énergie résonante. Tantôt Bayle étudie d'après la nature, tantôt il en recrée l'intensité, toujours dans un dynamisme.



Manipulations de François BAYLE sur la table de mixage, INA-GRM studio 116 c, 1984

IV. FLOUS IMMATERIELS, MATERIELS ET MATIÉRISTES

1. Le flou de la matière en soi : le nuage

« (...) l'air tremble, et tout fuit .
(...) Tout s'en va !
(...) Oh ! Contemplez le ciel ! et dès qu'a fui le jour,
En tout temps, en tout lieu, d'un ineffable amour,
Regardez à travers ses voiles ;
Un mystère est au fond de leur grave beauté,
(...) Quelquefois, sous les plis des nuages trompeurs,
Loin dans l'air, à travers les brèches des vapeurs
Par le vent du soir remuées,
Derrière les derniers brouillards, plus loin encore,
Apparaissent soudain les mille étages d'or
D'un édifice de nuées »¹

Hugo

Le poème de Victor Hugo, *Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées*, évoque les lumières et les couleurs qui transforment les nuages en des objets mouvants magnifiques. Le nuage est une mouvante matière floue. Il se manifeste à travers le phénomène d'apparition-effondrement-disparition.

Il montre les limites de la figuration, à travers les passages flous de la figuration à l'abstraction et vice versa, de l'abstraction à la figuration ; le nuage peut représenter leur entre-deux comme leur simultanéité. Le nuage figure le flou. Soit il représente différentes choses qui s'enchaînent, à travers la transformation continue de ses contours : au gré des vents, le nuage change de forme, l'une remplaçant l'autre successivement, à un moment indécidable, en fonction du regardeur. La forme du nuage est alors précise dans la représentation de

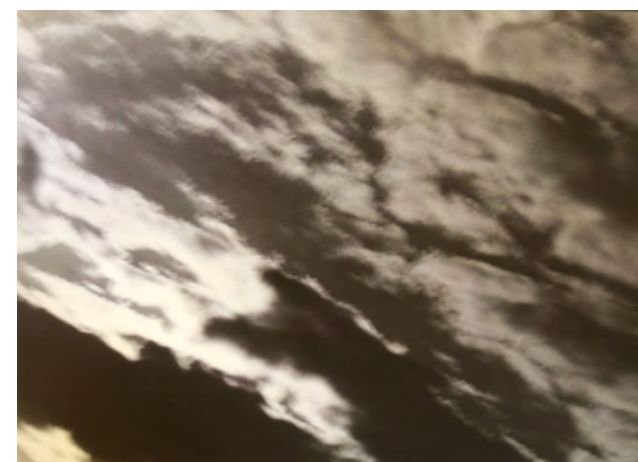
quelque chose d'autre que lui-même. Soit le nuage superpose ces différentes choses : il semble alors se défigurer avant de prendre une autre forme, comme s'il se pré-figurait, à moins qu'il ne se surfigure. Soit le nuage se représente lui-même, dans sa forme nettement nébuleuse.

Soit encore, suivant la concentration du regardeur, le nuage peut même représenter d'autres choses que lui-même et lui-même simultanément.

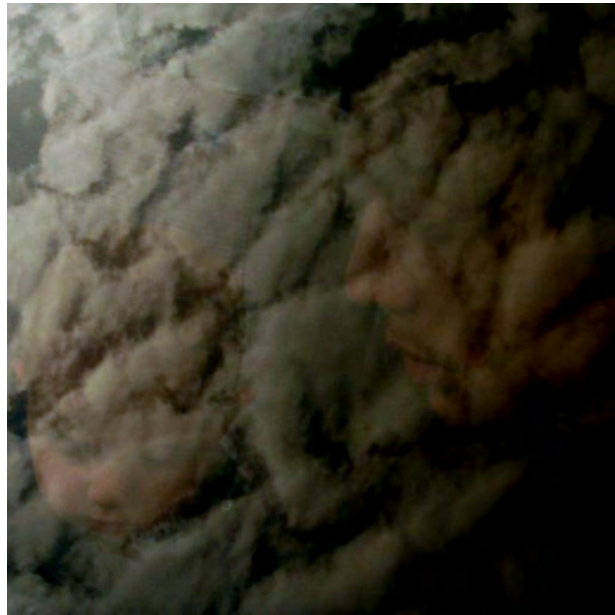
Tel l'animal gestaltiste (tantôt lapin ou canard), dont les différentes images successives réapparaissent par-dessus une autre image, quand



Equivalent, Alfred STIEGLITZ, série, deux épreuves gélatino-argentiques, Paris, musée d'Orsay



¹ *Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées*, septembre 1828



Raf et Tim, Julia EL-CHINGER, photo, 2006



Puissance de la parole, Jean-Luc GODARD

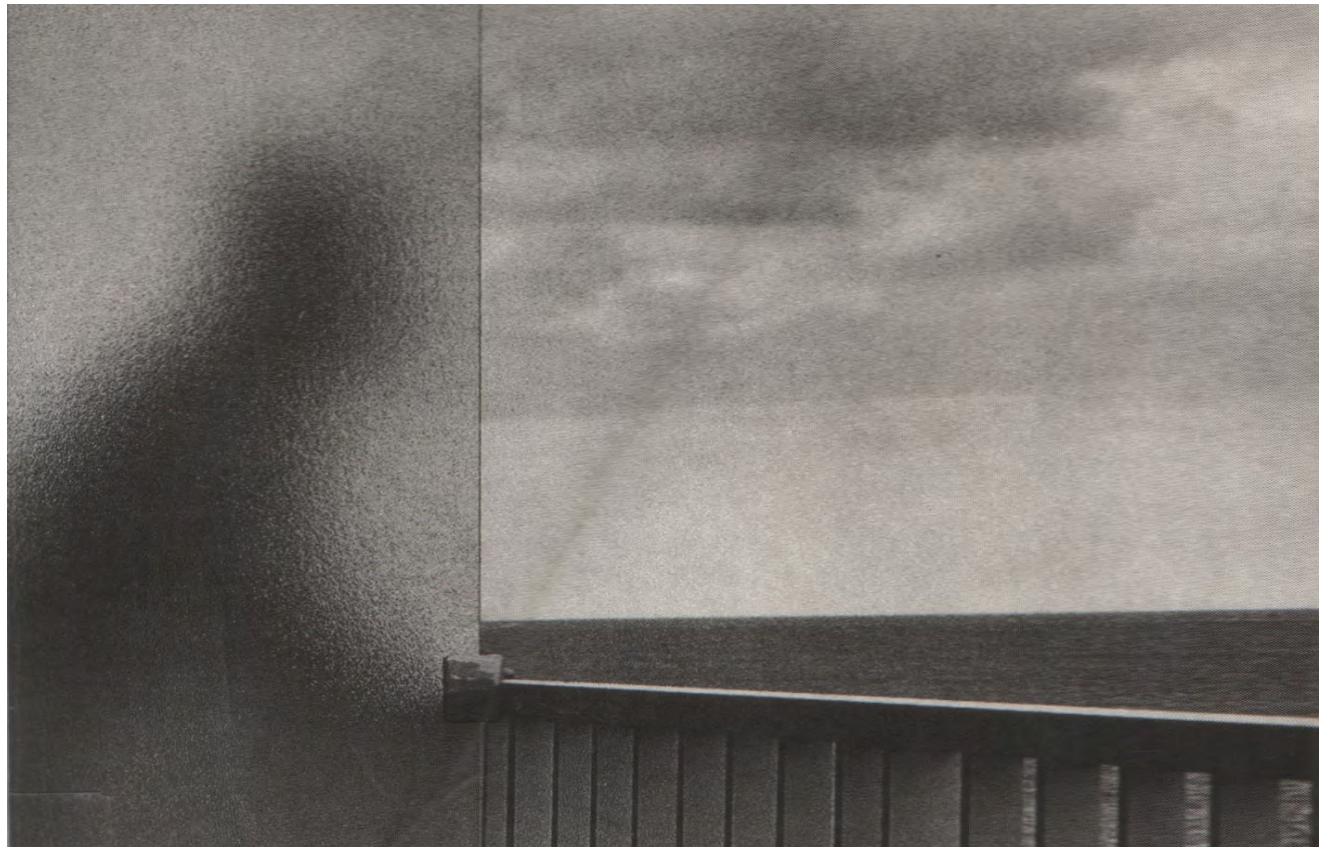
un ensemble indécidable de contours inconciliables de l'instant nous fait face. Il est une vague figure multiple ou une figure floue nette ; différents flous la traversent, de l'infiguré (lui-même) au défiguré, en passant par le surfiguré.

Ces aspects éphémères du nuage sont liés à la question de perte, d'absence. L'apparition et la dissolution des images invitent à l'apparition-disparition de la pensée. En effet, l'évanescence formelle du nuage peut évoquer des souvenirs, des réminiscences, des redondances, traces qui s'effacent ou qui persistent. Le nuage est donc informé de figures rémanentes, diffuses ou précises, vaguement anticipées. Il suscite l'imagination, l'attente, la promesse. Dans *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Bachelard affirme avec

l'exemple du nuage que l'imagination matérielle est un besoin de pénétration. L'imagination matérielle se fait en regardant la matière. Par-delà des séductions de l'imagination des formes, l'imagination matérielle va penser la matière, la rêver, y vivre, comme s'il s'agissait de matérialiser l'imaginaire.

Le flou du nuage est instable dans ses figures et ses significations ; il met en branle une oscillation temporelle. Son identité vague et changeante, aux contours flous plus ou moins évocateurs, crée des moments d'indécision. Comme si le temps d'une vibration précisait l'image en la brouillant, la fixait en la bougeant. Intermédiaire entre le surgissement et l'ellipse, la présence de l'image se constituerait de sa quasi absence. Et

ainsi de suite, de manière circulaire, entre le moment de l'absence et celui où une image émerge à nouveau se dégage un passage, un entre-deux, un temps transitoire, comme suspendu. Ce moment intermédiaire correspondrait alors à quelque chose d'insaisissable. Le vague donne l'impression d'un éloignement et d'une disparition, de quelque chose d'insaisissable, comme la vague, inarrêtable. Et mon intérêt se porte sur ce qui se passe entre les images des nuages.



Martinique 1er janvier 1972, André KERTÉSZ

2. A travers la matière comme à travers un écran (brume, pluie, mirages et sons) ou représentations de la matière qui rend flou

« Voile de buée, perlée de pluie, la surface ruisselante ou piquetée du verre est un révélateur qui fixe l'insaisissable vibration lumineuse. »¹

Patrick Roegiers

Certains objets nous apparaissent flous quand ils sont visibles par un mode indirect, dû à l'interposition d'un corps entre l'œil et l'objet, autrement dit par un filtre naturel ou artificiel. J.C. Lemagny parle de flous matériels pour des représentations floues à travers de la matière. La matière peut être solide, liquide, fluide ou gazeuse. Certaines propriétés physiques d'éléments déforment et transforment les choses, qui deviennent plus ou moins reconnaissables, voire abstraites.

A travers la matière, on entr'aperçoit et on devine



Sophie THOUVENIN, photographies, 1999



Fleurs d'eau, J. ELCHINGER, diptyque, photos numériques

¹Patrick Roegiers, *L'œil multiple*, éd. La Manufacture, Besançon, 1992, p.521

plus qu'on aperçoit, avec l'impression d'avoir manqué quelque chose. A travers de la matière, c'est un peu comme à travers un écran, un voile, comme celui du *Portrait du cardinal* de Titien. Cette peinture va à l'encontre des portraits de la Renaissance, qui mettent en avant et non en arrière plan le personnage. Le voile symbolise peut-être les valeurs religieuses, qui masquent la vraie personnalité du personnage. Le cardinal aurait alors la face voilée par les valeurs religieuses, qui ne seraient pas les mêmes que les siennes propres ?

A travers un écran, même en filigrane, les sens sont voilés, les déambulations paraissent étouffées, les paroles sont incompréhensibles, les présences sont sourdes et inquiétantes. L'espace de l'autre côté d'un écran semble hanté de fantômes. En ce sens la nuit fait l'effet d'un écran, telle que l'a photographiée Van Roy (qui sera plus évoqué dans la partie contempo-

raïne).

Quand la texture d'une vitre est bien apparente, tel du verre dépoli ou un carreau sali, les objets vus à travers semblent travestis en cette texture et apparaissent plus flous (cf. les photos de Sophie Thouvenin). Le verre réduit la netteté des contours et des contrastes ; à travers lui, la luminosité et les couleurs apparaissent pâles et sans éclat. Keiichi Tahara montre des poussières ensoleillées vues à travers des *Fenêtres* (1975) dans sa série photographique du même nom. Le flou de la poussière peut rappeler le grain de la photo. (Tahara a connu Sudek plus tard). Sudek a travaillé sur la transformation des effets de matière et de lumière au fil du temps, des saisons, à travers la fenêtre de son atelier.

A travers une vitre mouillée, l'effet de flou est doublé, par la vitre et l'eau, comme les coulées de gouttelettes d'eau de

Agipi, Julia ELCHINGER, photos numériques, série, 2005



Fenêtre à Prague, 1954



Fenêtre de mon studio avec rameau fleuri, Prague, 1950



17 x 9 cm



Un mardi depuis la fenêtre du studio, Prague



Fenêtre, Josef SUDEK, série, 1940-1954



Sudek. La matérialité des gouttelettes d'eau donne un effet photographique granuleux, parfois déformant, telles des anamorphoses. Leur accumulation, leur grouillement et leur concentration effacent le relief et rongent, transmutent et disloquent les détails. Ce flou aqueux enlève en recouvrant, il pro-

Les fenêtres, Keiichi TAHARA, 1973-1982, ensemble de neuf épreuves aux sels d'argent, 38,4 x 26,2 cm chacune, Puteaux, FNAC



La vapeur, Bill VIOLA, 1975

pose autre chose que ce qu'il couvre. Ce flou est mutatoire, le référent semble bouger par le fond qui lui fait face, comme dans ma série photographique *Agipi*. Par ailleurs, le ruissellement des gouttes matérialise le passage temporel. « *L'image n'est qu'une vitre où se dépose la buée du temps vivant.* »¹

Quand la matière intermédiaire est mouvante, elle trouble encore plus la vision, telles les surfaces

réfléchissantes, comme l'eau et des matières mi-opaques et mi-transparentes, comme l'air. La fumée ou la vapeur, telle que Viola l'a filmée en train de se diffuser dans une pièce sombre, à la fois sont floues en soi (comme le nuage qui en est constitué) et rendent l'environnement flou. Le brouillard ou la brume, selon la densité de l'amas des gouttelettes d'eau en suspension dans l'air, a la propriété de gommer le contour des détails pour nous les montrer sous forme de masses plus ou moins sombres (cf. la gravure ci-contre). Le prisme pluvial diffracte les couleurs du spectre de Newton.

Portrait du cardinal Philippe Archinto, TITIEN, 1551-1562, huile sur toile, 114,8 x 88,7 cm, Musée de Philadelphie



« *Quiconque connaît ces deux hommes ne pourrait mettre en doute leur respectabilité, pourtant vous pourriez à peine croire à la panique inutile qu'ils ont causé la nuit dernière dans le brouillard, de par leur imagination!* », gravure sur bois, PUNCH, 1870



¹ Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970, p.100

A. Flous atmosphériques

Le flou ne correspond pas à un réalisme restreint qui se porte sur les formes les plus proches, il révèle aussi le lointain..

a. Flou esquissé (oriental)

Le flou chinois est lié à la technique et au sujet. La technique picturale chinoise est essentiellement liquide, à l'encre, ce qui favorise le flou de la tache. Quant au sujet, il s'agit généralement la nature. Elle est souvent représentée par temps humide, pluvieux, brumeux et venté, telles les peintures de la *Montagne dans les nuages* (par Mi Yeou-Jen de style Mi), des *Montagnes brumeuses* et du *Bétail fuyant un orage*. La nature est souvent représentée en perspective lointaine, atmosphé-

Bétail fuyant un orage, Li DI, XIIe s., encre et couleur sur soie, rouleau en hauteur, 1,20 x 1,02 m, Taipei (Taiwan), National Palace Museum



SHITAO, 17ème s.

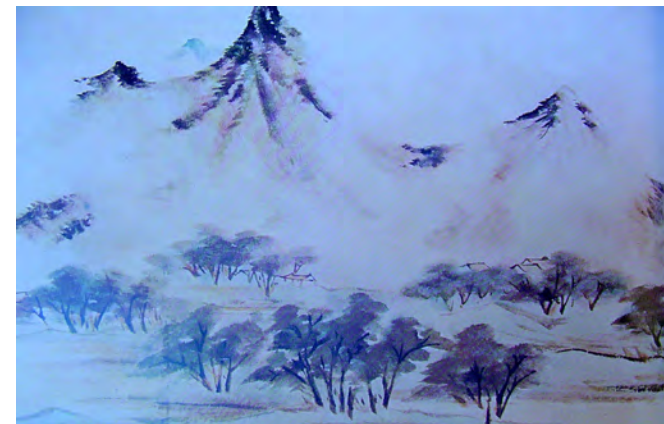


rique, telle que le maître Shitao l'a représentée. Ainsi le flou chinois est principalement atmosphérique.

Aussi la notion de mat et de brillant provient du Japon. Cela

Montagnes brumeuses, Tch'en CHOUEN, section d'un rouleau horizontal, 1535, encre et couleurs légères sur papier, h. 30,5 cm, Washington, Freer Gallery of Art

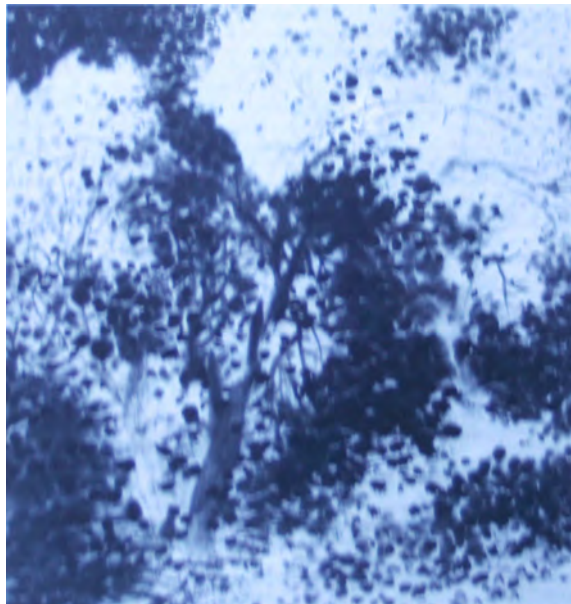
Montagnes dans les nuages, Mi YEOU-JEN



s'explique sûrement par soucis de réalisme par rapport à la période des moissons. Ainsi il pleut souvent dans les films orientaux. En outre la pluie permet de matérialiser des sentiments en leur apportant une forme métaphorique. Dans l'encre *Jour de pluie* (Jia Yofu), le pinceau ne s'est pas attardé, les arbres tachetés évoquent la touche impressionniste, voire pointilliste.

Le style pictural classique chinois est nommé « sans os », ce qui signifie sans contour. Il s'agit d'une technique de flou par omission : tout sauf l'essentiel est aboli, les détails insignifiants ne sont pas représentés car les choses sont sélectionnées selon leur importance, à l'encontre de l'hyperréalisme américain, où la même valeur est accordée à tout. Donc l'art pictural oriental est plutôt synthétique qu'analytique.

Les œuvres paraissent inachevées. Elles ressemblent à des croquis, avec des traces et des formes évanescentes, dont l'aspect bref leur donne de la vie (et du charme, le charme de la vie). Si ces tracés sommaires donnent l'impression d'être improvisés, la méthode chinoise s'acquiert avec les années. Elle consiste à montrer l'essentiel avec rien.



Jour de pluie, Jia YOFU, encre sur papier, 1983

Dans les représentations picturales, voire sculpturales, du flou, deux flous se distinguent et s'opposent : le flou de l'inachevé face au flou fumeux ou par rajout.

D'un côté le flou de l'inachevé se fait par omission de quelque chose, du manque de détail ; il s'agit de l'esquisse.

D'un autre côté, le flou fumeux ou voilé fond les tons. Ce flou peut être le résultat de deux actions contraires pour un même effet effacé : un rajout ou non de matière. Dans le cas du rajout, il s'agit paradoxalement d'un ajout soustractif : de la matière est rajoutée afin d'enlever.

Le flou fumeux se fait dans un deuxième temps, alors que le flou de l'es-

quisse se fait simultanément au tracé.

b. Flou simultanément par rajout et par effacement : le sfumato (occidental)

« Les valeurs nobles sont à chercher dans un certain brouillage: ce vague dans la forme est la mélodie de la peinture. »¹

Paul Périer

- Sfumato sonore dans la musique acousmatique

Dans le sillage de la musique concrète, la musique acousmatique consiste à transformer un son à partir de son origine, afin d'en privilégier l'écoute. (En grec « *akousmatikos* » signifie « disposé à écouter » chez les Pythagoriciens et le mot « acousmatique » date de 1955 et fut repris en 1972 par le compositeur François Bayle.) Le son obtenu se rapproche soit d'un-je-ne-sais-quoi le rattachant à sa souche, soit prend un aspect nouveau. Pour désigner ces êtres sonores, issus du monde réel, Bayle a inventé la notion d'image de son. Il pense que la manifestation sonore est une apparence, ce qui subsiste de la chose réelle, son enveloppe

Homme et son double, William H. MUMLER, Etas-Unis, 1870-1872, épreuve sur papier albuminé, 9,4 x 6,4 cm, coll. Wm. B. Becker, Musée américain de la Photographie



transparente et légère, son fantôme. L'espace sonore de Bayle semble parfois hanté de fantômes, qu'il nomme des spectres de sons. La musique acousmatique fait du « *réel allégé de lui-même* »², dont il ne reste que des vestiges, des traces énergétiques, comme celles qui se trouvent en arrière-plan sur les photos spirites comme *L'homme et son double*.

Images de son

Dans la musique acousmatique, les caractéristiques du son réel sont progressivement effacées dans un mouvement de dégradation. Bayle compte trois stades de gradation du reconnaissable vers l'abstrait, auxquels Moyal en rajoute un dernier : iconique, diagrammatique, métaphorique et orpheline. Toutes ces natures se trouvent dans *Tremblement de terre très doux*, qui a été l'occasion d'élaborer la notion d'image de son. Equivalent du signe schaefférien, l'image iconique s'identifie clairement à l'événement dont elle provient, tel un chant d'oiseau. Elle contraste avec les images en perte de repères afin de mieux les apprécier, comme le net par rapport au flou. L'image diagrammatique est amoindrie de quelque chose, ayant perdu de sa substance, dont le relief s'est émoussé. Néanmoins l'image diagrammatique reste rattachée à sa source, mais comme esquisse, par quelques traits résiduels. Le fonctionnement par extraction de traits a attiré l'attention de Bayle sur des aspects plastiques du son. En s'inspirant des recherches théoriques de Klee, il parle de contours, de formes, de sons dessinés et de comportement de la ligne en contor-

¹ Paul Périer, ennemi du net, de la « dissection microscopique, de l'inquisition dans le détail », in *Anthologie de la photo*, p. 277

² Marie-Noëlle Moyal, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.16

sion, par exemple. Certains événements estompés peuvent atteindre un état « évanide » qu'ont ces écritures presque effacées d'anciens palimpsestes.

Si fragile qu'elle frôle la disparition, l'image orpheline met l'auditeur dans un état de conscience vague, d'indétermination. L'image orpheline n'a plus de lien avec le son originel. Bayle, avec Michaux, évoque « *le pays de la magie où la petite vie normale dérape doucement des limites habituelles, fantaisies extravagantes qui paraissent toutes naturelles.* »¹

L'image de son métaphorique ne permet pas de reconnaître l'origine du son, mais le rattache à quelque chose de familier, une sensation précise. Car toute pensée tend à se référer à des structures fixes. Bayle parle de « *saut catégoriel* » pour « *une espèce de phénomène de disparition et de substitution d'origine* »². Dans *Luna floue*, on entend une clarinette imaginaire. Parfois la métaphore affleure à la conscience avant même que celle-ci n'ait congédié le référent. Dans Tremblement de terre très doux, des entre-

Les Portes des collines,
TURNER, aquarelle sur papier, 32 x 43 cm



choquements fins et modulés de boule de pétanque évoquent des intonations de voix parlée.

En général, les pièces de Bayle comportent ses trois concepts sonores. *Erosphère* propose un voyage progressif à partir de choses terrestres (bruits de l'environnement urbain et technologique) vers l'invraisemblable, dans lequel l'auditeur se perd.

Rhétorique baylienne : une esthétique du flou, quelques figures de l'imprécision

Le rapport flou au réel est caractéristique de la musique acousmatique, précisément celle de Bayle, qui se présente comme des images diversement altérées. Bayle brouille, estompe, tord et filtre des « images de sons », afin de rendre méconnaissable l'origine du son. Intéressé par les objets flous et la peinture de Turner, Bayle s'est consacré à la fabrication d'éléments musicaux traitant du concept de brume, de contours évanescents, de l'absence de contours. Il a élaboré une variété de figures sonores, tels des brouillards et des nébuleuses, des fux et reflux, des broussailles et d'inextricables entrelacs. Ces vagues figures sont destinées à boucher plus ou moins l'horizon de l'auditeur, à s'interposer entre lui et des événements pas facilement audibles. Elles correspondent à une classification, encore une fois, tripartite : les mondes aérien, liquide et végétal, sachant que le modèle végétal a déjà été évoqué dans la partie sur le flou fouillis.

Le modèle archétypal aérien s'appelle le « grand sfumato ». Il consiste en une ample masse vaporeuse et diffluyente, dont la

¹ François Bayle, *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 1993, cité par Marie-Noëlle Moyat in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.281

² Ibid., p.95

fonction est de créer un clair-obscur. Parfois Bayle s'intéresse au relief interne et aux mouvements subtils de ces brouillards, à savoir des volutes et des mouvements ascensionnels infinis. Pour définir cette plasticité torsadée, Bayle parle d'une « *poétique de la fumée* », à l'instar de la poétique de la pollution au tournant du XIXème siècle en Angleterre. Cette forme interne de la matière sonore, car sans contours, est un des propos essentiels d'*Aéroformes*. Bayle serait-il ce modelleur de nuages, décrit par Bachelard ?

On rêve les nuages " comme une ouate légère qui se travaillerait elle-même... *Le nuage nous aide à rêver la transformation... Le modelleur de nuage, à la main immense, peut nous apparaître comme un spécialiste de la matière aérienne.* »¹

Dans *Lumière ralentie*, un chant vague émane de sons flous. Ces derniers sont des bribes de mots pris dans la masse informe d'une nébuleuse. Mais ils sont quasi-reconnaissables, tamisés, comme des impressions plus ou moins réfractées à travers d'autres sensations, plus diffuses. A l'instar du sfumato de Vinci qui s'appliquait le plus souvent aux lointains enfumés, ce sfumato sonore concerne des rumeurs lointaines. L'œuvre de Bayle est traversée de notes effleurées, de motifs enveloppés, de chants voilés, de brouillards mélodiques. Dans *Toupie dans le ciel*, de petits tracés légers et flous constituent une percée au-delà du brouillard. Dans ce morceau, les rares êtres sonores sont plutôt des effluves d'êtres, des « presque-riens », qui flottent, glissent et s'effleurent dans un espace inconsistant, léger et fugace. De plus des sons de synthèse épaississent la trace sonore effilée de la giration d'une toupie, donnant



Un soir en représentation,
Julia EL-CHINGER,
2007

un effet de sfumato, de nuage coloré.

Dans le second modèle, Bayle s'intéresse à ce qui émeut et meut la peau de l'eau, à la fascinante agitation incessante qui distrait l'attention tout en la captant. Bayle ne fige pas le flux. La poésie de Bayle surgit d'un univers où le mouvement est dilution. Dans *Jeita ou le miurmure des eaux*, pour la première fois le couple flou/net est introduit via le couple fluide/solide. L'auditeur distingue mal ce qui se déroule simultanément, ce qui a été introduit subrepticement. Il ne le découvre qu'après coup, lorsque le flux qui l'occultait est brusquement interrompu.

A l'instar du flou visuel, différentes techniques permettent d'exprimer le flou sonore: le contraste avec le net, le brouillage et la déformation.

¹ Gaston Bachelard, in *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris, 1943, p.212-214

. Passages entre le flou et le net

Le flou ne s'apprécie que dans une relation au net chez Bayle. Soit il part d'une figure floue, dont il compense les effets par contraste avec des formes précises. Ainsi *Ombre blanche* exprime une dissolution mélodique progressive, une lente résolution en fumée d'une image précise. Ou encore à travers des atmosphères vaporeuses, des continuums vagues, surgissent parfois des apparitions disparaissantes : des flashes suraigus, des clignotements, des picotements sonores. Ces sons nets éveillent l'attention de l'auditeur pour ne pas qu'elle s'étiolle. Ainsi *Lumière ralentie* ressemble à un grand vent, traversé brusquement d'objets très lumineux, francs et colorés. Soit au contraire, Bayle part d'éléments nets (lignes, contours), qu'il déforme jusqu'à leur dissolution. Ainsi pour donner un



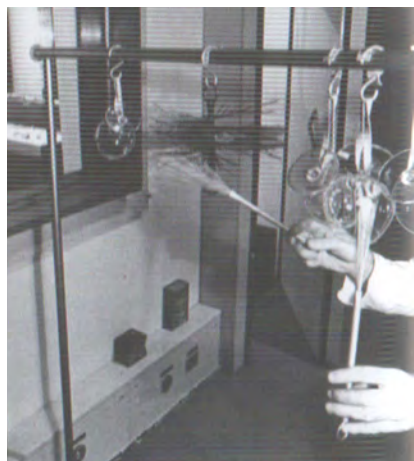
effet de halo dans *Eros*, Bayle noie l'événement sonore, le dilue complètement. Des traces de phrases sont étirées numériquement (petit poème lettriste avec les mots « bruit, toupie, tremblement, terre, fin, ciel), avalées par des filtres résonnants.

Roulements pour Tremblement de terre très doux, François BAYLE, INA-GRM studio 116 b, 1978

Bayle a utilisé la technique du brouillage perceptif d'objets nets pour créer du flou. Cela va de grésillements, qui par exemple perturbent des impacts réguliers de sons de cloche dans *Aux notes répétées*, à des méthodes plus sophistiquées, tel que le déphasage variable (Un équivalent visuel du déphasage variable se trouve dans les images « floues » de Cahen.). Il s'agit de sons tremblés, tels des crépitements fins de crécelle ou des phénomènes parasites de zanzi africain, qui peuvent devenir des turbulences sonores, auxquelles Bayle applique des hachures à la limite du seuil de séparation de l'oreille. Ainsi *Aéroformes* provoque un trouble perceptif, une perception instable, chez l'auditeur qui ne sait plus sur quoi accommoder, qui hésite entre plusieurs niveaux d'écoute. Il est victime d'une anamorphose temporelle, selon Moyal. Entre brouiller une figure et l'embrouiller, le pas est vite franchi. Dans le brouillage, une forme simple enveloppée d'une myriade d'événements est perçue à travers un moucharabieh sonore. Dans un embrouillage, tel *Voyage au centre de la tête*, deux sons sans lien et reconnaissables sont mixés afin d'en créer un troisième, orphelin de tout référent.



Crépitements pour l'Expérience Acoustique, François BAYLE, extérieur, 1970



Résonances pour *Camera oscura*, François BAYLE, INA-GRM studio 116 b, 1976

. Des formations

Une image nette peut être altérée avec un prisme déformant, tel que Geneviève Boutry l'a fait avec une feuille de miroir déformant pour sa série photographique *Métamorphoses*. Le réel ainsi recréé est comme pétri. L'humain baigne, en se dilatant et en se disloquant, dans des lumières et des couleurs vibratoires fascinantes, qui le plongent dans un temps sans

repère. Le corps se donne en visions élastiques. De même, dans *Toupie dans le ciel*, Bayle « élastise »¹ une carrure raide, l'assouplit, l'arrondit. Les formes courbes et gauches caractérisent plus le flou que la ligne droite.

Une ontologie du flou décrivant l'œuvre de Verlaine correspond à la spécificité du flou acousmatique, à savoir l'immatérialité d'un presque non-être. « *Entre l'objet qui l'a produite et l'esprit qui l'accueille... la sensation a dû percer de telles opacités, qu'elle se trouve largement dépouillée à son arrivée de la richesse signifiante et sensible dont elle avait été investie à son départ. Éventée comme un parfum trop longtemps débouché, elle ne présente plus à l'esprit que la trace effacée, que*

la très vague suggestion de cet objet... Les étendues brumeuses de temps ou d'espace qu'il lui a fallu parcourir ont émoussé sa vivacité, amoindri sa particularité ; elle ne vit plus que d'une vie atténuée, expirante, et qui ne se rattache plus qu'à grand peine à la vie plus chaude et plus précise du lieu ou du moment d'où elle avait d'abord jailli. »²

A l'instar de la photo, le son a un pouvoir de faire renaître « *une expérience vivante du réel* »³, par l'intermédiaire de traces et d'allusions mélodiques.

Des « *mirages électriques* »⁴ troublent la scène sonore dans *Son, Vitesse-Lumière*.

L'art acousmatique de Bayle oscille entre le familier, le concret, le normé et l'imprécision, entre la matérialité d'éléments hétérogènes et la dématérialisation déréalisante par l'électricité.

Métamorphoses, Geneviève BOUTRY, série photographique, 2007



¹ Marie-Noëlle Moyal, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.287

² Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, éd. Seuil, Paris, 1955, p.166

³ François Bayle, *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, éd. Buchet/Chastel, Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 1993, 4ème de couv.

⁴ Ibid, p. 243

Paradoxalement, dans ce mouvement de « *désapproximation* »¹ du réel, d'un réel chaotique, se dégagent peu à peu des figures de plus en plus nettes. Ainsi de ce rapport flou au réel naît paradoxalement une forme de précision.



Métamorphoses, Geneviève BOUTRY, détail, série photographique, 2007

¹ Michel Chion, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.289

- Sfumatos picturaux

. Flou renaissant ou la perspective aérienne face à la perspective géométrique

Grande étude d'herbes, DÜRER, 1503, aquarelle et gouache, 41 x 31,5 cm, Albertina, Vienne



« L'idéal de la « peinture en relief », des formes lisses et luisantes, sera lui aussi compromis par la fascination de l'indistinct. Mais l'artiste trouvait, dans cette demi-catastrophe, la récompense d'une découverte subtile, celle du non-finito. »¹

Léonard de Vinci

Depuis la Renaissance, l'artiste est devenu indépendant par rapport aux commandes religieuses et étatiques. La vision renaissante est alors celle de l'homme, placé au centre du monde. L'humanisme est l'embryon de l'individualisme, qui a augmenté de manière exponentielle à partir de la révolution française jusqu'à aujourd'hui. De ce fait, la représentation renaissante a commencé à se rapprocher de la vision physiologique, même si elle a gardé l'aspect idéal, construit sur les proportions des canons de la beauté classique. Par conséquent, le flou a commencé à être officiellement reconnu. « A partir de la Renaissance essentiellement, des périodes floues, qualifiées d'embruns et de buées, ont commencé à scander l'histoire de la peinture occidentale. »²

C'est en s'opposant au net que le flou a été représenté picturalement au début du XVIème siècle, à travers la querelle entre les modernes et les classiques, opposition qui s'est affirmée au XVIIIème siècle. D'après la classification de Wölfflin, le flou constitue un des aspects du « style pictural » moderne, qui s'oppose nettement au « style linéaire » net, promu par l'art classique. La peinture est caractérisée par la couleur et la matière chez les vénitiens tandis que la ligne de contour caractérise l'aspect intellectuel du dessin, entre autre florentin.

¹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987, p.260

² Bernard Lafargue in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.15



Le débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille, détail, RUBENS, 1621-1625, 394 x 295 cm, Paris, Louvre

Les études de plantes de Dürer sont un exemple parfait de précision botanique. Il avait prélevé et placé une motte de terre devant lui, à hauteur d'yeux. On y reconnaît les plantes les plus communes de nos régions : achillées, plantains et pissenlits s'enchevêtrent avec diverses autres sortes d'herbes. Les plantes se découpent sur le blanc du papier, de sorte que la touffe n'est pas compacte et que chaque herbe est distincte : des mottes d'herbes basses servent d'avant-plan à des tiges plus hautes.

Tandis que pour Rubens, héritier de Titien, la réalité ne se laisse pas circonscrire, comme le montrent les colerettes de Marie de Médicis et de ses accompagnateurs. Effectivement, contrairement au flou, la ligne en soi, c'est-à-dire la limite entre deux surfaces, n'existe pas dans la nature, elle n'est que pure

abstraction. La réalité ne se limite pas. Nonobstant Léonard de Vinci a remarqué qu'aucun objet visible ne peut être bien perçu par l'œil humain, sinon par le contraste avec le champ où se délimitent et se dessinent ses contours.

La vision du net et du flou a été permise par la *camera obscura*, ancêtre de l'appareil photo. Le principe de la chambre noire fut décrit en 1100, par le mathématicien arabe Hassan, qui précisait que l'image est d'autant plus nette que l'ouverture est petite. La *camera obscura* a été améliorée par Léonard de Vinci, avec une lentille de verre comme premier objectif, puis un diaphragme fut rajouté en 1568. Servant d'appareil à dessiner, la *camera obscura* a permis aux peintres de représenter la perspective, afin de se rapprocher de la perception visuelle. Le développement de deux styles perspectivistes opposés correspond à la dichotomie de la vision nette et floue : la perspective linéaire, géométrique, nette et généralement centralisée face à la perspective atmosphérique ou aérienne floue. D'un côté, la *camera obscura* a permis de dessiner des effets de perspective avec précision. La vision renaissante a même représenté arbitrairement des détails qui ne peuvent pas être vus avec précision simultanément dans la réalité, mais plutôt tour à tour.

D'un autre côté, dans la perspective aérienne, les formes sont soumises aux lois de l'effacement, que Léonard de Vinci a relevées dans son *Traité de la peinture*. Il a noté que tout objet matériel a, par rapport à la vue, trois propriétés : le volume, la couleur et le contour. Avec la distance, il a remarqué que

Léonard de VINCI :
La Joconde
(détail), Paris,
Louvre

*Sainte Anne,
la Vierge et
l'Enfant*, Paris,
Louvre



l'image du volume s'efface plus lentement que la couleur ou le contour et que la couleur reste plus longtemps visible que le contour. Mais cette règle ne s'applique pas aux corps lumineux.

Pour représenter la perspective atmosphérique, Léonard de Vinci a inventé le *sfumato*, terme italien désignant l'« enfumement » produit par l'épaisseur de l'atmosphère. Il correspond aux longueurs d'ondes lointaines de la lumière, qui sont les couleurs froides, en l'occurrence bleues, contrairement aux couleurs chaudes des rayons lumineux plus proches. De manière générale, le *sfumato* met en avant un portrait, qui se dégage sur un fond paysager lointain et flou. Le *sfumato* consiste en l'estompe de la



consiste en l'estompe de la ligne de contour dans une zone trouble, de sorte que l'objet visible n'occupe plus un lieu mais un continuum spatial, en osmose avec son environnement. Ainsi le *sfumato* à la fois sépare et unifie, en dissociant le sujet du fond par une zone transitoire floue. « *Le sfumato désigne le moment d'ambiguïté dans la perception de l'espace. Par l'effacement du contour, il contredit le découpage net du dessin et produit, plutôt*

qu'une évidence formelle, un état diffus d'émergence. Cet effet privilégié marque le moment de la beauté. » Pour Léonard de Vinci, « l'affaiblissement délibéré de la couleur, l'extinction du dessin, sont le prix dont il faut payer cette beauté, qui est celle de l'énigme et exactement le contraire de l'évidence de la splendeur. »¹ Dans *La Joconde*, le *sfumato* rend son sourire mystérieux, objet de tant d'interprétations.

Outre la beauté et le mystère, le voile qui adoucit les formes leur rend aussi grâce. Si le *sfumato* respecte l'expérience phénoménologique de la perception visuelle, il est aussi une manière de faire apparaître la grâce. « La grâce est ici quelque chose qui sourd de la peinture à l'instant où le spectateur entre dans l'épaisseur incertaine du visible, en l'occurrence de la peinture. Cette grâce est le produit d'un acte de vision. »²

Le *sfumato* est la première représentation officielle du flou. C'est pourquoi le *sfumato* marque une transformation très importante, un virage fondamental dans la peinture occidentale entre le Moyen Âge, basé sur le contour dur et la première Renaissance avec la peinture vénitienne, qui ne pratiquait plus le contour. Pour la première fois et jusqu'à l'impressionnisme, la forme ne se définit plus par le contour, mais par sa masse. La technique du dessin consiste à commencer par le contour, le trait, contrairement au flou, qui se réalise à partir du centre pour permettre la diffusion.

Une définition italienne décrit le *sfumato* en ces termes :

« Unir les couleurs, c'est ce que font les peintres, après avoir posé la couleur à sa place sur la toile, pour enlever toutes les traces des coups de pinceau, mêlant doucement entre eux les

clairs avec les demi-teintes, ou les demi-teintes avec les sombres, afin que le passage de l'une à l'autre devienne une sorte de dégradé, et que la peinture même vue de près apparaisse douce et délicate sans coup de pinceau. Ce qui vaut pour peindre, vaut pour dessiner, quand celui qui dessine, en frottant avec du papier ou autre chose, unit si bien entre eux les coups de crayon qu'il fait apparaître au terme de la tâche, rien d'autre qu'une fumée qui se dissipe dans l'air ; et ainsi faites les peintures et les dessins sont dits nuancés. »³

Techniquement, le *sfumato* est une adaptation du glacis, mis au point en Flandres, au temps des Van Eyck et de Van der Weyden, et exportée en Italie, peut-être par Antonello da Messina. Le *sfumato* consiste en une superposition de couches d'un pigment très peu concentré, dont les passages successifs créent le modelé, de sorte que ce dernier ait l'air de sortir de la toile. Par exemple la composition du voile vaporeux, enveloppant le sourire de *La Joconde*, consiste en un pigment terre d'ombre, une ocre contenant un peu de manganèse. La couche préparatoire était composée de 99% de blanc de plomb et de 1% de vermillon, conformément aux habitudes italiennes de l'époque. Ce *sfumato* a été dévoilé par les analyses scientifiques, à l'aide d'une caméra multispectrale, qui par projection d'un rayon lumineux, mesure les spectres des composants de toutes les couches, aux niveaux optique (240 millions de pixels), physique et chimique.

Outre le flou lié à la distance, Vinci préférait le bougé et prati-

¹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987, p.150

² *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.81

³ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, trad. Emmanuelle Eberhardt, Florence, 1681

quait la technique du flou fouillis graphique, vue précédemment. Déjà il se demandait si la figure humaine pouvait être fixée.

Dans la lignée du sfumato, les contours diffus de Giorgione (vers 1507) et du Titien (Tiziano Vecellio, dit) produisent un effet de continuum coloristique.



Le concert champêtre, TITIEN et ou GIORGIONE, 1509, huile sur toile, 105 x 137 cm, Paris, Louvre

. Le sfumato en soi chez Friedrich

« Je dois me donner à ce qui m'entoure, m'unir aux nuages et aux rochers, pour être ce que je suis. J'ai besoin de solitude pour parler avec la nature. »

Caspar David Friedrich

Le sfumato est un flou de fumées, qui représente un horizon lointain. Il est typique dans la représentation picturale des brumes romantiques. Friedrich l'a appliqué à la mer, qu'elle soit aqueuse, nuageuse ou neigeuse et qui se mêle à l'atmosphère. Chez lui, contrairement à Turner, qui a généralisé le flou à tout le paysage (cf. *Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain*), le premier plan, plus souvent moins flou, contraste avec l'horizon brumeux, lesquels se mettent en valeur mutuellement. Le flou a été représenté progressive

Caspar David FRIEDRICH :

Paysage d'hiver avec église, 1811, huile sur bois, 33 x 45 cm, musée d'art et d'histoire culturel, Dortmund

Brouillard, 1807, huile sur toile, 34,5 x 52 cm, musée d'histoire de l'art, Vienne



Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain, TURNER, vers 1840-1850, huile sur toile, 94 x 123 cm, Paris, Musée du Louvre

Le moine devant la mer, 1808-1810, huile sur toile, 110 x 171,5 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin



ment dans l'histoire de la peinture. Une forme verticale, qu'elle soit minérale, végétale (et) ou humaine (cf. *Le moine devant la mer*), contraste chez Friedrich avec le paysage atmosphérique horizontal et plutôt abstrait, qu'elle valorise ainsi. Friedrich s'opposait aux peintres de paysage académiques par le flou, en deux points.

Premièrement, selon ses termes, les peintres de paysage académiques « *pressent impitoyablement dans un angle de vue de quarante-cinq degrés tout ce qu'ils voient dans la nature dans un rayon de cent degrés* », ce qui fait que tout ce qui « *était séparé par de grands intervalles dans la nature [...] se touche ici dans l'espace restreint, [...] remplit et sature* » l'oeil et exerce sur le spectateur « une impression fâcheuse et angoissante. »¹ Donc Friedrich voulait se rapprocher d'une vérité de la vision en utilisant le flou.

Deuxièmement, Friedrich s'est aussi distingué de la doctrine

La Brume s'élevant dans le Riesengebirge, Caspar David FRIEDRICH, 1820, Neue Pinakothek, Munich



¹ Friedrich, in *Peinture de paysage*, Norbert Wolf, trad. Michèle Schreyer, Taschen, Cologne, 2008, p. 56

² Ibid.

académique en s'opposant au beau harmonieux par le sublime. Notion datant de 1757, dans un traité philosophique, le sublime concerne le frisson causé par la crainte et l'horreur de l'homme confronté à ce qui le dépasse et l'anéantit. Le flou correspondrait ainsi à l'illimiation spatiale et spirituelle, comme dans *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*. A ce propos le peintre romantique Carl Gustav Carus déclarait en 1835:

« *Approche-toi, foule le sommet de la montagne, contemple les longues rangées de collines, regarde les fleuves couler et toute la magnificence qui s'offre à ton regard [...] Tu te perds toi-même dans l'espace illimité [...], tu oublies ton Moi : Tu n'es rien Dieu est tout.* »²

L'effet purificateur de la haute montagne était déjà associé par



le philosophe Jean-Jacques Rousseau, au XVIIIème siècle, à la notion d'éther, matière du plus haut ciel divin, cinquième élément ou quintessence. Le flou est alors l'allégorie d'une contemplation métaphy-

Le voyageur au-dessus de la mer de nuages, Caspar David FRIEDRICH vers 1818, huile sur toile, 98,4 x 74,8 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

sique. La brume symbolise peut-être l'idée de cycle naturel de la vie dans ce qu'il a de flou au niveau compréhensif. Le personnage vu de dos serait vraisemblablement défunt. Il s'agirait plutôt du souvenir d'un homme disparu durant les guerres de libération anti-napoléonienne. Ainsi le brouillard, qui recouvre la vallée, pourrait aussi avoir un sens historique, celui d'un passé non élucidé sur lequel se tend un ciel clair, signe d'un nouveau libéralisme politique.

La présence humaine chez Friedrich, dominante au-dessus des nuages ou minuscule face à la mer, contemple l'immense paysage flou. Elle contribue à baigner la scène de la nostalgie rêveuse du lointain. Les paysages du courant romantique allemand sont des champs de projection de la psyché. Le poète romantique (anglais) Lord Byron exprimait par une question le lien entre le paysage et l'humain :

« *Les montagnes, les collines et les nuages ne sont-ils pas une partie de moi-même et de mon âme, comme je fais moi-même partie d'eux ?* »¹ Une connexion s'établit entre les nuages et l'homme et puisque ceux-ci sont flous, l'homme est par conséquent atteint de flou.

Le flou de brouillard chez Friedrich signifie le silence ; il peut être comparé au flou atmosphérique de Turner, que certains historiens d'art attribuent à la peinture du rien.

¹ Friedrich, in *Peinture de paysage*, Norbert Wolf, trad. Michèle Schreyer, Taschen, Cologne, 2008, p. 56

c. Flou simultanément esquissé et estompé : le flou pour la peinture ou la « *peinture du rien* »¹ dans les prémices impressionnistes (de Turner à Monet en passant par Whistler)



Port de mer au soleil couchant, LE LORRAIN, huile sur toile, 1639



Paysage fluvial, Jan VAN GOYEN, 1643, huile sur bois, Musée des Beaux Arts, Strasbourg



Paysage hollandais avec rivière, Albert CUYP, huile sur bois

« On a dit de ses paysages que c'était des images du néant, mais très ressemblantes. »²

William Hazlitt

Turner a peint des vapeurs de crépuscules et d'aurores, dont les effets visuels étaient surprenants à son époque. Ses vues de la Tamise (sa chambre de travail de sa maison de Chelsea donnait sur une des plus belles vues sur la Tamise), tel un *Soleil se levant dans le brouillard*, l'ont fait qualifier d'un des plus grands peintres de paysage de l'école anglaise, voire le plus grand peintre de paysage de tous les temps, selon le célèbre historien d'art John Ruskin. Turner a peint la nature comme aucun autre artiste avant lui, en un univers de couleurs et de lumière. Il a été le premier à représenter des atmosphères vaporeuses comme sujet en soi et non plus comme arrière plan, à l'encontre du *sfumato* de Vinci ou des grands

Soleil se levant dans le brouillard (pêcheurs nettoyant et vendant le poisson), William TURNER, huile sur toile, 134 x 179,5 cm, National Gallery, Londres



¹ « *Pictures of nothing* », expression de William Hazlitt à propos des peintures de Turner en 1816

² « *On Imitation* », Complete Works, éd Howe, Londres, 1930-1934, vol. IV, p. 76, note 1

horizons lumineux flous, qui l'ont influencé. Turner aimait les lointains vaporeux, baignés d'une douce lumière, chez les peintres hollandais Guillaume Van de Velde et Cuyyp, puis chez Claude Lorrain, dont les miroitements de la lumière rose ou or sur les flots, noient dans un poudroisement les architectures. De même et bien plus encore, les flots de matière de Turner noient toutes les formes.

Turner a travaillé sur la lumière, les transparences, la dissolution des formes, la « déliquescence », qui sont caractéristiques de son œuvre et qui sont autant de façons de donner forme au flou. Ses paysages, dans lesquels les formes de la nature sont dématérialisées, sont dévorés par le flou. Dans ses aquarelles sur Venise, l'eau, le ciel et le soleil dissolvent ce qui reste de

la ville, noyée dans une sorte de vapeur. Le figuratif ne sert que d'infrastructure à l'œuvre. Turner a considéré le pictural pour lui-même et non pour le pittoresque*. Les premiers flous comme sujet pictural étaient ainsi un moyen de faire de la peinture en soi le sujet principal, sujet qui a évolué ultérieurement vers l'abstraction. Ce qui a valu à Turner le surnom de « peintre du rien », comme le rappelle l'ouvrage de Lawrence Gowing, *Turner : peindre le rien*¹. Ce rien est la matière picturale pour elle-même ; la « lumière répand dans sa course d'étincelantes mouchetures, des éclats de pigments incandescents qui font penser qu'autre chose avait autant de réalité à ses yeux : la matière picturale pour elle-même. »²

Gowing voit l'art turnérien (adjectif très qualificatif), dans sa tension vers l'originel, moins le brouillard qui enveloppe les

choses que le brouillage qui les confond : moins le flou atmosphérique que l'indistinction des règnes, des genres, des substances. La peinture opère entre le chaos des textures et

Le Palais des Doges vu de San Giorgio, MONET, 1908, toile, 65 x 100 cm



Londres, le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard, détail, Claude MONET, 1904, huile sur toile, 81 x 92 cm, musée d'Orsay, Paris

¹ *Turner : peindre le rien*, Lawrence Gowing, coll. La Littérature Artistique, éd. Macula, Paris, 1999

² Ibid., p. 10

Claude MONET :

Le Pont de Waterloo, effet de brouillard, 1903, huile sur toile, 65 x 100 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Petersburg

Le pont Charing Cross, 1889-1901, huile sur toile, 66 x 92,7 cm, Musée d'Art, Indianapolis

le néant des fins dernières, entre le magma primitif et l'Apocalypse.

Pour Gowing, Turner est le peintre qui a renversé la tradition occidentale, qui l'a orientalisée, en un sens. Il ne s'agit plus de projeter dans la passivité d'une matière un schéma préétabli - figural, compositionnel. Désormais les figures surgissent, sourdent, exsudent d'une incessante cuisine textuelle (19 000 aquarelles) où le fortuit, l'imprévisible sont accueillis et négociés. « *Il ne laissait jamais perdre un accident* »¹.

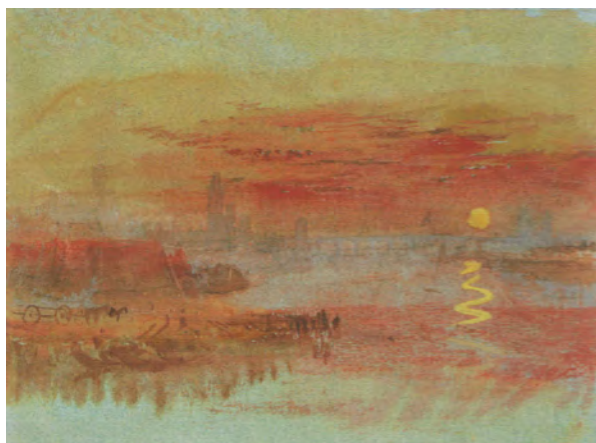
A l'instar de Turner, Whistler



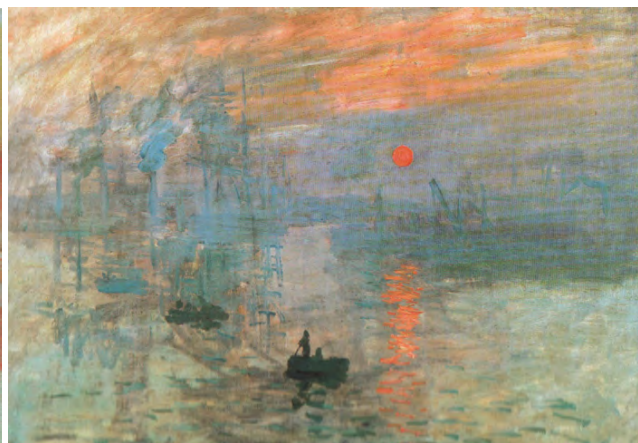
La Tamise et le Parlement, Claude MONET, 1871, huile sur toile, 47 x 73 cm, National Gallery, Londres

Incendie au parlement, (détail), TURNER, 1834, huile sur toile, 92 x 123 cm, Musée d'Art de Philadelphie

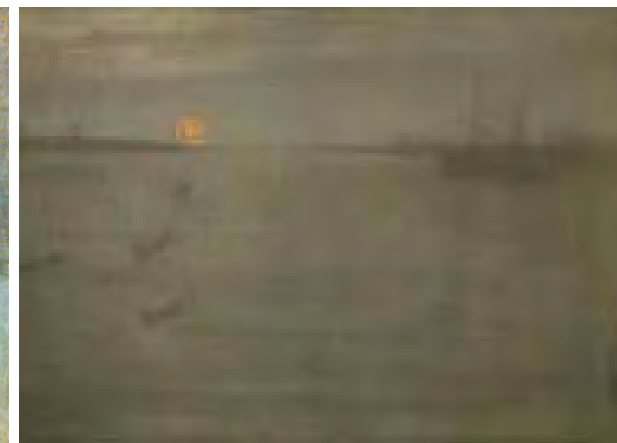
¹ Turner : *peindre le rien*, Lawrence Gowing, coll. La Littérature Artistique, éd. Macula, Paris, 1999



Le Coucher de soleil écarlate : une Mville sur un fleuve, TURNER, 1830-40, aquarelle et gouache sur papier bleu, 13,4 x 18,9 cm, Tate galerie, Londres



Impression, soleil levant, Claude MONET, 1872-1873, huile sur toile, 48 x 63 cm, musée Marmottan, Paris



Nocturne en bleu et or - La Baie de Southampton, WHISTLER, 1872, huile sur toile, 50,5 x 76,3, 1872, Institut d'art , Chicago, Charles Stickney Fund

et Monet ont traduit visuellement leur sensibilité aux atmosphères de couleurs dans une facture informelle. Cependant leur manière est différente. Turner et Monet étaient fascinés par le mouvement et se sont spécialisés dans le traitement de l'aspect fugitif de la perception. Mais Turner recherchait l'éblouissement et le vertige, à travers lesquels il voulait communiquer sa perception synthétique de l'atmosphère. Il recherchait « *l'innocence de l'oeil* »¹, d'après les termes de Ruskin, une manière de voir moderne.

Monet avait plutôt un regard rétinien, qui observait scrupuleusement les changements dus à la lumière au gré des heures du jour, sujets propices au traitement en série. Selon Boudin, l'impressionnisme a porté la peinture vers l'étude de la grande lumière et de la sincérité dans la reproduction des effets du

ciel. L'importance du ciel et des effets atmosphériques dans les peintures de Monet lui valut d'être surnommé le « roi des ciels » par Camille Corot.

Et Whistler avait une vision immobile, plane et mystérieuse. Turner, Whistler et Monet se sont intéressés aux mêmes sujets flous londoniens, puis vénitiens: l'eau, les reflets, les brumes, les voiles de lumière. Monet a représenté ce qu'il appelait des « effets de brouillard » sur la Tamise et sur la Seine, telle la *Tamise à Westminster*. Le beau temps, sans brouillard, ni brume et l'arrêt dominical de l'activité industrielle le hantaient, le terrifiaient, voire l'anéantissaient. (Ayant connu du succès à partir de 1885, Monet est retourné à Londres entre 1899 et 1901, où il reprit ce motif, qu'il peint jusqu'en 1904 dans son atelier à Giverny.) Whistler était qualifié de poète du brouillard.

¹ *Peinture de paysage*, Norbert Wolf, trad. Michèle Schreyer, Taschen, Cologne, 2008, p. 60



Montagnes, William TURNER, aquarelle gouachée, après 1830, 19 x 28 cm, Londres, musée anglais

Ses premiers Clairs de lune sur la Tamise, nommés « Nocturnes » à partir de 1872, ont été inspirés des peintures de Turner sur ce même thème. De même les séries de ponts sur la Tamise dans le brouillard de Monet, (environ cent toiles de 1903 à 1904, déclinées en trois motifs : le *Pont de Charing Cross*, le Pont de Waterloo et le Parlement de Westminster) ont des accents turnériens. La série du Parlement évoque *L'Incendie de la Chambre des lords et des communes* de Turner dans l'intensité des coloris, qui traduisent les effets fugitifs du soleil à travers le brouillard. Le critique Emile Verhaeren notait en 1885 que « Turner naquit académicien et mourut impressionniste »¹. Réciproquement, le critique Camille Mauclair qualifiait Monet de « Turner français ». L'impressionnisme aurait-il aussi pris racine en Angleterre? En tout cas avant Turner, il n'y avait pas de brouillard à Londres, d'après Oscar Wilde. Ce n'est pas seulement à cause de l'essor de la civilisation industrielle, mêlant les fumées d'usines

aux brumes de la Tamise (le *fog* au *smog*), mais parce que le brouillard a été révélé par Turner et devint pour d'autres, objet de peinture, dans ses irisations, ses formes changeantes, ses jeux de lumière dans des nappes erratiques. Le brouillard devint moins le sujet de la peinture, qu'un prétexte à la peinture en soi.

Les œuvres de Turner et de Whistler ont influencé Monet, notamment pour son célèbre tableau éponyme du mouvement artistique le plus important de la fin du XIX^{ème} siècle : *Impression, soleil levant*. Ce tableau représente une vue de la Seine du port industriel du Havre (en 1872). Au-delà de la représentation du port, Monet dit avoir peint la brume, « du soleil dans la buée et au premier plan quelques mâts de navires pointant »². Comme il hésitait à faire passer le tableau pour une vue du Havre, il le nomma « Impression ». Pour Monet, un paysage est une impression qui doit être traduite dans son instantanéité. Et l'instantanéisme exige comme une abstraction et une généralisation de la vue, qui sont caractéristiques de son art. D'autant plus qu'il l'a probablement peint en un laps de temps très bref, sans doute en une séance, de manière à capter les éphémères effets de lumière dans l'atmosphère. Comme il s'intéressait aux vibrations de la lumière, de l'eau, de l'atmosphère, en fonction des variations climatiques, il a étudié les infimes variations atmosphériques et les sensations qui en résultent. La fugacité est caractéristique de ses sujets, aux modèles instables. Monet a cherché quelque chose d'impossible à peindre, ce qui se passe en un laps de

¹ Annick Colonna-Césari, « L'aube impressionniste », in *L'Express*, 04/10/2004, revue électronique

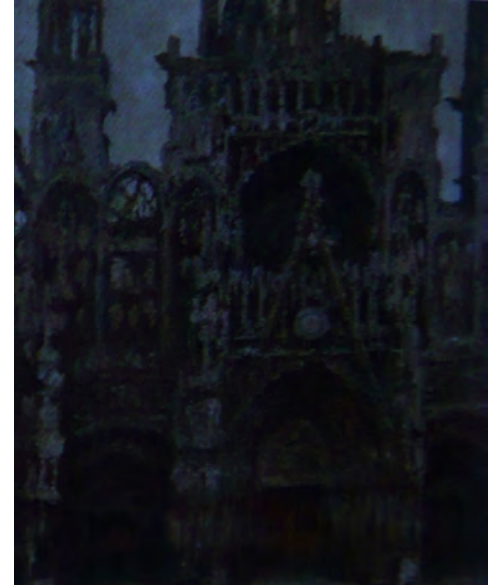
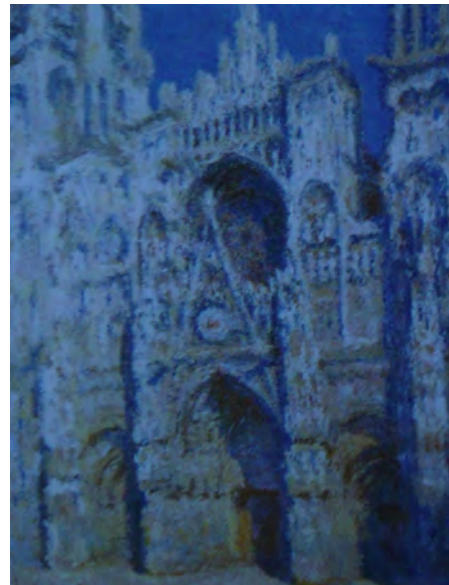
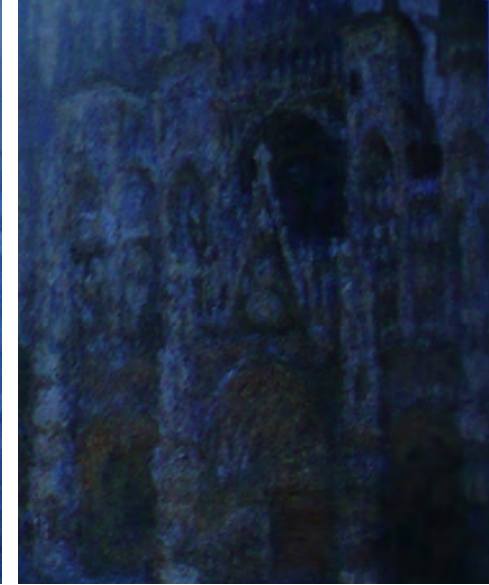
² Monet, exposition Turner-Whistler-Monet, au Grand Palais, 13 octobre 2004 - 17 janvier 2005

La cathédrale de Rouen, Claude
MONET, série :
La cathédrale de Rouen à midi,
1894, huile sur toile, 101 x 65 cm,
Musée des Beaux-Arts Pouchkine,
Moscou

Le portail et la tour d'Albane à l'aube,
1893

Le portail (effet du matin), 1893

Portail en plein midi, 1893



Le portail, brouillard matinal,
1893, huile sur toile, 100 x 65
cm, Museum Folkwang, Essen

La cathédrale de Rouen,
1893

Le portail (temps gris), 1892

Le portail vu de face, harmonie brune,
1892

temps si infime, que l'œil n'a même pas le temps de l'entr'apercevoir, telle sa série des cathédrales.

Comme un lapsus révélateur, un critique ressentant des affinités avec l'art de Turner, identifia le tableau à une vue de la Tamise. Monet connaissait sûrement le pastel du maître anglais, *Le Coucher de soleil écarlate* : une ville sur un fleuve (sans avoir connu l'homme), car les deux tableaux comportent certaines similitudes dans la composition et le traitement désinvolte du reflet du soleil dans l'eau. Monet aurait substitué le soleil du crépuscule jaune et ses reflets d'or par la lumière du soleil de l'aurore, qui baigne dans la brume bleu gris.

Monet s'est également probablement inspiré de la facture fluide des Nocturnes de Whistler, pour leur aspect de lavis et le délicat traitement des bateaux à l'arrière-plan. A l'instar de Whistler, Monet a étalé sur la toile de minces couches de couleur, donnant une « *matière si légère, qu'on croirait une buée sur une glace* », disait Camille Mauclair. Dans *Nocturne en bleu et or - La Baie de Southampton*, l'unité chromatique de

Etude pour paysage composition de Tivoli, TURNER, 1817, aquarelle, 66,4 x 100,1 cm, Tate Gallery, Londres



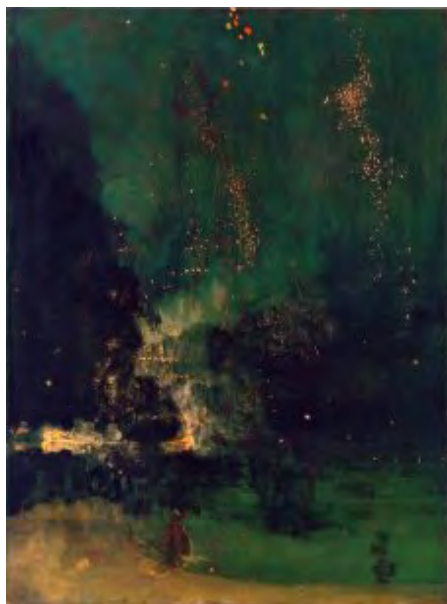
l'ensemble et l'absence de formes nettement définies abolissent les repères qui pourraient permettre d'identifier le grand port anglais. Seules quelques points jaunes signalent, au loin, une ville qui s'étire, cependant qu'un disque de même couleur plaque la lune naissante, posée entre ciel et mer, sur un horizon très haut, comme dans certaines estampes japonaises. L'influence extrême-orientale, comme le mélange des termes terrestres, urbains et marins se retrouve dans plusieurs tableaux attribués à Elstir dans *A la recherche du temps perdu*, qui cite des paysages de Whistler. Les lettres composant le nom du premier ne sont-elles pas toutes empruntées à celui du second ? Proust n'a rencontré Whistler qu'une fois, chez Montesquieu, en 1895 ; il a admiré son art, notamment les « petites marines » et les « choses genre Estampes japonaises » .

Par ailleurs Claude Monet (1840-1926) et James Abbott Whistler peignaient ensemble avec Courbet à Trouville, en 1865, quatorze ans après la disparition de Turner. Puis un

moment particulier de la sensibilité visuelle au XIXe siècle a amené les peintres à abandonner le réalisme académique à la façon



Soleil se levant sur une baie, solitude, TURNER, 1845, huile sur toile, 90,8 x 121,9 cm, Tate Britain, Londres



Nocturne en noir et or : la fusée qui retombe, WHISTLER, 1875, huile sur toile, 60,3 x 46,6 cm, The Detroit Institute of Arts, Détroit

solitude.

Le brouillard permet aux peintres d'étudier d'une part la variation de la lumière à différents moments de la journée et d'autre part l'évaporation de la forme. Dans son évaporation, la forme passe d'un état à un autre, elle est latente, en suspens, en devenir, ce qui lui valait le reproche du manque de fini. D'ailleurs le nom du mouvement impressionniste fut prononcé par un critique acerbe lors de la première exposition en 1874 du futur groupe, en raison de cet apparent manque de fini : « *Impressions, impressions, bandes d'impressionnistes.* »

de Courbet, pour donner priorité à l'émotion.

Ce qui dérangeait dans les peintures de Turner, de Whistler et de Monet, voire des impressionnistes en général, était à la fois l'aspect inachevé, le manque de précision et la confusion des couleurs dénuée de sens. Ces caractéristiques les plaçaient au centre de la querelle du « fini ». Les premières toiles inachevées de Turner sont *Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain* et *Soleil se levant sur une baie*,

Parfois ceux qui vilipendent font davantage pour les grandes œuvres que ceux qui les louent ! Si les peintures de Monet firent l'objet de sarcasmes, c'est parce que son public contemporain ne voyait rien dans ses peintures, si ce n'est que des taches de couleurs, que du flou. Il ne devait regarder que de près, sans prendre le recul suffisant pour que le sujet représenté n'apparaisse. Le flou est relatif à la distance, à la mise au point. L'aspect plus flou des dernières peintures de Monet, par rapport aux précédentes, a été attribué à ses problèmes de cataracte. Or si le paysage figuratif n'est pas représenté dans sa totalité, c'est pour que la peinture puisse être appréciée pour elle-même et non plus pour ce qu'elle représente. Cependant aujourd'hui, nous distinguons les sujets peints par Monet, plus flous de près que de loin. Donc la conscience de la vision du flou est récente, et encore elle n'est pas générale. Déjà les tableaux de Turner étaient incompris. Un critique décelait dans sa première marine, *Bateaux hollandais dans la tempête (Marine Bridgewater)*, une affectation de négligence : « *son travail révèle une vision globale de la nature... [mais aussi] une affectation de négligence.* »¹ Des détracteurs traitaient le peintre de fou pour l'aspect pictural flou. Certains critiques justifiaient ses vues éthérées par un abus de whisky. Un critique de la *Literary Gazette* prétendait que Turner se contentait de jeter « *des poignées de blanc, de bleu et de rouge sur la toile, en laissant coller ce qui voudra bien coller* »². Monet aussi critiquait Turner pour le fait qu'il ne dessinait pas assez la couleur et qu'il en mettait trop. De même Hyppolyte Taine voyait dans les dernières œuvres de Turner « *un gâchis inex-*

¹ *Porcupine*, 28 avril 1801, in *Turner : peindre le rien*, Lawrence Gowing, coll. La Littérature Artistique, éd. Macula, Paris, 1999, p. 14

² Maurice Ulrich, « *Turner, Whistler, Monet, ceux qui ont affronté la lumière* », article, *l'Humanité*, 30 oct. 2004, revue électronique

tricable, une sorte d'écume fouettée, un fouillis extraordinaire où toutes les formes sont noyées. Mettez un homme dans un brouillard, au milieu d'une tempête, avec le soleil dans les yeux et le vertige dans la tête et transportez, si vous pouvez, son impression sur la toile : ce sont les visions troubles, les éblouissements, le délire d'une imagination qui se détraque à force d'efforts »¹. En effet, la technique de Turner consistait à fouetter et dissoudre toute forme dans une pâte épaisse et malmenée.

Ces peintures floues et fouillies peuvent être comparées au chef d'œuvre inconnu de Frenhofer, au même accueil incompris des contemporains. Pourtant meilleur peintre de sa génération dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac (1837), le personnage Frenhofer a travaillé toute sa vie sur une mystérieuse peinture, qui a épuisé sa force créatrice. Quand ses admirateurs, dont Poussin (l'histoire se situant au XVII^e siècle) ont insisté pour qu'il la leur montre enfin, ils virent un fouillis de lignes et de couches de peintures, qu'ils interprétèrent comme le travail d'un dérangé. Ses images leur sem-

Nocturne en bleu et or, le vieux pont de Battersea, J.M.N. WHISTLER, 1872, huile sur toile, 66,7 x 48,9 cm, Londres, Tate Gallery



blaient illusoires sur la toile.

Mais si Turner, vers 1840, se serait fait attacher au mât d'un navire pendant une tempête, c'était pour en voir de plus près les effets. Whistler aussi a entrepris, au début des années 1870, plusieurs peintures par temps extrême, lorsque le froid et l'humidité figent le motif dans la glace ou le brouillard et de nuit pour les *Nocturnes* ; il désirait peindre des paysages aquatiques sans être gêné par l'activité des hommes et des bateaux sur les fleuves ou au bord de la mer. Il fut accusé par Ruskin d'avoir jeté un pot de peinture à la face du public dans le tableau *Fusées et Lumières bleues* ou *Nocturne, la fusée qui retombe, Feu d'artifice*. Modeste spectacle pyrotechnique dans un parc londonien, ce nocturne fut justement considéré par John Ruskin comme une réponse ironique à la flamboyante toile de Turner, *L'incendie au parlement*. Or Whistler voulait « uniquement exprimer un intérêt pictural, en laissant le tableau libre de tout propos anecdotique extérieur »². Pour lui, un tableau ne devait véhiculer aucun message moral, littéraire ou autre, mais il devait être perçu pour lui-même, sans aucune référence narrative, comme on écoute une symphonie, d'où ses titres "harmonies", "arrangements", "symphonies" et "nocturnes", qui dégagent justement une sérénité. En effet, les couleurs et la lumière délicatement modulées rendent le flou méditatif. Comme dans son premier *nocturne*, le petit tableau *Nocturne en bleu et or, le vieux pont de Battersea*, les variantes de tons sont délicatement nuancées. Dans ses tableaux tardifs, le premier plan, le plan moyen et l'arrière-plan sont traités de façon plus équivalente, que le flou relie dans un fondu. Dans ce *nocturne*, les formes sont simplifiées, les

¹ Maurice Ulrich, « Turner, Whistler, Monet, ceux qui ont affronté la lumière », article, *l'Humanité*, 30 oct. 2004, revue électronique

² Whistler, « Un pot de peinture : aventure esthétique », in *Whistler*, v. Ruskin, L. Merrill, Washington et Londres, 1992, p.144

détails topographiques de la vallée fluviale sont vaguement déchiffrables, sous forme de silhouettes, telle la tour de Chelsea Old Church à l'horizon à droite. D'autant plus qu'il s'agit d'un paysage de la Tamise la nuit, donc la description précise des lieux est secondaire. Le contenu pictural est plutôt le reflet de la lumière crépusculaire dans l'eau, qui crée une atmosphère magique.

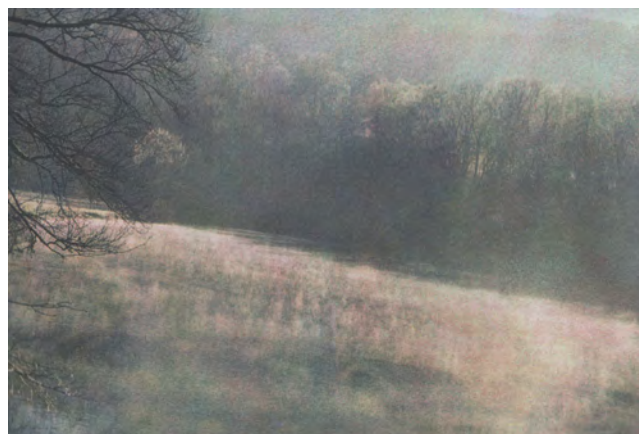
Les paysages de Louis Carrand sont aussi caractérisées par un lointain atmosphérique.

d. Flous atmosphériques photographiques et filmiques

« J'étais bien, là, face à la mer. Dans le silence. Ici, il n'y avait rien à comprendre, rien à savoir. Tout se donnait aux yeux dans l'instant où l'on en jouissait. »¹

Jean-claude Izzo

La photo *Dans la vallée* montre que Ferdinand Coste affectionnait les effets optiques, tels le brouillard et la perspective atmosphérique, qu'il forçait. Il fut le premier à exploiter les ressources du téléobjectif afin d'accentuer les flous. Il employait des papiers préparés de Fresson ou d'Artigue, qui confèrent aux épreuves le velouté des surfaces (il a écrit un article sur l'Esthétique de la photo en 1900). Plossu a repris cette technique uniquement pour ses photos en couleurs.



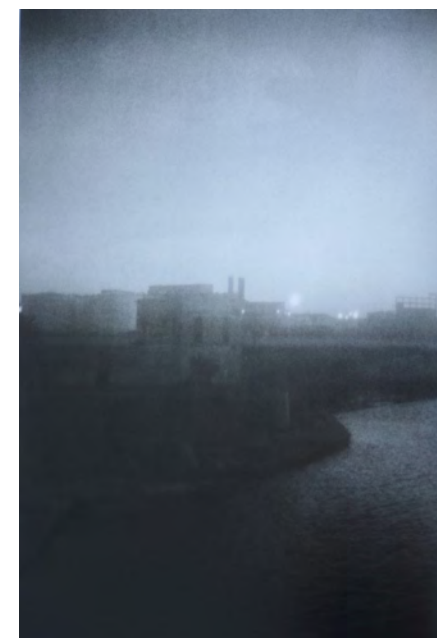
Bernard PLOSSU :

Aux environs d'Ornans, tirage Fresson
Brindisi, Italie, 1997

Dans la vallée, Ferdinand COSTES, vers 1900, Paris, bibliothèque nationale

- Les architectures dans le brouillard du japonais Yasuhiro Ishimoto sont comparables aux atmosphères embrumées de Plossu. La photo de Bernard Plossu est « *atmosphérique, elle est capable de donner une épaisseur d'existence et de mystère à une silhouette entrevue sous la pluie ou dans la brume, au milieu de nulle part.* »² Dans les photos de Plossu, l'intensité et le lyrisme touchent la moindre présence humaine. Et c'est grâce au flou qu'un sentiment proche de la grâce se dégage dans ses photos, ainsi qu'un sentiment d'étrangeté au sein du familier. Le flou est comme voué à ce qu'il y a de plus indéfinissable dans notre conscience du temps.

Ses vues sur la vitesse et la lenteur, souvent prises à travers des vitres, sont silencieuses et flottantes.



¹ Jean-claude Izzo, *Bernard Plossu, L'Europe du sud contemporaine*, images en manœuvre éd., texte Jean-Louis Fabian, Marseille, 2000, p. 7

² Régis Durand, in *Des gratte-ciel dans la tête*, Jacques Hondelatte, Patrice Goulet, Norma éd., Paris, 2002, p. 332-333

- Flous atmosphériques filmiques

Comme son nom l'indique, le film *La pluie*, de Joris Ivens, montre la pluie sous différents aspects. Non narratif, ce film est poétique dans le flou de la pluie de façon nette.

La « neige » est un flou vidéographique, qui consiste en un grain très particulier de l'image vidéo et télévisée ; elle s'ajoute (paradoxalement) aux effets de chaleur : les faits naturel et technique se rejoignent pour donner une circonstance fantomatique à l'image.

Ainsi la texture de l'image chez le réalisateur russe Alexandre Sokourov, est trouble et granuleuse. Son film *Elégie orientale* montre un paysage onirique d'une lointaine île japonaise à travers la brume. Le flou se situe ici à trois niveaux : technique, objectal et thématique. En effet, Sokourov traite de la mort, du temps, de la séparation, des êtres solitaires, au motif de silhouettes fragiles et malades. Les personnages semblent en suspens entre la vie et la mort. Comme dans la vidéo de Viola, *Chott-el-Djerid*, où des formes humaines apparaissent et dis-

Elégie orientale, Alexandre SOKOUROV, 1996



paraissent, dans une situation de l'entre-deux, comme entre la vie et la mort. Un mirage ne cesse de reculer devant soi, sur une route au soleil, à force de s'en approcher.

Chott el-Djerid, un portrait dans la lumière et la chaleur, VIOLA, 1979



B. La peau du reflet ou feuilletés flous de matières et d'immatérialités : la superposition, la surimpression

La peau du reflet semble hésiter entre la transparence et l'opacité, la profondeur et la surface

Au même titre que l'ombre, dont le contour a été tracé par la fille du potier de Dibutade pour conserver l'image de son ami avant son départ à la guerre, le reflet serait à l'origine de la peinture, inventée par le regard de Narcisse. Si on remonte à Alberti, dans « *De Pictura* » :

« *la peinture est-elle autre chose qu'embrasser la surface d'une fontaine ?* »

La peinture a pris sa source (si j'ose dire) dans la nature. Comme si l'eau peignait le paysage en reflet. Comme quand on voit le ciel dans une goutte d'eau. Le reflet est une mise en scène, en image, de la nature, comme un autoportrait de la nature. Le reflet de la nature montre un paysage. D'ailleurs la définition que J. L. Flecniakoska donne au paysage correspond à celle du reflet : « *faire un paysage c'est condenser des informations dans un champ limité, en nous renvoyant à l'éphémère, à l'étendue autant qu'à la profondeur, au défini autant qu'à l'indéfini.* »¹

Le reflet donne plus ou moins de ressem-

blance à la réalité concrète suivant sa matière, qu'elle soit aqueuse, vitrée ou de n'importe quel matériau réfléchissant. A propos du miroir, Saint Paul le décrivait comme une méta-



Lucien CLERGUE :

1., 2., 3. *Etang de Sassi, marais d'Arles*, 1959, tirages vintage*

4. *Camargue secrète, Vaccarès*, 1963

¹ « *Une trame sur l'illusion* », Revue Correspondances, n°1, Université des Sciences Humaines, Strasbourg, 1988, p. 78



Kehl, Julia ELCHINGER, diptyque, deux photos numériques, 2006

phore de la connaissance imparfaite actuelle. Tandis que pour Richter, le miroir n'est pas une source d'imperfection négative nuisant à la qualité du reflet, car le miroir affirme une image, la vie.

La surface miroir opère une jonction entre la nature et l'oeil et par l'image. Le reflet est un intermédiaire entre l'observateur et l'observé.

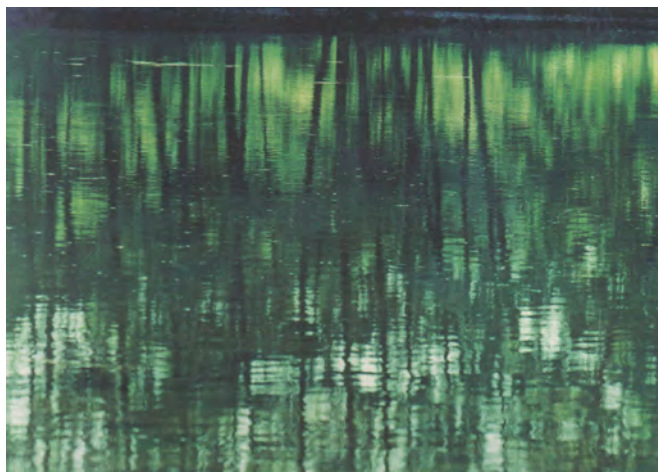
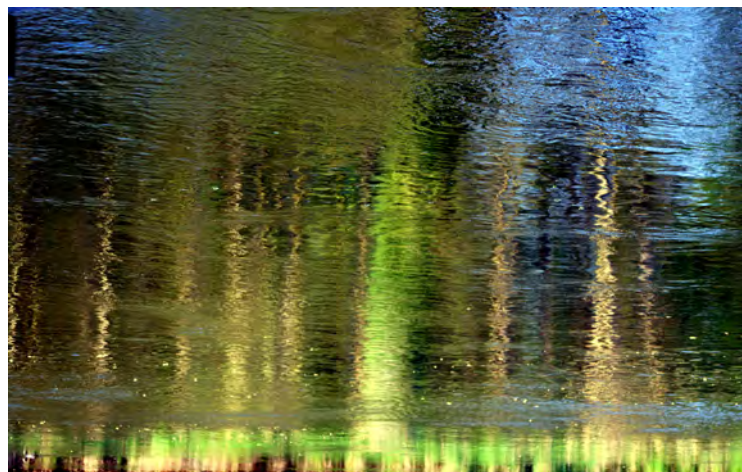
Par les reflets qu'il a photographiés, Lucien Clergue révèle un monde végétal étrange.

Un reflet est à la fois matériel grâce à la surface qui le révèle et immatériel car il est une projection impalpable en soi, telle ma photo d'un reflet sur une colonne de marbre tachetée, évoquant une peinture impressionniste pour la touche. Un reflet

La tête à l'envers, J. ELCHINGER

Etang des elfes (Elfenweiher I), Axel HÜTTE, 2004

J. ELCHINGER, 2007





Le Paradis, 2000, exposition Universelle

est une projection de formes hors d'elles mêmes. Un reflet transforme l'espace tridimensionnel en image bidimensionnelle. Il transpose la réalité, aussi bien reflétée que reflétante, en la transformant, en la déformant, souvent par le flou (de même qu'il existe le signifié et le signifiant). Le reflétant est désigné par le reflet. Le reflétant

n'est plus tout à fait lui-même, il évoque, rend l'image d'autre chose que lui-même. C'est par le reflet que j'apprends le caractère secret des choses ou des matières reflétantes, qui signifient autre chose qu'elles-mêmes. Le reflétant est contradictoire, il est à la fois lui et un autre. Il porte en lui des éléments de dépassement.

« Réfléchir » signifie creuser, donner de la profondeur à ce qui n'en n'a pas, mettre en abîme. Un reflet donne à voir la surface des choses en profondeur. Il transgresse alors l'impénétrable.

Un reflet inverse la perspective : ce qui paraît proche dans le reflet se trouve en arrière plan dans le reflétant et vice versa : ce qui est loin dans le reflétant devient proche dans le reflet. Par exemple dans le reflet d'un arbre, la cime se situe près de l'observateur, tandis que la base du tronc côtoie le côté oppo-

L'envers du décor, J. ELCHINGER, 2007



A3, Schinznach-Bad (AG), 11.2001, Nicolas FAURE



Sabres, Landes, Agnès CHARBONEL, 2001

sé à celui de l'observateur, sur la rive d'en face.

Un reflet présente l'absence, la met en scène. L'absence est l'essence du reflet, en fait-elle aussi son sens ?

N'est-ce pas propre au mélancolique que de jouir de ce paradoxe, de cet échec du regard ? C'est-à-dire de ce qui est perdu ou ne sera jamais obtenu ?

Un reflet à grande échelle se trouve dans une ville à double présence, une ville miroir : Venise. Elle est indéfiniment plongée dans un bain d'arrêt, entre révélation et fixation des images. A l'inverse, le dispositif du Paradis met en scène le reflet comme il ne peut exister naturellement. Grâce au reflet du jardin paradisiaque,



Stalker, Andreï TARKOVSKI, 1979, film



Empreintes obscures, Kasuko WAKAYAMA, 40 x 40 cm, 1996

le spectateur découvre le jardin au-dessus de lui, les racines étant accrochées à la voûte de la salle. L'air et les sons contribuent à l'atmosphère paradisiaque, qui est floue : une brumisation rafraîchit le spectateur pendant que se font entendre le chant des oiseaux, le bruissement des feuilles dans le vent et le ronflement de la cascade. Les gouttes d'eau tombant du jardin forment dans l'eau des ondes, qui laissent entrevoir des visions d'éléments simples, tels des cailloux, des fleurs, des dunes.

Christian SANTORO, 215 x 160 cm

- Reflets mouvants : entre continuité et rupture, le phénomène d'apparition disparition

Dans le premier autoportrait de Leroy, son reflet dans une vitre, l'essentiel n'est pas dans la ressemblance, il est ailleurs, dans une figuration fugitive. Le risque de s'attacher à ce genre d'image est de la perdre, comme pour beaucoup d'autres choses ou personnes d'ailleurs. Et c'est là qu'intervient le rôle de la prise photographique, pour essayer de retenir un peu ce qui s'échappe. La photo se substitue à la perte.

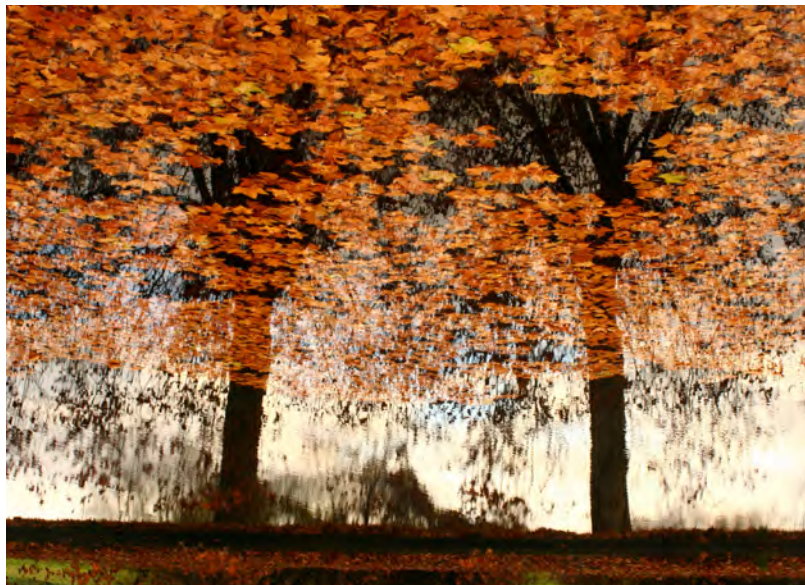
L'abîme des miroirs de plein air me fait vivre des expériences perceptives du flou mouvant grâce aux reflets du paysage que je traverse. Les reflets mouvants sont un phénomène d'apparition et de disparition des images au fil de mon déplacement. J'adore me vouer au vertige de toutes ces images. Les impressionnistes représentaient les effets mouvants de la lumière sur

le paysage, j'expérimente visuellement les effets de ma mouvance sur le paysage.

Le mouvement d'un reflet varie en fonction du mouvement du regardeur. Le verre, le miroir et autres surfaces réfléchissantes, proposent une mobilité à la fois vouée et dûe à celle du spectateur. L'image du reflet peut aussi se mouvoir en fonction du déplacement de ce qui se reflète ou suivant des facteurs environnementaux mouvants, tel le vent qui interfère sur la forme plus ou moins abstraite d'un reflet aqueux. C'est la métamorphose en soi, mutation plus ou moins lente des reflets en mouvement qui m'intéresse pour son aspect plastique insaisissable. Un objet ou un environnement en transformation permanente est captivant par son inaccessibilité. Comme si le

Reflet orangé, Julia ELCHINGER

Etang, Bertrand RAGUET, 1996 *Trois mondes*, M.C. ESCHER, 1955





reflet avait des sautes d'humeur. Le devenir oeuvre dans le reflet mouvant me captive. Ce phénomène met le regardeur dans un léger état hypnotique, qui est de l'ordre de la fascination. La fascination, comme l'hallucination, est un état passager de l'attention modifiée. Fascination contemplative de la mouvante surface ou de la mouvance sur place. La surface miroir attire et aspire le regard. Elle est vouée au hasard, au hasard du regard.

Dans la série *Métamorphose* de Boutry, « *le corps se livre et échappe tout à la fois à notre regard. L'image, ici, induit un temps qui ne laisse voir que le spectacle de sa somptueuse brièveté.* »¹ Ce temps est à peine plus long que celui d'une respiration, d'un souffle, d'un coup d'oeil, du déclenchement d'une émotion. La saisie de ce temps est un éloge à la vie qui fuit, que la couleur et la lumière exaltent.

Viola a mis en scène la fragilité de l'image du reflet dans *Moving Stillness*. Un plan fixe du mont Rainier est projeté par trois tubes dissociés d'un vidéo-projecteur sur une surface d'eau où leurs faisceaux convergent pour former l'image réfléchi sur un écran suspendu au-dessus. La netteté, voire l'existence de cette image, dépendent de l'état troublé de l'eau. Viola utilise la stabilité d'un symbole pour éprouver l'éphémère, paradoxe constant dans son oeuvre, afin de mettre en évidence l'image virtuelle plutôt que l'image en soi, en l'occurrence la montagne comme image plutôt que l'image de la montagne. Il dit qu'« *en enregistrant une montagne, elle devient très fragile comme une image. C'est comme une pen-*

Flottantes flaques d'écume, (série), Julia ELCHINGER, 2004, 60 X 90 cm

¹ Serge Hartmann, D.N.A. (Dernières Nouvelles d'Alsace), 2005



Le jeune homme dans la vitre, Eugène LEROY, 1927, mine de plomb sur papier, 15 x 24 cm, coll. part.

sée, elle est fragile comme une pensée, mais en même temps aussi puissante qu'elle. »¹ Peut-être que Viola a choisi une montagne en référence à la montagne Sainte Victoire, peinte à différents moments par le postimpressionniste Cézanne. A travers ces différentes étapes, Cézanne a montré qu'une montagne est finalement plusieurs, tout comme une personne, voire un visage, sont multifacettes. L'aspect protéiforme est une caractéristique envoûtante du reflet, qui contribue à le rendre flou.

L'espace des reflets mouvants, que nous rencontrons par exemple dans le train ou dans le tramway, se montre dans une cacophonie et une anarchie visuelles, telles que Carlo Carrà les a représentées dans *Ce que m'a dit le tram*. Les différents

plans réels et virtuels créent un désordre, car les reflétants ne correspondent pas aux places qu'ils occupent dans la réalité. Les images qui s'emboîtent les unes dans les autres sont à la fois ressemblantes et dissemblantes, réelles et irréelles. Ce genre d'images retranscrit un mentir-vrai, comme un artefact, d'autant plus qu'elles sont immatérielles. Comme si le réel se mettait lui-même en scène, à travers un jeu d'espaces, comme s'il s'autoreprésentait. La perspective multiple correspond au mode de vie moderne.

En voulant voir le maximum de choses qui se superposent en reflets, nous ne les distinguons plus bien. De nouvelles formes confuses apparaissent à travers la déconstruction et la déformation floues des formes initiales qui s'entredétruisent.

L'effet de la redondance des reflets peut être accentué dans une photo de reflets plastifiée en brillant, à la surface de laquelle les reflets environnementaux se confondent avec la représentation des reflets.



Ce que m'a dit le tram, Carlo CARRÀ, 1910 - 1911, 52 x 67 cm, Francfort, Städtisches Kunstinstitut

¹ *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Anne-Marie Duguet, critiques d'art, éditions Jacqueline Chambon, 2002, Nîmes p.50-51

3. Le flou comme avènement de la matière picturale pure (flous matiéristes de Rembrandt à Leroy en passant par Monet)

L'« annulation de la représentation par excès de représentation »¹

Louis Marin

Le flou des œuvres qui va être traité dans ce chapitre relève de l'importance de la matière picturale et révèle sa densité. L'effet de surcharge picturale ajoute de l'ambiguïté aux formes et rend leur lecture plus complexe et plus personnelle. Suivant la distance du regard du spectateur face au tableau, c'est soit la forme qui semble s'extraire de la peinture matiériste

si elle est vue de loin, ou inversement, soit c'est le paysage qui s'efface au profit de la picturalité, si le tableau est vu de près. La mise en avant de la matière picturale se fait au profit de formes floues.

La plupart des peintures tardives de Rembrandt présentent des jeux entre les diverses textures de la surface, presque en soi et pour soi. Mais déjà *La Fiancée juive* présente un empâtement important qui recouvre toute la surface de la toile. Ce procédé est fondé sur une série de couches appliquées rapidement, qui exigent de longs temps de séchage entre elles. Le

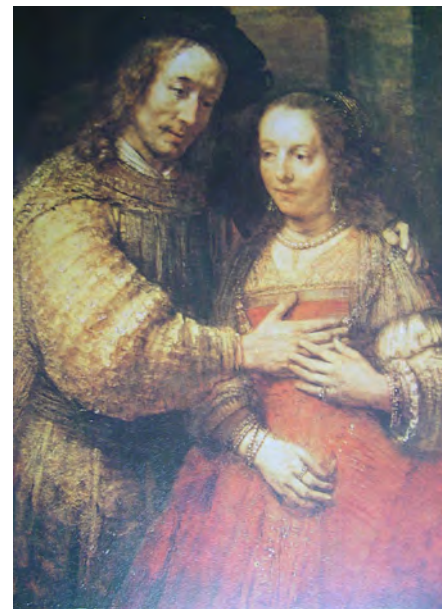
REMBRANDT :
Saint Matthieu et l'ange, 1661, toile,
96 x 81 cm, Paris, Louvre



La Mère de Rembrandt (?) en prophétesse Anne, vers 1630, monogramme, cuivre, 15,5 x 12,2 cm, Salzbourg, Residenzgalerie



Isaac et Rébecca ou La Fiancée juive, vers 1666, huile sur toile, 121,5 x 166,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Autoportrait en philosophe riant ou en Démocrite (fragment), 1669 (?), toile, 82,5 x 65 cm, Cologne, Wallraf-Richartz Museum



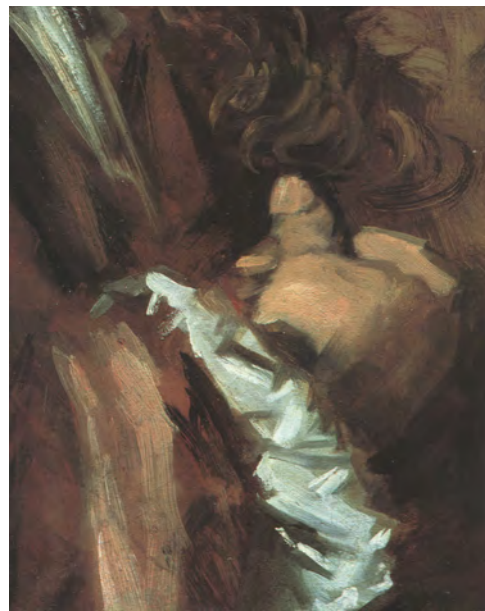
¹ *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p.120

secret de Rembrandt consistait à appliquer une couche très mince et brillante, d'un vernis habituellement jaune, écarlate ou cramoisi, sur une base de blanc de plomb. Cette technique était contraire à celle de la majorité des maîtres anciens, qui ne mettaient pas de vernis sur l'empâtement final. Le vernis tendait à masquer les inégalités de matière et à accroître les effets de scintillement.

La texture de *La Fiancée juive* a le même aspect de matière en fusion que l'*Autoportrait en philosophe riant ou en Démocrite*, probablement le dernier autoportrait de Rembrandt, surtout dans le couvre-chef et les drapés. De même, dans le tableau *Saint Matthieu et l'ange*, les drapés sont peints à large touche,

Frans HALS :

Portrait d'un homme, avec un détail, huile sur toile, 1660-66, 85,8 x 66,9 cm, Musée des Beaux Arts, Boston



sans détails, alors que les visages et les mains sont traités avec soin. Mais le traitement matiériste des mains les rend quand même floues, comme dans le *Portrait d'un homme* et les *Régentes de la résidences des personnes âgées* de Frans Hals.

Rembrandt a mis l'accent sur le contraste entre la peau du vieillard, dont les empâtements font les rides, et celle de l'ange (son fils Titus aux alentours de vingt ans). Ce traitement caractéristique de Rembrandt dans les rides délinées du visage se retrouve dans le portrait de *La Mère de Rembrandt (?) en prophétesse Anne*, femme qui d'après la Bible avait quatre-vingt-quatre ans.

Par ailleurs, Rembrandt reconstituait ses compositions d'après

Régentes de la résidences des personnes âgées, 1664, huile sur toile, 172,5 x 256 cm, Musée de Frans Hals, Haarlem





Le parc de Giverny, 1922, photographie

des informations rassemblées et non d'après nature.

Les impressionnistes ont traduit l'aspect disparate de la nature par des effets de matière diversifiés, dans une exécution fragmentée : la touche peut être à la fois fluide, empâtée et granuleuse au sein d'un même tableau. Pour cette raison, ils ont été critiqués de barbouilleurs, de farceurs, de fous et même de daltoniens (cf. *Le Pont japonais* de Claude MONET).

Le motif de l'eau, sur laquelle la lumière se réfracte, a été maintes fois reproduit par les impressionnistes, qui ont exercé une influence mondiale sur d'autres peintres. Le

Le Pont japonais, Claude MONET, 1922



flou consubstantiel au reflet, peint avec empâtement, a montré à la bourgeoisie une façon moderne de peindre et par conséquent de voir.

Monet a représenté des effets de lumière avec la matière picturale, au détriment de la représentation du paysage avec ses propres matières (tels des rochers). Ses Nymphéas présentent un fort décalage en fonction de la distance à laquelle ils sont vus. De près, est perçue la tactilité de la présence picturale, alors qu'au loin, l'impression de liquidité transparente domine. Comme par transmutation, pour représenter l'eau, Monet a utilisé de l'huile épaisse, très matiérée, contrairement



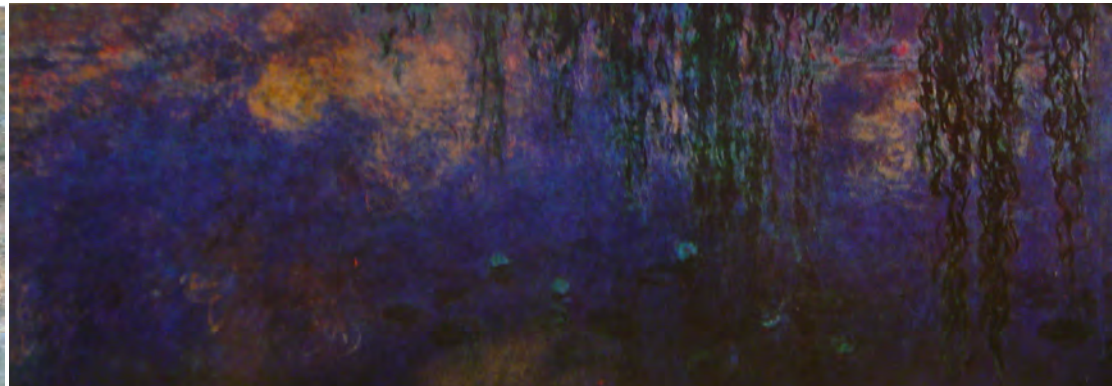
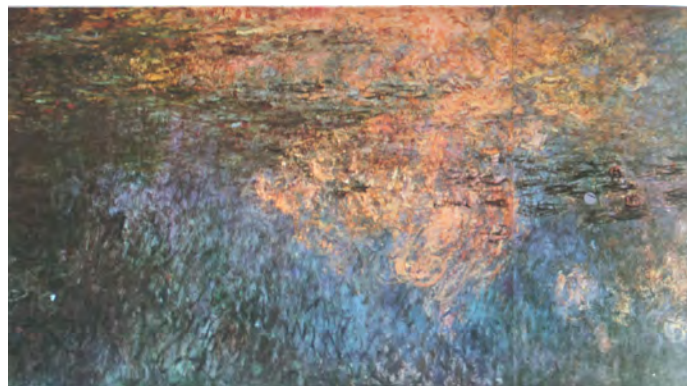
Claude MONET :
Paysage d'eau, les nuages, 1903, 73 x 100 cm, coll. priv..

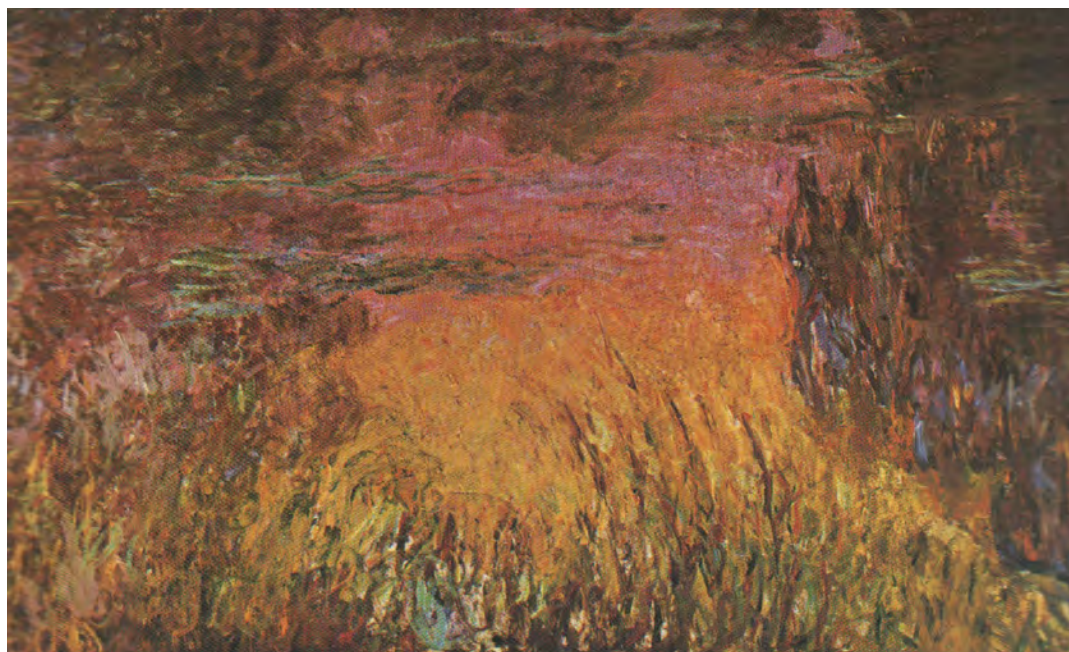
Les nuages (détail), 197 x 340 cm, Musée de l'Orangerie



Les nuages, 92 x 90 cm, 1908, Worcester Art Museum Worcester Massachusetts

Nymphéas, le matin, avec saules pleureurs, 1916-1926, triptyque (panneau central), huile sur toile, 200 x 425 cm chaque panneau, Paris, Musée de l'Orangerie





Les Nymphéas, Soleil couchant (détail), Claude MONET, huile sur toile, 1914-1918, 1,97 x 5,94 m, Paris, Louvre

aux autres peintres traditionnels, qui pour représenter de l'eau, ont plutôt appliqué des lavis. Dans ce flou la magie agit, car en regardant le tableau au loin, a lieu une sorte de liquéfaction. Les flous de la vision de Monet sont plus réalistes que les photos noir et blanc très précises des années 1930. Pourtant, à la fin de sa vie, où il peignait les *Nymphéas*, il avait une cataracte (opacité du cristallin) et perdait peu à peu la vue

Les accents quasi aquatiques de cette peinture, comme faite de cliquetis ou d'éclaboussures, se rapprochent de ceux de la peinture de Leroy.



Nymphéas, Claude MONET huile sur toile, 1914

- Ébauche de la représentation dans une débauche de chair picturale : les empâtements de Leroy

« *Tout ce que j'ai jamais essayé en peinture, c'est d'arriver à cela, à une espèce d'absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même.* »¹

Eugène Leroy

Eugène Leroy admirait « *l'extraordinaire robustesse matérielle* »² de la peinture de Rembrandt, épaisse et lourde. Accumulant des couches de matières picturales, Eugène Leroy pouvait retravailler ses toiles pendant des décennies.

« *Il m'est arrivé d'avoir dans l'atelier une bonne toile qui posédait justement un ton qu'il me fallait pour une toile que j'étais*

Le petit arbre, Eugène LEROY, 1971, huile sur toile, 55 x 46 cm



¹ Eugène Leroy, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

² Eugène Leroy, Bernard Marcadé, Flammarion, Paris, 1994, p. 62

³ Ibid., p. 146

⁴ Eugène Leroy, *conversation avec Eddy Devolder*, éd. Tandem, Gerpinnes, 1993, p. 13

⁵ Ibid., p. 25

en train de faire... Me voilà donc en train de réattaquer une toile que je considérais comme finie et de la transformer en support d'une nouvelle étude ! »³ Pendant longtemps, Leroy ne commençait jamais sur une toile vierge, mais peignait sur de vieilles peintures qu'il avait pourtant jugées finies ou sur des tableaux d'autrui. Il avait le sentiment de ne réussir que sur des toiles grattées. Donc c'était plus par nécessité liée à la difficulté de peindre, que par volonté stylistique, que Leroy reprenait inlassablement ses toiles. « *Que voulez-vous faire devant une toile blanche, puisque, lorsqu'elle est blanche, elle est finie, sinon la salir ?* »⁴ La toile blanche a commencé à être utilisée avec les impressionnistes, tandis que Leroy a perpétué une tradition héritée du XVI^{ème} siècle, qui consiste à se donner un fond, sauf pour les fresquistes qui travaillaient directement sur le mortier comme fond clair. La toile blanche sur laquelle Leroy avait pratiqué l'aquarelle par taches, le rendait insatisfait et l'a amené à la matière. Opposé au flou aquarellé chinois, discret et retenu, son flou est toujours huileux, lourd, grenu et opaque. Cependant il trouvait les lavis fabuleux, dans la réduction d'une forme par un geste. Mais pour lui « *une image représente la vie et la vie ne s'exprime pas que par le mouvement ou humainement parlant par un geste dont la draperie serait le symbole.* »⁵ En effet, la force de la peinture de Leroy est liée notamment à sa vitalité. Leroy a fondu les tons en préservant l'énergie de la couleur. Je dirais même que cette énergie semble émaner d'un dedans de la

peinture. Une impression d'intériorité de la peinture qui prend de l'ampleur. Et cette énergie participe au flou. L'aspect ruisselant de la peinture donne un flou déliquescent.

Une technique picturale de Leroy est de prendre au pinceau, rarement une couleur, mais plusieurs, afin d'éviter le caractère décoratif de la matière colorée. Il ne mélangeait pas les couleurs sur la palette pour trouver la valeur, mais les posait directement sur la toile. « *Le pinceau garde encore les traces assez riches d'un ton posé précédemment avec une dominante. [...] Ce ton forme une matité sous une couleur intense ou éclatante, la dernière prélevée sur la palette et choisie pour être posée selon un voisinage ou un dessous, et assure ainsi un certain mélange à l'oeil qui fait mon affaire.* »¹ Leroy s'est intéressé à l'approche impressionniste de la couleur, dans le mélange rétinien qui se constitue en regardant le tableau avec du recul. En regardant une toile de Leroy de loin, apparaît une figure, dont l'accès est difficile quand on s'en rapproche pour la voir plus en détail. La figure disparaît au rythme de nos pas. « *Celle-ci traverse l'épaisseur de matière et de couleur dans une émergence « disparaissante », une forme en présence-absence.* »² Et de près, de côté, c'est la profon-

Ciel, Eugène LEROY, huile sur toile, 73 x 100 cm, galerie Claude Bernard, Paris



¹ Eugène Leroy, Bernard Marcadé, Flammarion, Paris, 1994, p. 147

² Ibid., p. 106



deur de la matière subjectile qui émerge à travers le flou, rendant le sujet du tableau improbable. Il s'agit de figure sans narration, à la limite du représentable. Les toiles de Leroy donnent alors à voir une épaisseur et une profondeur concrètement palpables. Elles donnent envie de toucher pour sentir. La profondeur n'est pas dans l'illusion perspectiviste mais dans la réalité matérielle.

« *Peindre, c'est entrer lentement dans les choses.* »¹ Et le flou facilite l'accès au monde des pensées, à l'intériorisation, aux états d'âme, le net favorisant la description du visible. Nonobstant le net permet aussi l'ouverture vers le monde mental.

C'est par l'empâtement qu'advient le flou. C'est par l'excès, la surenchère, que Leroy tente de faire advenir la peinture à elle-même.

Leroy voulait essayer de forcer le secret - le rapport relativement secret - entre le figuratif et le non-figuratif. Et c'est par le flou qu'il réussit à atteindre leur limite, ce passage, ce seuil entre la figuration et l'abstraction. Il ne voulait pas anéantir la représentation au profit de la peinture, mais les nourrir, les exalter mutuellement. Saint Thomas d'Aquin a établi une relation entre l'âme et le corps, en affirmant que celle-ci est la forme de celui-là. Il n'oppose pas la valeur de ces deux termes, ni même ne les dissocie, il compose avec et cela donne un réel, telle est la quête de Leroy. Par exemple quand il peignait ses *fenêtres*, il y avait une femme pas vraiment à

La fenêtre, Eugène LEROY, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part., Paris

¹ Eugène Leroy, Bernard Marcadé, Flammarion, Paris, 1994, p. 106



contre-jour, qui pouvait éventuellement devenir une tête d'homme, mais peu lui importait. Qu'il s'agisse de paysages ou de portraits, le motif constitue pour lui la structure nécessaire, mais une structure qui puisse être détruite. La structure sert à la destructuration.

Ainsi est la forme est ambiguë. Ce doute est en accord avec l'attitude du peintre, porté par une inquiétude et des interrogations permanentes sur lui-même et son oeuvre. Ce doute se traduit aussi dans sa manière de travailler, puisque ses tableaux sont le résultat de reprises régulières, successions de retouches et grattages, où le motif figuratif, entre disparition et révélation, sert de prétexte à la capture de la lumière, à travers la sédimentation de la matière. Par conséquent le flou matiériste de Leroy exprime le doute.

L'apparition de la forme illustre le célèbre aphorisme de Paul Klee : « *Non pas rendre le visible mais rendre visible.* »¹ Pour Leroy, faire de la peinture, c'est « *dans l'éphémère, d'arriver à avoir une espèce de force qui permette d'avoir le sentiment de ce qu'il y a d'irréel et d'illusoire, ou d'illusions dans le réel.* »² « *La charge est un pis-aller, un empêchement à faire et à voir, jusqu'à ce que, par épuisement pour ce qui est de moi, et par une compréhension miraculeuse, ce que j'ai fait et voulu dire, représente quelque chose que d'autres voient. [...]* Eugène Leroy dégage une figure qui appelle directement la sensation, dans son évanescence et sa précarité. »³ On voudrait mieux la saisir, or c'est elle qui nous saisit. Les toiles de Leroy touchent

Valentine à Croix, Eugène LEROY, 1954, huile sur toile, 116 x 73 cm, coll. part.

¹ *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee, Ed. Denoël (Folio), 1998

² Eugène Leroy, *conversation avec Eddy Devolder*, éd. Tandem, Gerpinnes, 1993, p. 25

³ Eugène Leroy, Bernard Marcadé, Flammarion, Paris, 1994, p. 147



Cour de ferme parmi les arbres, Hercules SEGHERS, 17,6 x 29,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

celui qui s'engage à les regarder, ou plutôt à les pressentir. « *Elle s'adresse à un monde restant secret.* »¹ D'ailleurs en montrant un livre des peintures de Leroy à mon fils de cinq ans et demi, je lui demandais ce qu'il y voyait dans quelques tableaux et il me répondait à chaque fois qu'il n'y voyait rien, puis s'est énervé et ferma le livre en râlant : « *il est nul ce livre, y a rien à voir !* ». Dans son impatience à ne rien en saisir de prime abord, il s'en est détourné. Cela explique sans doute pourquoi, malgré sa forte présence, cette peinture est longtemps restée inaperçue. D'autant plus qu'avec un flou si prononcé, cette peinture ne se classe dans aucun style, si ce n'est qu'elle se situe à rebours d'une modernité formaliste.

Leroy n'oppose pas le dessin à la couleur. Au contraire, la

¹ Thierry Delcourt, *Au risque de l'art*, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 2007, p. 60-61

² *Eugène Leroy*, Bernard Marcadé, Flammarion, Paris, 1994, p. 147

couleur n'a de sens que parce qu'elle tend, paradoxalement, au dessin. A partir des années 1990, Leroy utilisait le tube de peinture à même la toile, afin à la fois d'affirmer le dessin et de placer des plages de couleurs (au lieu de faire des taches au pinceau). Il préférait mettre la couleur à l'état pur, puisqu'elle se modifie d'elle-même avec les dessous rugueux.

« *La couleur n'existe pas. Je veux dire qu'elle est un appareil décoratif et qu'il faut qu'elle devienne dessin. [...] Je ne parle pas ici du dessin dans le sens de la forme, de l'écriture, du rendu. Il me semble que je ne parlerais sérieusement d'un tableau que si je le ramenaient presque au noir et blanc, comme Seghers qui part avec de la couleur, mais ramassée, réduite, ramenée presque au noir et blanc.* »² Le noir et blanc était un moyen pour lui d'amener des éléments à leur suprême simplicité.

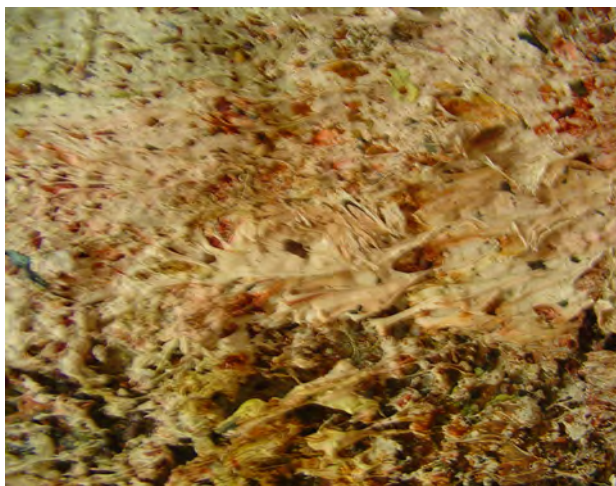
D'ailleurs il travaillait sur le motif surtout au crépuscule, dont il aimait les accents lumineux, qui consistent à ramasser les choses. La lumière défaillante et les incertitudes du temps, des saisons, dont l'hiver est plus la belle à ses yeux pour les lumières, lui procuraient plus de plaisir que la lumière brutale de midi, qui l'empêchait de travailler. Ses toiles réussies étaient celles peintes à contre-jour.

L'idéal de Leroy était avant tout d'atteindre l'harmonie. Voilà le sens de son flou. Par le flou, Leroy cherchait l'unité sensuelle des êtres et des choses. Dans le flou, les pourtours sont aussi importants que le centre, il n'y a pas de hiérarchie géographique du flou, il est généralisé à toute la peinture.

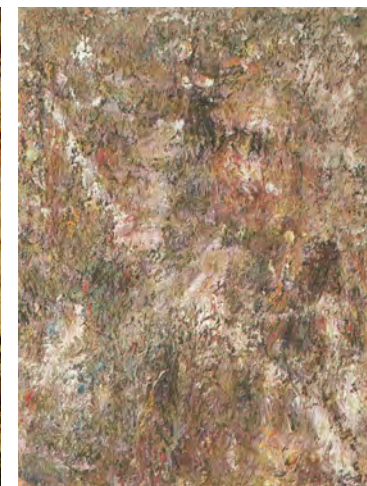


Fleurs reposant sur la mer ou *La Bohème se situe au bord de la mer*, et deux détails, Anselm KIEFER, 1995 huile, acrylique, émulsion, laque sur jute, musée d'art, Baden Baden

Eugène LEROY :
Deux nus, détail, 1964, huile sur toile, 145 x 114 cm, Caen
Autoportrait, huile sur toile, 145 x 114 cm



- Le traitement pictural matiériste de Leroy est comparable à celui d'Anselm Kiefer (cf. les *Fleurs reposant sur la mer*). Certains empâtements de Kiefer semblent être de la terre, à moins que ce ne soit la terre qui devienne peinture, ou à moins que la peinture et la terre fusionnent pour n'être plus qu'une matière. La peinture de Kiefer craquelle-telle pour évoquer le fendillement de la terre sèche ? « *La peinture, c'est la boue primitive, c'est la terre et la mer encore jointes, comme chez Rubens, qui à un moment donné, débouche sur cette pierre luminescente.* »¹



¹Eugène Leroy, Bernard Marcadé, Flammarion, Paris, 1994, p. 145

4. Flous photographiques : la matière face à l'immatériel

A. Les pictorialistes face au nettistes: la matière picturale face à la forme photographiques

« *L'objectif est un instrument comme le crayon, le pinceau [...]; ce qui fait l'artiste est le sentiment et non le procédé.* »¹

André Rouillé

L'évolution technologique a contribué à la déconsidération de la photo floue, puisque dès la fin du XIX^{ème} siècle, les progrès techniques ont permis de faire des photos plus nettes, à la fois grâce à l'instantané photographique grand public, ne nécessitant aucun réglage (le premier Kodak est un appareil compact de 1888) et grâce à des obturateurs plus rapides. Au moment de cette vulgarisation de la photo nette et et à l'encontre de la vision nette de la Société Française de la Photographie, le flou est devenu la condition sine qua non d'une image idéale pour le pictorialisme.

A l'encontre de la photo documentaire, utilitaire et nette (datant de 1851), le pictorialisme est le premier mouvement photographique artistique international, de 1890 à 1914, voire à 1920. Il s'est opposé aussi à la netteté des portraits de Nadar (Baudelaire), des natures mortes (sujet adéquat au long temps de pose) et des paysages de la fondation Kahn². Il a bouleversé l'ordre conventionnel du visible en montrant du flou. De ce fait la photo, et par conséquent à l'art, ont contribué à com-



Sarah Bernhardt, NADAR, vers 1864

mencer à conscientiser la perception du flou, même si ce n'est que pour une minorité artistique. En effet, devant un visage, c'est « l'effet général » que nous percevons, et non les détails,

selon une psychologie de la vision. « *Voir c'est synthétiser. La photo doit en tenir compte.* »³ D'autant plus que pour les pictorialistes, « *tous les arts du dessin aspirent à la synthèse... car ils sont faits pour décrire mais surtout pour suggérer* »⁴. Les pictorialistes ont ainsi fait ressembler leurs photos aux œuvres picturales caractérisées par un aspect général flou. Mais où se situe le flou dans l'imitation du flou pictural par la photo ? Dans la peinture ou dans la photo ?

Les pictorialistes ont imité ces peintures par la facture et la technique manuelle. D'une part ils se sont inspirés des flous picturaux de Corot, tel Demachy, voire de Courbet. D'autre part, ils ont imité les effets atmosphériques impressionnistes par l'expérimentation de techniques à la fois picturales pour les effets de matières (avec des pinceaux, des brosses, des grattoirs...) et à la fois photographiques (avec des filtres de brouillard ou des écrans de pluie et différents jeux de flous...). C'est principalement au tirage que les pictorialistes ont fait apparaître le flou pictural. La gomme bichromatée permet d'estomper la photo en partie ou en entier. Aussi le support de

¹ *La photo en France*, Macula, Paris, 1989, p. 323

² banquier alsacien, dont la fondation à Paris envoya en expédition des photographes, comme en Egypte

³ Denis Roche, A propos de la photo en général, p12

⁴ Pulligny et Puyot, *Objectifs d'Artiste*, Publications photo Paul Montel, Paris, 1924, p.11

la photo peut rappeler celui de la peinture, suivant la taille du grain, la trame du papier photo ou de la toile ; la texture du papier peut conférer à l'image une matière dense comme une peinture.

L'imprécision de traces photographiques évoquant la peinture peut résulter de la chimie et de la technique. D'autant plus que la photo et la peinture comprennent toutes deux un aspect chimique. Par exemple une tache floue peut être provoquée par une trop grande quantité de produit révélateur et rappeler une tache diffuse sur un buvard.

Par ailleurs, les pictorialistes revendiquaient l'association de leurs procédés manuels avec leur tempérament, car ils pensaient qu'une photo courante nette fabriquée uniquement par la machine en était dénuée. Or à partir du moment où c'est l'humain qui utilise une machine pour créer, il peut y avoir une part d'humanité dans le résultat. En tout cas le flou pictorialiste correspond à l'évocation des sentiments du photographe, au lieu et au-delà d'un constat froid de la réalité. La photo pictorialiste tamisée est subjective et émotionnelle. Par exemple le belge Léonard Misonne a visé un esthétisme des sentiments. De genre bucolique, ses photos sont inspirées par l'émotion que lui procure la nature. A vélo, tôt le matin, il observait le halo des rayons lumineux, qui faisait vibrer le feuillage et lui permettait d'obtenir un effet fri-

sant, vaporeux ou scintillant, qu'il a appelé le « flou-net ». Il ne voulait pas photographier le paysage mais le temps.

En voulant valoriser, transcender, voire idéaliser le réel, à partir d'une anecdote par exemple, il a expérimenté des trucages, des procédés techniques élaborés afin de rehausser la matière, tels le bromure, le charbon, l'huile ou l'encre grasse. Son passé de peintre s'est ici prolongé dans la retouche et l'ajout

de personnages à la plume dans des atmosphères brumeuses. Chantre néo-romantique du pictorialisme, il a été critiqué comme superficiel et faux romantique ; le « misonéisme » qualifiait une photo qui se réfute pour rivaliser avec la gravure et le dessin. Or c'était pour faire entrer la photo dans les musées que les pictorialistes ont imité et utilisé la peinture. Le pictorialisme et le futurisme ont été les premiers mouvements photographiques artistiques à vouloir faire accéder la photo au rang d'art.



Arbre mort, Jules ARNOLD, vers 1906, gomme bichromatée sur papier

C'est donc par le flou, et non par le net, que la photo est devenue artistique. Et comme le flou pictorialiste s'est inspiré des effets et de la matière du flou pictural, la peinture a participé à l'existence de la photo à travers elle, pour que la photo soit par la suite reconnue pour sa propre matière photographique.

- La Photo-Secession

« *La photographie est ma passion, la recherche de vérité mon obsession.* »

Alfred Stieglitz

Issue du Pictorialisme et exportée par son chef de file aux États-Unis, la *Photo-Secession* désigne un groupe de photographes américains du début du XX^{ème} siècle, comprenant Edward Steichen, Clarence Hudson White, Gertrude Käsebier et Alvin Langdon Coburn, qui appartient à un versant moderniste du Pictorialisme. La première manifestation du mouvement en Angleterre eut lieu au sein du *Linked Ring (Anneau enchaîné)*, association de photographes, fondée à Londres en

A travers les marais salants, Edward STEICHEN, 1903



Mer de marches, Frederick Henry EVANS, 1900, Bath, Royal Photographic Society



Clarence Hudson WHITE :
Matin, , 1908

Gouttes de pluie, 1902,
héliogravure, Paris, musée
d'Orsay



¹ *Le livre-guide de la photographie*, M. Buselle, éd. Robert Laffont, Paris, 1979, p. 35



Edward STEICHEN :
Etang au clair de lune à Mamaroneck
(*Moonlight pond*), 1905, huile sur toile,
53,6 x 63,8 cm, Pittsburgh, coll. priv.



Etang au clair de lune, Mamaroneck, New York, 1904



La piscine le soir, Milwaukee, une symphonie à la marche et à l'âme,
épreuve à la gomme platinée, 20,9
x 16 cm, 1889, Bradford, National
Media Museum

1891-1892 par Georges Davidson (avec H.P. Robinson, A.L. Coburn, E. Steichen, Frederick Henry Evans, A.H. Hinton, Maskell, Lydell Sawyer) et dissoute en 1908.

Les caractéristiques plastiques du poétique flou pictorialiste se retrouvent dans le flou de la *Photo-Secession*, par des procédés rappelant le dessin, la gravure ou la peinture à l'huile.

Le vent et l'eau sont souvent photographiés pour leurs aspects poétiques et plastiques, tel les flous brumeux et de reflets. Même la pierre, photographiée par Frederick Evans dans *Mer*

de marches, rappelle la mouvance aqueuse. Hudson White a photographié une boule de verre dans *Matin* et *Gouttes de pluie*, dont la transparence est redoublée dans cette dernière, par la vitre en pluie, peut-être comme symbole matériel révélateur de l'immatériel, en l'occurrence les gouttes ou le paysage en pleurs.



COBURN :
Daims, 1906



Eucalyptus, 1911

- Le néo-pictorialisme

Le néo-pictorialisme est un courant d'artistes plasticiens, qui a repris les techniques pictorialistes, telles deux américaines Olivia Parker (flou) et Rosamond W. Purcell dans un style quasi baroque coloré. En Italie, ce courant s'est répandu autour du cinéaste expérimental et plasticien Paolo Gioli, dont Giordano Bonora et Natale Zoppis, voulant mettre en avant la dimension affective.

Pierre MONNEREAU, oléotypies



- Les nettismes

La photo « *enrichit perpétuellement, notre œil de volumes neufs et de matières inconnues* »¹.

Louis Chéronnet (1929)

Le flou photographique a presque disparu après les pictorialistes. Les pictorialistes ont autant été amenés à leur apogée qu'à leur fin par Stieglitz, dont les goûts photographiques, ainsi que ceux de certains membres de son cercle, ont radicalement changé de style en devenant anti-flous. Stieglitz avait présenté, dans le dernier numéro de sa revue et dans une de ses galeries pictorialistes, Paul Strand, qui est devenu la tête de file du grand mouvement américain contradictoire du pictorialisme : la straight photography, « la photographie pure ».



Paul Strand et Alfred Stieglitz ont effectué, en 1916, un retour à la photo « pure », devant se suffire à elle-même, sans être affectée ni d'interprétation, ni d'altération et ni d'aucune modification. La pure forme de l'objet était recherchée, en tant que structure et matière.

Dans les années 1920, la photo était reconnue comme

Champignon vénéneux et herbes, Georgetown, Maine, Paul STRAND, 1928

pratique autonome, qui n'avait plus besoin d'égaliser la peinture pour justifier son existence artistique. Cependant le nettisme, tendance photographique générale des années 1920 (comprenant les différents courants sur le net), a quand même été influencé par la peinture analytique cubiste. Cette vision est caractérisée par la rigueur géométrique. Aux contours mous pictorialistes, le nettisme préférait organiser la perception suivant des lignes, des angles, des formes compactes de choses, d'architectures. Nonobstant, il n'opposait plus la précision des constructions géométriques aux émotions, au rêve, mais voulait faire rebondir l'imagination.

La Straight photography (avec Weston, Steichen et Sheeler) s'est mêlée au grand mouvement international de la Nouvelle Objectivité, qui s'est développé surtout en Allemagne, en

France et dans les Pays Bas à la fin des années 1920 (avec Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Laszlo Moholy-Nagy, H. Gorny, Fritz Brill, W. Zielke, Walter Peterhans, Josef Sudek et Frantisek Dritkol). En réaction contre Edward WESTON



¹ *Les mots de la photographie*, Christian Gattinoni, éd. Belin, Tours, 2004, p. 292

les effets du flou émotionnel pictorialiste, exaltant, lyrique, romantique et subjectif, la Nouvelle Objectivité est caractérisée par la netteté, dans une double objectivité de contenu et de style : des constats et des faits bruts de la réalité dans une précision documentaire.

D'un côté, au niveau thématique, le rôle de la photo était de renseigner, d'informer sur la réalité. La straight photography prétendait donner une vision exacte du monde. D'ailleurs le nom allemand du mouvement die Neue Sachlichkeit, est parfois traduit par l' « ordre froid » au lieu de la Nouvelle Objectivité.

D'un autre côté, au niveau formel, la photo voulait s'éloigner le plus possible de l'imitation des techniques et des compositions picturales, afin de constituer un nouvel instrument de représentation. Le théoricien Sadakichi Hartmann a déclaré dans son essai « *A Plea for Straight Photography* », « un appel à la photo pure », que pour être un art en soi, la photo devait être composée en globalité à la prise de vue, autrement dit dans « *une composition par l'œil* »¹. Le reproche adressé au pictorialisme, sur l'approche manuelle, a contribué à ce que la photo s'affirme par ses qualités intrinsèques. Elle possédait ses propres lois techniques, optiques et formelles. La Nouvelle Objectivité visait la précision de la mise au point et de la profondeur de champ pour cerner le sujet, elle utilisait le gros plan pour iso-

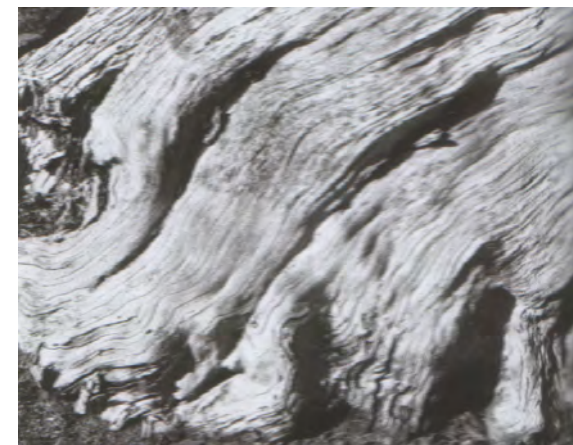
ler, la lumière crue pour générer et structurer la forme, des perspectives déstabilisantes en plongée et en contre plongée, empruntées au cinéma soviétique avant-gardiste. La photo a développé un nouveau vocabulaire, correspondant à de nouvelles applications, pour une nouvelle vision.

La Nouvelle Vision est d'ailleurs un mouvement photographique complémentaire et contemporain de la Nouvelle Objectivité, qui était relié au Bauhaus et au Constructivisme russe pendant l'entre-deux-guerres, en tant qu'aile européenne de la Straight photography. Ce groupe était plus enclin à l'expérimentation technique (photogrammes, solarisation, collage), aux déformations, aux reflets. La Nouvelle Objectivité utilisait la photographie comme moyen pour mieux voir, voire voir davantage. Telle une prothèse oculaire, l'objec-

Edward WESTON :
Feuille de chou, 1931, Tucson, Centre
pour la création photographique



Racine de cyprès, 1929



¹ American Amateur Photographer, vol. 15, n°3, 1904, p. 101-109, in Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours, Larousse, Paris, 1994, p. 611



t i f *Poivron*, Edward WESTON, 1930

photographique a permis à l'homme d'élargir, d'amplifier et d'éduquer sa vision, en lui montrant le monde connu sous un angle inconnu. La photo objectiviste rapprochait ou détachait l'objet de son contexte habituel, ce qui lui donnait un nouvel aspect, voire une nouvelle signification.

Si pour Edward Weston, la force de la photo tenait en son soi disant réalisme, il changeait quand même la dimension des sujets en les sortant de leur contexte, telle la série des poivrons. Weston a rendu la texture des poivrons, comme celle d'autres objets les plus simples, par des valeurs de gris, la finesse du grain et par conséquent le piqué.

Défenseur d'une photo précisionniste et figure de proue de la Straight photography, Weston a créé en 1932 le groupe F.64 (avec Cunningham et Ansel Adams). Le nom du groupe correspond à la plus petite ouverture de diaphragme d'une chambre 20 x 25, qui donne le maximum de profondeur de champ et donc une netteté sur les différents plans. Le groupe F.64

recherchait une définition soit disant parfaite du rendu visuel à tous les niveaux de fabrication de la photo, allant de la prise de vue au tirage par contact. Par contre, si le net est dû à la perfection technique, contrairement au flou, il ne correspond pas pour ce groupe à un constat objectif et froid de la réalité, comme il a souvent été décrit et à l'encontre de la nouvelle objectivité. Par exemple Ansel Adams a voulu redonner par ses photos, une émotion aussi intense que la perception aigüe et la puissance de l'émerveillement éprouvés à la vue de paysages sauvages et grandioses de l'Ouest américain. Le groupe F.64 glorifiait les beautés de la nature avec une chambre de grand format. Pour traduire cette exaltation, Adams a tenté de transcrire les différentes tonalités de la lumière avec le maximum de détails. Il s'intéressait plus à la lumière sur les différents éléments du paysage qu'au rendu des matières et des formes. A la fin des années 1930, il a développé le « zone-system », qui est une méthode de calcul de l'exposition



Trembles près de Santa Fe, Nouveau Mexique, Ansel ADAMS, 1958, Rochester, Georges Eastman House

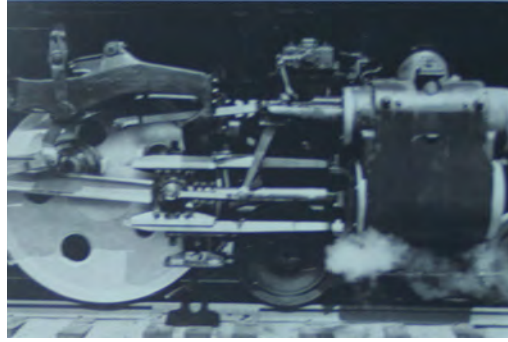


Charles SHEELER :
Le pouvoir des roues, 1939, huile sur toile, 37,5 x 75 cm

en fonction de nombreux paramètres, permettant l'obtention de négatifs parfaits.

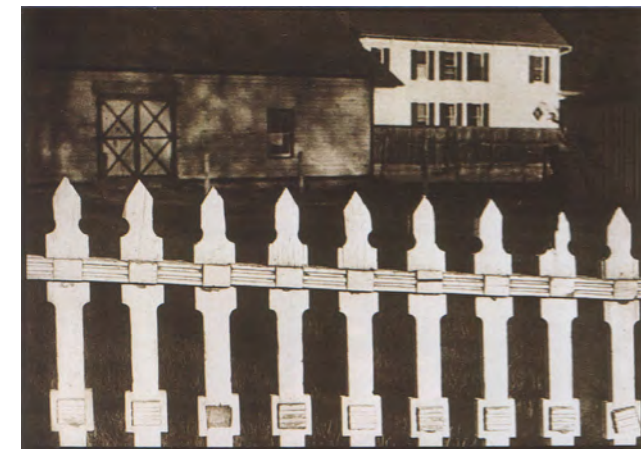
La légitimité du médium photographique s'est fondée sur l'art moderne, à travers un renouvellement à la fois thématique et formaliste. Pour ce faire, le nettisme célébrait le règne de la machine (photographique et autre), icône par excellence de la modernité.

D'une part, le contenu photographique nettiste glorifiait l'objet industriel, telles les photos de Strand sur la porche, de Stieglitz, *La troisième classe* (« The steerage »), photo phare du mouvement, ou de Sheeler. Représentant du précisionnisme, Scheeler, a peint d'après ses photos nettes, avec une précision de dessin, essentiellement des paysages urbains modernes. Son groupe américain de peintres, de graveurs, de sculpteurs et de photographes, a fait de la fonctionnalité des machines un style nommé le précisionnisme, de 1915 aux



Roues, 1939, épreuve photographique gélatino-argentique, 17 x 24,5 cm

années 1930. D'autre part, la forme nettiste mettait à profit les caractéristiques inhérentes à l'appareil photo. Par ailleurs les nettistes pratiquaient la série. Donc les paramètres techniques étaient employés à la recherche de la netteté pour les photographes nettistes, qui pensaient que la vraie photo devait être conforme à la technique photographique, dont l'essence est de faire des photos nettes. Pourtant le flou de vision est plus réaliste que la photo noir et blanc très précise des années 1930. A l'inverse du net, lié aux prouesses techniques, les premiers flous photographiques étaient réalisés d'abord involontairement à cause des limites techniques, puis sciemment par des procédés manuels (picturaux).



Palissade blanche, Paul STRAND, 1916

années 1930.

D'autre part, la forme nettiste mettait à profit les caractéristiques inhérentes à l'appareil photo.

Par ailleurs les nettistes pratiquaient la série.

Donc les paramètres techniques étaient employés à la recherche de la netteté pour les photographes nettistes, qui pensaient que la vraie photo devait être conforme à la technique photographique, dont l'essence

B. Flous de la matière photographique en soi

« *Accepter le flou devient donc aussi reconnaître la qualité d'une certaine matière photographique pour elle-même, avec son grain, ses effets de frotté, ses épaisseurs de noir, comme on ressent les vertus plastiques autonomes de la matière picturale, ses glacis, ses empâtements.[...] Le flou qui, dans la réalité est élision de la matière, dans la photo devient matière objective et présente.* »¹

Jean-Claude Lemagny

a. Le photodynamisme flou contre la chronophotographie nette (la continuité du mouvement face à l'instantanéité photographiques)

« *Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver.* »²

René Char

La science et la technique prouvent que certaines manifestations et certains fondements de la vie sont en-deçà ou au-delà des possibilités optiques humaines. Une vérité visuelle du mouvement pourrait-elle être révélée par l'observation technique, à défaut de la perception humaine ? C'est autour de l'expression du mouvement que s'est produite la première faille dans le concept du réalisme selon certains avis. Effectivement les premières traductions du mouvement divergent entre les chronophotographies nettes et les photos dynamiques floues. Mais c'est plutôt l'opposition du flou et du net qui marque la première et longue rupture dans la représenta-

¹ « *Le retour du flou* », in Art Press, p.267-268

² « *Les compagnons dans le jardin* », Au-dessus du vent, La parole en archipel, in Les matinaux, Paris, Gallimard/Poésie, n°38, 1974, p.153

tion photographique du réel, rupture qui a commencé entre les calotypes flous et les daguerréotypes nets et qui s'est prolongée dans la traduction du mouvement.

Le flou des figures en mouvement, dans les scènes de marché, avait déçu Nègre, à cause de leur position irréaliste, due à un trop long temps de pose d'une seconde. Alors Nègre a remédié à ce flou, comme on remédie à un mal, en perfectionnant le calotype dans la précision, par un système optique qui concentre la luminosité du sujet sur une plus petite surface. Aussi, la même année, en 1851, le négatif sur verre au collodion* a permis un temps de pose plus rapide et a donc aussi précisé les formes, dans la finesse et dans une gamme étendue de gris. Le collodion marque les prémisses de l'instantané. Il fut utilisé par l'américain Edweard Muybridge, le premier à avoir photographié le mouvement de façon nette, en 1878. Il avait placé douze appareils photographiques en ligne, dont les obturateurs étaient commandés par des fils tendus, de sorte qu'au passage d'un cheval au galop, ils se rompent et déclenchent successivement les prises de vue au 1/200ème de seconde. Ces instantanés juxtaposés

montrent des images paraissant irréelles, mais qui s'imposent comme des visions de

Cheval au galop, Edweard MUYBRIDGE, 1872, Kingston upon Thames, Museum and Art Gallery



la réalité. Ils ont modifié notre perception du monde De manière générale l'instantané a changé les habitudes de vision, en immobilisant ce que nous ne pouvons pas voir habituellement dans le déroulement d'un mouvement, qui est trop rapide pour l'œil nu. Vers 1880, la commercialisation de l'appareil photo Kodak a permis des instantanés à une vitesse élevée, de l'ordre du centième de seconde. Des scientifiques avaient mis au point (c'est le cas de le dire), toujours pour améliorer la netteté, les négatifs au gélatinobromure d'argent, dont la plus grande sensibilité à la lumière palliait à la difficulté de figer le mouvement dans son élan.

Le mouvement a été étudié par Muybridge et le biophysicien français Etienne-Jules Marey, qui l'ont décomposé en une succession de phases nettes, dans la captation paradoxale de ses lois fixes. Mais chaque pose nette paraissant immobile, le reproche adressé à ces chronophotographies, par les frères Bragaglia, était la répétition du statisme. Ces derniers abhorraient et niaient « *l'instantané photographique et pictural, qui contracte ridiculement les gestes vivants [...]. Ecoeurés de l'immobilité caractéristique de la représentation dans l'art* », ils représentaient même « *en mouvement les choses immobiles, comme nous les voyons, parcourant notre journée vertigineuse.* »¹ Les frères Bragaglia exaltaient la vie à travers le mouvement et refusaient d'arrêter le mouvement par la photo, à l'encontre de la chronophotographie. Ils avaient pour ambition la traduction de la réalité du mouvement, le dynamisme universel. Ils visaient la saisie du « *mouvement immobile* »². Ils étaient les premiers, autour des années 1910, à exploiter

Le violoncelliste, Anton Giulio et Arturo BRAGAGLIA, 1913

sciemment le flou généré par le mouvement. Leurs photographies dynamiques consistent en une vingtaine de clichés d'actions simples, comme taper à la machine, se saluer, fumer ou scier du bois.



L'action de chaque modèle, en général un seul geste, est fixée par un temps de pose d'une seconde, formant des trajectoires floues. Alors que ce temps d'une seconde était involontaire plus d'un demi siècle auparavant et généralement inaccepté, notamment par Nègre. Une épreuve photodynamique n'est pas un vulgaire cliché flou, mais une représentation « animée » qui dématérialise les corps en mouvement, sans les faire complètement disparaître. Dans la photo du Violoncelliste, les flous du mouvement varient, entre les filés, les bougés et les superpositions nettes. *Le violoncelliste* paraît vibrer aux sons qu'il émet, tantôt saccadés, tantôt fluides. Le flou exprimerait ici des vibrations musicales, comme le flou impressionniste exprime les vibrations visuelles lumineuses. Le photodynamisme montre une représentation atmosphérique et non pas une représentation physico-cognitive instantanée.

Le photodynamisme a observé que le flou relie « *les états intermouvemementaux* », dans l'analyse des modifications conti-

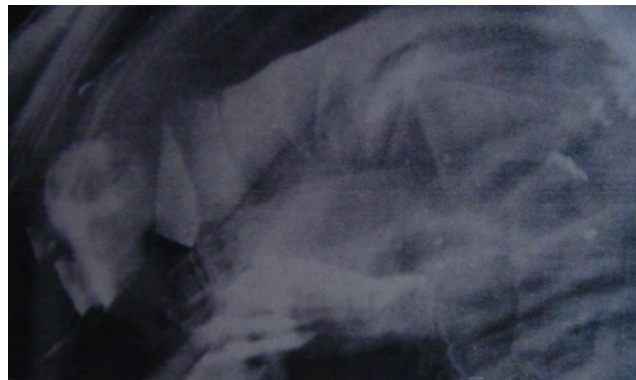
¹ *Photographie futuriste italienne*, trad. fr. de « Noi e il Mondo », 1er avril 1913, Rome, 1981, p148

² *Futurisme et futurismes*, Pontus Hultén, éd. Le chemin vert, Paris, 1986, p.30

nues d'un corps en mouvement¹. Au lieu de décomposer le mouvement par intervalles nettes, les photos dynamiques le reconstituent par le flou. Les frères Bragaglia prônaient la continuité dynamique, qu'ils ont traduit par la dilution de la forme. Ils ont montré des inscriptions de mouvement continu devant un fond noir, duquel elles se distinguent par « *l'évanescence de la forme censée traduire l'immédiateté de l'événement cinétique.* »¹

Alors que l'instantané immobilise le mouvement, le photodynamisme le synthétise. A l'instantané immédiat, les frères Bragaglia privilégiaient la trajectoire continue. La trajectoire est une « *synthèse du geste, fascinante pour nos sens, vertigineuse expression lyrique de la vie, vivante évocation de la magnifique émotion dynamique dont l'univers vibre sans cesse* »².

Au-delà de la transcription du mouvement, à l'instar des impressionnistes, les frères Bragaglia voulaient en donner la sensation par le flou. Ramenant la sensation dynamique à l'effet produit sur nos sens par la trajectoire d'un mouvement,



Bragaglia postulait qu'il pouvait la faire ressentir à nouveau en recréant la tra-

Changement de position, Anton Giulio BRAGAGLIA, photo, 1911

jectoire grâce à l'appareil photographique. En d'autres termes, la forme rythmée et dynamique qu'il composait à partir du mouvement dans ses images, parce qu'elle était photographique, constituait une empreinte littérale, objective et précise de la trajectoire originale. Elle évoque directement « *l'émotion sensorielle interne, cérébrale et psychique* » qui a été ressentie lorsque le mouvement a laissé sa « *trace superbe et fulgurante* »³ sur nos sens. Dans la réalité, le mouvement est perçu de façon continue et le flou en traduit la trace. Les expérimentations photodynamiques traduisent le mouvement humain par une trajectoire fluide.

Marey aussi a observé la trajectoire d'un corps en mouvement dans l'espace, qui a dessiné un polygone compliqué. Son expérience a consisté à faire passer un coureur, habillé en noir et muni de signes blancs sur les membres, devant un écran de velours noir. Mais en voulant objectiver le mouvement, Marey l'a plutôt irréaliser. Ses images précises semblent appartenir au domaine plus onirique que physiologique. Si la persistance rétinienne était infiniment plus forte, nous ne verrions pas le corps se déplacer successivement, mais la synthèse de son mouvement en un polygone, image imperceptible à l'œil nu.

Le but des chronophotographes était uniquement scientifique, alors que celui des photographes dynamiques était autant scientifique qu'artistique. En utilisant des informations provenant d'observations scientifiques, ils voulaient traduire le sens d'ubiquité du corps qui se dilate et se déplace énergétiquement. Pour Bragaglia, le photodynamisme était la mémoire rendue visible manifestant la forme scientifiquement attestée

¹ G. Lista, *Nouvelle histoire de la photo*, M. Frizot, Bordas, Paris, 1994, p.254

² Ibid., p. 36

³ Ibid.

d'un mouvement particulier, tout en nous affectant avec la puissance transcendante de l'art. Le manifeste futuriste stipule l'accès des « photos dynamiques » au rang artistique ; en 1912 elles étaient encadrées, comme des tableaux, dans une section particulière des expositions futuristes.

Pourtant pour Redman, le photodynamisme se situe à l'opposé de la photo proche du réel, bien que ce soit la vérité du mouvement que le photodynamisme voulait représenter, tout comme les chronophotographes. Or la chronophotographie est plus éloignée de la réalité, elle ment sur le mouvement (c'est le cas de le dire), puisqu'elle le représente en poses. Comme dans la réalité le temps ne s'arrête pas, Rodin pensait que cette immobilisation du geste en plusieurs instants est mensongère. Il fut presque le seul, à cette époque, à se révol-



ter contre le mensonge de la vision photographique, anti-artistique pour lui, car non temporelle. A propos d'un homme marchant, il y voyait « *l'aspect bizarre d'un homme tout à coup frappé de paralysie et pétrifié dans sa pose.* »¹ « *Habitué aux canons de représentation de la peinture et de l'illustration, le spectateur devra se reconnaître dans les premiers instantés*

Les roses, Anton Giulio et Arturo BRA-GAGLIA, 1913, photodynamique

d'un homme marchant, mais on s'habituerà à cette étrangeté comme à une manifestation de la vérité »². A contrario, la transcription photodynamique du mouvement dansé était défendue par Schlemmer ou Mary Wigman.

Si le photodynamisme et la chronophotographie sont opposées par rapport au flou et au net dans la traduction du mouvement, ils ont en commun l'utilisation de plusieurs expositions. Les choronophotographies sont une juxtaposition de plusieurs clichés nets, elles sont les prémices du cinéma. Alors que certaines photos dynamiques sont surimpressionnées, ce qui les rend floues, telles les superpositions des portraits synthétiques de Tato et de Wanda Wulz. En effet, outre l'inscription du mouvement, du photographié ou du photographiant, le flou photodynamique peut avoir d'autres causes, telles les déformations optiques ou les abstractions lumineuses chez Luigi Veronesi.

Bien que le photodynamisme ait quitté le futurisme aux débuts de la guerre de 1914, il était actif jusqu'en 1929 et eut des répercussions jusqu'à aujourd'hui. Dans un prolongement du photodynamisme se situent les portraits disloqués de Picasso, représentés simultanément de face et de profil, telle la fusion des positions d'une tête qui tourne. Picasso a d'ailleurs inspiré Francis Bacon, qui plus d'une dizaine d'années après, a peint des personnages en mouvement, à la limite de la désagrégation ou de la déformation, due à un phénomène optique, à l'instar du photodynamisme.

¹ Auguste Rodin, *l'Art*, Paul Gsell, éd. Gallimard, Paris, 1967, p.123 à 128

² Michel Frizot, *Histoire de voir, le médium des temps modernes (1880-1939)*, C.N.P., Paris, 1989, p.9

b. Flou du photoreportage (de l'école de New York à Yves Klein)



Times square, New York, Louis FAURER, 1947-1950

sans qu'il soit principal. Si bien que dans les années 1960, les flous du mouvement des photos de reportage de William Klein n'ont pas été reconnus immédiatement, mais plutôt critiqués, bien qu'il se situent dans la mouvance du photodynamisme et de

Après le pictorialisme, la photo s'est principalement orientée vers le net absolu, qui a été instauré par la « nouvelle objectivité » et le nettisme. Cette tendance au net est longtemps restée présente dans l'art photographique, puisque dans les années 1950, la tendance photographique a hérité des règles et des compositions statiques des beaux-arts. Le flou est réapparu chez des photographes révolutionnaires, tels que Frank et Klein, en opposition aux normes traditionnelles, mais

l'école de New York. L'école de New York date des années 1950, avec Robert Frank et Louis Faurer.

Le flou du photoreportage se situe dans la lignée du réalisme social des années 1930, tel le documentaire sur l'Amérique du sud de Walker Evans, Dorothea Lange et Ben Shan (peintre et photographe), membres du groupe photographique de la F.S.A. (Farm Security Administration). Le style est spontané, lié au surgissement urbain et influencé par l'écriture spontanée de la « beat génération » avec Kérouac. Les photographes allemands et américains des années 1930, tel Sander, ont fait de la photo un art documentaire. Avant et après la seconde guerre mondiale, le reportage a amplement utilisé le flou pour conférer une force signifiante, intense et dynamique aux clichés de guerre, de sport et d'aventure. A propos d'une des premières images du débarquement du 6 juin 1944 de Robert Capa, pour Philippe Dagen :

« *même ratée, surexposée, tremblée, floue, gâchée au déve-*

Danse à Brooklyn, William KLEIN, planche contact



loppement, elle désigne encore un peu de réalité »¹ et demeure préférable aux autres clichés nets. Il en est de même pour les scoops, telles les photos des paparazzi, dont les « défauts » semblent annulés car ils attestent de la véracité de la scène et des conditions de la prise de vue, en plus de la rareté de l'image.

A partir des années 1950 le style de Robert Frank va à l'encontre de la photographie de son temps, la *Straight photography* américaine, caractérisée par la maîtrise technique et la netteté. Artiste en voyage, Frank était longtemps préoccupé par le mouvement, qu'il a traduit par le bougé lors les prises de vue. Il a pratiqué une esthétique de la malfaçon, en utilisant

un flou du à un gros grain, une lumière défaillante, des instantanés fortuits. Klein fut le premier à développer et exploiter le flou de bougé à la prise de vue en bougeant son corps pour traduire le mouvement. Dans l'atelier de Fernand Léger, il faisait déjà bouger en chambre noire des formes géométriques sur le papier photo. « *Le mouvement, c'est important [...]. Entre les flous et les mouvements, beaucoup auraient jeté les trois quarts des clichés que je prenais, mais je trouvais que ça allait. Je le faisais en peinture, alors pourquoi pas en photo ?* »² Klein a toujours aimé le côté photo amateur dans les visages flous et les silhouettes décadrés et coupés. Cependant il a

Omaha beach, le 6 juin 1944. Les 1ers soldats américains arrivent à l'aube sur la plage normande, Robert CAPA



¹ « *Le photographe, le nègre, le subversif* », in *La Recherche photographique*, n°18, 1995, p.24

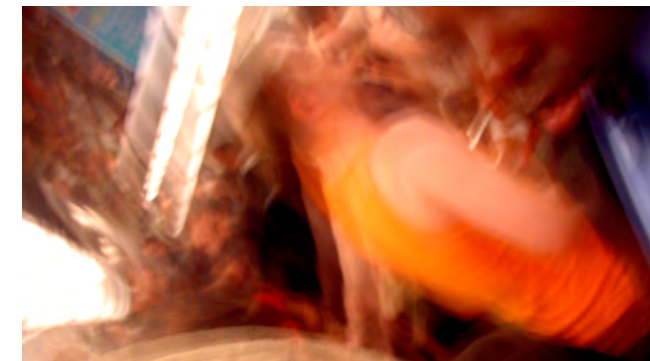
² Klein, *20 minutes*, quotidien, 8 déc. 2005, Strasbourg, p.20



Elsa Maxwell's Toy ball, William KLEIN, New York, 1955, 30 x 40,5 cm, Paris, Maison Européenne de la Photo

aussi exploré de nombreuses possibilités techniques de l'appareil. « L'appareil photo a plein de possibilités qui ne sont pas exploitées. Mais c'est là qu'est la photo. L'appareil peut nous surprendre... Il faut l'aider »¹. Ainsi Klein a utilisé le grand angle, permettant au spectateur d'entrer dans la photo, et l'open-flash. Avec ce dernier, les personnes en mouvement sont auréolées d'un halo en mouvement.

Métro, Tokyo, Yves KLEIN, tirage argentique et laque, 50 x 60 cm, 1961



En métro, J. ELCHINGER

Certains ont une ombre diaphane, à peine distincte, qui indique une position antérieure à celle dans laquelle ils sont.

« Je crois avoir dit en trois mots ce que je pense de la photo. Le geste de photographier est pour moi un moment de transe (où l'on peut sentir plusieurs centaines de choses qui se passent en même temps et) que l'on sent, que l'on voit consciemment ou non. »²

Pour Klein, l'acte photographique est (autant culturel que) physique puisqu'il travaille par impulsion, la photo étant pour lui une décharge d'énergie sensuelle et violente. Par conséquent, il bouleverse le cadrage traditionnel et introduit à plusieurs niveaux, le hasard, la déformation et le bougé. Ces composants photographiques susceptibles de nuire au soit disant réalisme de l'image, apportent au contraire un puissant « effet de réel », au sens où l'entend Frédéric Lambert : « ils renvoient à l'acte photographique, aux conditions de la prise de vue et attestent de ce fait l'authenticité de la scène représen-

¹ *Histoire de la photo*, W. Klein, J.C. Lemagny et André Rouillé, p.194

² *William Klein*, in photopoche, 1985, Centre National de la Photo, Paris

tée. »¹ Ce que montre particulièrement les photos de reportage. Donc Klein nous a transmis des informations sur ses conditions de travail, ton d'un journaliste sportif dans la frénésie du reportage. Il voulait faire ressentir la réalité du reportage de rue, la violence, la vitesse, les déplacements... En ce sens, W. Klein a accepté le surgissement de la matière qui constitue ses photos. Ainsi la question se pose de savoir si le sujet chez Klein n'est pas moins quelconque événement à tel endroit, plutôt que lui-même, le photo reporter en action. Je me pose la même question pour mes photos. Pour J.C. Lemagny, le photographe ne fait plus rien. Il laisse parler le réel. Or c'est bien le photographe qui effectue les réglages de l'appareil et choisit le sujet. Donc l'œuvre se fait à la fois sous les yeux du photographe par le biais de l'appareil et par le photographe.

Ce que Klein a changé dans la photo, c'est la capacité de la photo à traduire un monde qui change ; Klein a transcrit un monde grouillant, chaotique et plein.



Moto-Cross 250, Irwin DERMER pour Elf, Grand prix de France, Gimont, 1985

Représentative de l'instantanéité, la photo de reportage sportif a longtemps été nette. Mais si les photoreporters sportifs avaient voulu être plus fidèles à la perception de la réalité en vitesse, à l'instar du photodynamisme, ils auraient utilisé le flou. Ce n'est qu'avec l'apparition de la vidéo que le photoreportage sportif a pratiqué le flou. Sûrement le lignage et le tremblement de l'image vidéo ont montré une nouvelle vision, donnant l'impression du mouvement et de la vitesse.

¹ *Mythographies – La photo de presse et ses légendes*, Edilig, Médiathèque, 1982, p.62

. Le retour au flou dans les années 1980

Après le flou du photoreportage, ce n'est qu'au début des années 1980 que le flou est artistiquement réapparu à travers le bougé. Succédant à un art minimal et conceptuel, un retour au flou a eu lieu dans les années 1980. Il s'agit d'une mouvance photographique du flou, privilégiant le travail de la main à celui de l'esprit. Jean-Claude Lemagny est le premier à avoir noté cette tendance de la photo, qu'il a analysée dans un article « Le retour du flou ». Il y fait allusion notamment aux peintures de Tapiès, brossées à grands coups de pinceau noir. Cette reconquête de la matière se fait aussi grâce à la plasticité du support : l'épaisseur du papier photographique et sa matérialité granuleuse. Donc au-delà de la forme, ou de l'in-

Square des Batignolles, Phil LE-FAURE, 1986



Arbre en bordure de Seine, Yves LAVALETTE, 1986



forme, le flou existe aussi dans la texture, par un excès de grain.



Frédéric GALLIER :
Paris, 1981
Lyon, 1979

V. REPRÉSENTATIONS REALISTES NETTES ET FLOUES AU FIL DU TEMPS OU LE FLOU COMME ABOUTISSEMENT EXTRÊME DU RÉALISME FACE AU NET

« A côté de l'idéal esthétique de la rigueur et de l'exactitude, il s'en trouve un autre diamétralement opposé, l'idéal d'inexactitude. »¹

Bonhours

Si le flou existe, ce n'est qu'en comparaison au net et vice versa, si le net existe, c'est en tant qu'opposé au flou. Les gens ne voient-ils pas plus net (avec des lunettes) depuis que leur vue a été jugée floue ? La confrontation de l'un et de son contraire, au-delà de les mettre en valeur, est la condition sine qua non de leur existence. Comme il existe un hyperréalisme du net, il existe un hyperréalisme du flou, deux attitudes trop réalistes, à l'excès dans le net et dans le flou. Ces styles artistiques se situent à deux extrêmes : l'un photo-réaliste, avec un parti pris de clarté descriptive, purgée de toute ambiguïté et l'autre pseudo-romantique et vaguement expressionniste, caractéristique de l'instabilité de la vision, de trouvailles et d'heureux accidents visuels.

¹ (fin XVIIIème), cité par Jean Clay, in *Le romantisme*, cité par Philippe Jandrok, *Le flou et son image photographique*, mémoire de maîtrise, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, p.112

1. Le flou antique

Le flou semble apparemment exclu de l'art en Égypte. Même la langue égyptienne est précise. Le mot « précis », qui en égyptien signifie littéralement « je fais qu'elles se joignent avec précision », comporte comme graphème final un ciseau de sculpteur. Le comble de la ligne, à laquelle est associé le net, n'est-il pas justement la découpe au ciseau, comme l'a relevé Matisse ? Quant au mot « flou », si aucune preuve n'en certifie l'existence dans la langue, il en existe une notion avec le pronom relatif « *jwtj* », qui désigne ce qui est privé d'une qualité. Sinon des nuances exprimant le flou peuvent être camouflées dans un contexte.

Malgré une netteté dominante, caractéristique de l'art égyptien, de brefs moments de l'histoire de l'art égyptienne sont marqués par le flou.

L'artiste a occasionnellement atténué la limite tranchée de formes sur fond neutre en les voilant, le tracé net des silhouettes sur fond vide s'est avéré plus imprévisible et frémissant. L'estompe des contours peut traduire une transparence vestimentaire ou aquatique. Dans l'iconographie du corps humain, par exemple un jeu de voiles et de plissés diaphanes des habits laisse transparaître la sensuelle présence de jeunes corps élégants. Mais dans l'iconographie royale ou privée prévaut un modelé précis du corps, suggéré par des habits moulants. Et dans l'iconographie animalière, le mastaba de Ti ¹ représente exceptionnellement en transparence les pattes de bovidés et les jambes de bouviers traversant le gué. Les formes voilées laissent deviner plus qu'elles n'imposent. Alors qu'en général, les images de poissons, de crocodiles ou

d'hippopotames sont nettes et les espèces reconnaissables, les pattes d'animaux traversant le Nil n'étant ni déformées, ni estompées par la masse d'eau. Traditionnellement l'artiste égyptien a traduit ce qu'il savait plutôt que ce qu'il voyait.

¹ à Saqqarah, datant de l'Ancien Empire, sous la IV^{ème} dynastie, de 2460 à 2200 av. J.C.

A. Le flou sculptural : de vagues figures égyptiennes au *sfumato* praxitélien

Mis à part de rares cas picturaux, l'art égyptien antique, à effusion religieuse, est plutôt marqué par le flou dans le domaine sculptural. Il est présent de différentes façons.

La plastique de la statue-cube en pierre exprime une forme particulière de flou. Aussi appelée statue-bloc, elle représente un homme au corps en forme de cube, supportant des textes autobiographiques et duquel la tête se détache. Le personnage est assis, tassé sur lui-même, les genoux repliés vers la poitrine, dans une attitude de recueillement. En effet, cette statue était à vocation funéraire, destinée au temple en tant qu'ex-voto et accompagnant le défunt dans une barque funéraire pour un pèlerinage symbolique vers une ville sainte. La statue-cube constitue une innovation typologique de la fin



du III^{ème} millénaire. Les statues du Hotep, premières représentations de la statue-cube, sont considérées comme les premières formes achevées d'une statuaire ; les formes de corps assis sont plus fondues dans la matière que ceux dans la même position de la statuaire aztèque. Le flou concerne les avant-bras, les mains et

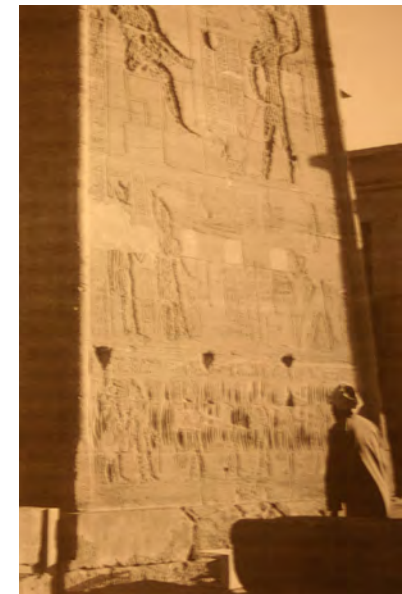
Statue-cube de Senenmout et Neferourê, Berlin, Musée Egyptien

la musculature des jambes, qui sont esquissés ; par la suite, du XVI^{ème} au XI^{ème} siècle av. J.-C. (durant le Nouvel Empire), ce flou a disparu car il a été remplacé par un manteau recouvrant les membres. Dans une statuette d'albâtre, le flou concerne même les traits de la tête, vaguement incisés, et l'écriture cursive hiératique, composée de caractère moins nettement délimités que les hiéroglyphes.

Une autre application du flou concerne le martelage. Sur le Pylône du temple Philae, les martelages sélectifs sur la surface entière de l'image, créent une sorte de négatif flou, à l'inverse du flou en relief. Ce flou pourrait rappeler l'impressionnisme dans la touche. Liés à des raisons politiques et religieuses, les martelages furent pratiqués (sous Thoutmosis III) vers -1458 avant Jésus-Christ, aux époques amarnienne, post-amarnienne et chrétienne.

C'est surtout durant la très courte période amarnienne¹, qui dura environ vingt ans au XIV^{ème} siècle av. J.-C., que le flou est présent dans la sculpture. Après l'art classique et suite à une révolution dans tous les domaines, la sculpture amarnienne marque une double évo-

Pylône du temple Philae



¹ qui concerne la capitale Tell el-Amarna, sous le règne d'Aménophis IV – Akhénaton, de 1352 à 1337 av. J.C.

lution, dont les deux aspects auraient pu être liés. D'un côté, la mouvance anatomique est traitée dans la nuance et le modelé, elle n'existait pas. D'un autre côté et c'est celui qui retient mon attention, de nombreuses œuvres célèbres sont inachevées, elles suggèrent plus qu'elles ne définissent. Par exemple la tête de Nefertiti contient deux sortes de flous. Sa surface



vivant. Quant au modelé des paupières de Nefertiti, il est amorti, surtout les parties inférieures, qui sont presque résorbées dans l'imprécision du contour. Des rehauts de couleur prouvent que l'œuvre est achevée, par conséquent, le vague de l'œil, sorte de charme voilé, devait être volontaire, selon Pierre Gilbert. Le traitement du modelé



Tête de reine (Nefertiti ?), Atelier de Thoutmès, Amarna, granit gris-bleu, H. 26 cm, Berlin

en granit bleu est laissée grenue. Comme en photo, le grain s'oppose au lisse et révèle la matière, en l'occurrence la pierre, qui rend le contour de la tête flou, en lui apportant le côté vibrant et

flou de l'œil est commun à la plupart des visages de cette période, tels les yeux de figures du tombeau de Ramose (dans la salle à colonnes, au revers du mur de façade). Le détou- rage en noir de ces yeux laisse

Tête d'oushebt d'Amenophis IV, albâtre calcaire cristallin, 6 x 5,5 cm Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles





Tête d'Aménophis IV - Akhenaton, calcaire, H. 10 cm, Musée de Turin

globe oculaire à l'arcade sourcilière et à la paupière inférieure est imperceptible. Dans une autre *Tête d'oushebtî d'Aménophis IV*, l'albâtre adoucit le regard en méditation. Très différent de l'expression des yeux sertis dans le cuivre, incrustés de quartz et de cristal de roche, ce flou du contour de l'œil révèle, selon Gilbert, l'aspiration mystique, peut-être endolorie par l'échec du roi-prophète Aménophis IV. En effet, l'invention d'expressions plastiques amarniennes a coïncidé avec les différentes aspirations spirituelles et politiques du pharaon. Les yeux ouverts imprécis figuraient déjà sur des masques en

penser que le flou était volontaire. Cette délimitation des yeux pourrait sembler paradoxale par rapport au flou de l'œil en soi. Le contour noir montre l'importance accordée à l'œil, tandis que le flou donne une intériorité et une douceur à un regard mental, rêveur. Le traitement imprécis des yeux caractérise aussi la série des statuettes funéraires d'Aménophis IV, dont l'emplacement devant la tombe du roi laisse présager qu'elles étaient achevées. Dans le modelé des yeux de la petite tête du jeune prince d'Aménophis IV, le passage du

stuc, modelés sur la tête des momies, plus de mille ans auparavant (dès l'Ancien Empire, période de 500 ans, de -2650 à -2150, âge d'or). Ce flou avait une double fonction : rendre un visage à l'être défiguré par la mort et lui assurer la résurrection. Il marque une double distance, proche et lointaine, à la fois physique et mystique, respectivement à travers l'épaisseur de matières recouvrant le visage et à travers la mort. Ce symbolisme, accordé à l'inquiétude de l'époque amarnienne, s'est prolongé jusqu'au XI^{ème} siècle av. J.-C. (la fin du Nouvel Empire), dans l'effacement de la paupière inférieure sur des masques de momies et sur des cercueils.

Les historiens de l'art égyptien ont longtemps débattu sur le caractère volontairement inachevé ou non de la statuaire amarnienne, qui confère aux œuvres un regard perdu et lointain. Ce caractère s'est pourtant retrouvé dans de nombreux masques grecs archaïques en terre cuite, de divinités chtoniennes, d'entités funéraires. Ces protomes en demi-figures (sculpture au buste humain et au corps animal), utilisés en appliques, présentent dans le cadre de leur chevelure, un visage flou dans le sourire et les yeux, voilés d'inachèvement. Le mystère de ces figures est analogue à celui des masques funéraires égyptiens, dont l'influence est indéniable. Dans les sanctuaires grecs classiques, cette imitation dans le traitement évusif de l'œil suggérait l'inaccessible condition des âmes et des divinités de l'âme dans l'au-delà infernal. Ce flou a été abandonné au V^{ème} siècle avant J.C. et repris au IV^{ème} siècle par des sculpteurs attentifs aux sentiments et à l'imita-



Protome, terre cuite, Rhodes, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

tion des nuances classiques. Ainsi l'art praxitélien aurait-il procédé de la même imitation égyptienne? D'autant plus que les sculptures praxitéliennes les plus marquantes dans le flou représentent des divinités en rapport avec l'au-delà, tels l'Eubouleus et l'Hermès, qui orientent les âmes par la mort vers la résurrection. L'expression lointaine d'Hermès serait signe, non pas de narcissisme, ni d'ennui dédaigneux, mais d'isolement dans le monde de l'au-delà. Cette sorte de sfumato

attribue un air mélancolique au visage d'Hermès, particulièrement dans le contour indéfini de l'œil, où s'estompe la paupière inférieure. Au même siècle, d'autres têtes sculptées d'hommes et de femmes portent un regard similaire, telles une *Tête de fille*, la *Tête (de Chios)* et la *tête Bartlett*, qui expriment par contre la grâce, la délicatesse, la douceur. La forme semble moins exister pour elle, que pour l'impression qu'elle dégage.

Le modelé fondu du flou sculptural et symbolique égypt-

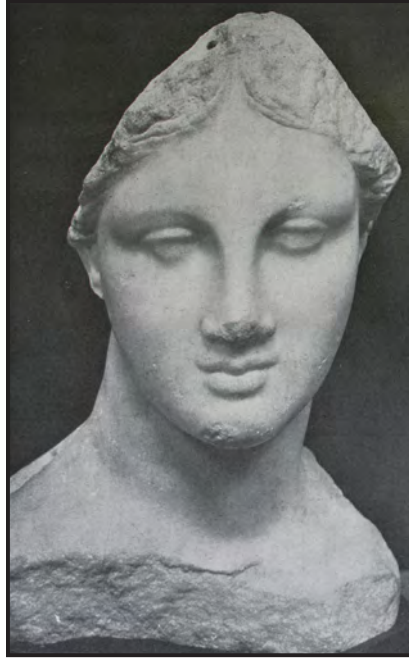
tien s'est donc prolongé avec Praxitèle et sa lignée, telle l'école d'Alexandrie (du -VIème siècle av. J.-C. Au Vème siècle). A l'encontre de la signification occidentale dominante de la représentation floue, évocatrice de la vie, l'usage égyptien et grec du flou concerne en grande partie le domaine funéraire. Comme si le flou qualifiait l'idée et la signification de la mort. Ou comme si le flou marquait le passage dans l'au-delà de manière douce à travers le regard, si on considère le regard comme le miroir de l'âme. Est-ce que le flou dans la peinture pompéienne est aussi en rapport avec la mort ?



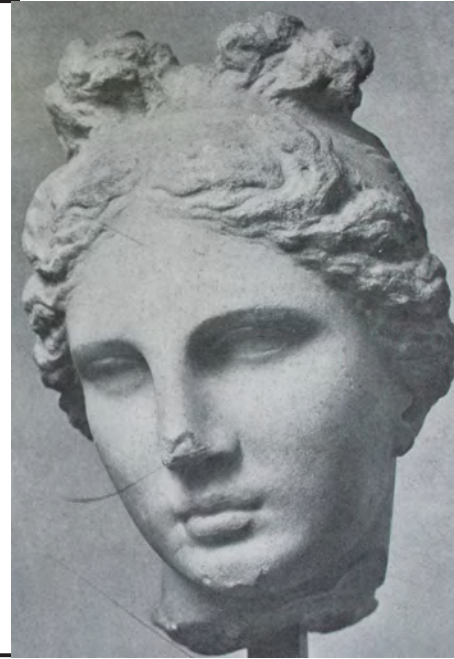
Tête de l'Hermès, PRAXITÈLE, marbre, Musée d'Olympie



Tête d'une fille, New York, coll. Henry Goldman



Tête (de Chios), Boston, Musée des Beaux Arts



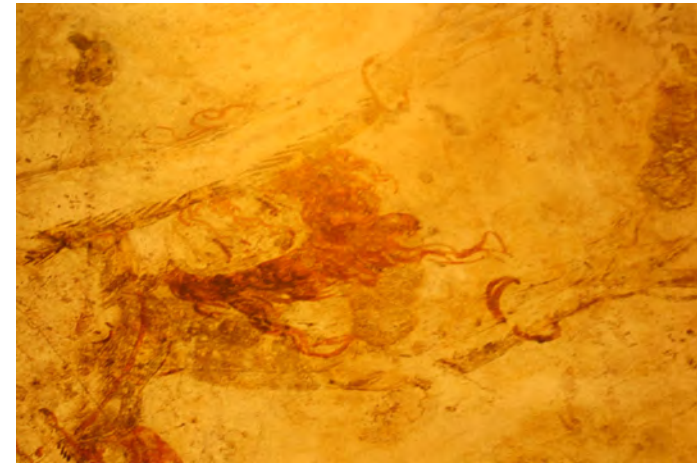
La Tête de Bartlett, Boston, Musée des Beaux Arts

B. Le flou pictural pompéien

Un exemple significatif du flou pictural pompéien se trouve dans les sépultures royales de Vergina à Aigai (capitale des rois de Macédoine), précisément sur la tombe du Rapt de Perséphone, du 3ème quart du IVème s. av.J.C.. Elle présente des fresques aux effets de fusion optique et serait une des plus belles œuvres antiques. Hadès, dieu des morts, Perséphone, la reine des enfers, et Cyané semblent surgir du lointain. Le tracé des trois figures se rapproche plus d'une esquisse que d'une peinture à l'état final. Le rendu approximatif, voire incorrect, reflète le caractère improvisé de l'œuvre. L'impression de volume est produite sans que soient figurés les détails anatomiques. Mais cette négligence des détails et cette approximation du dessin semblent volontaires, afin de mettre en avant l'expression des nuances de l'état psychologique des personnages. L'humanisation de la déesse, dans la représentation de sa souffrance et de son appel à l'aide, à la vie, en levant les bras, est une invention du peintre. Il a traduit ce drame dans une représentation poétique du mystère de la mort. La perturbation et la violence psychiques entrent en résonance avec l'expression du vent, ani-



Tombe de Perséphone, Vergina, 3e quart du IVème s. av. J.-C. :

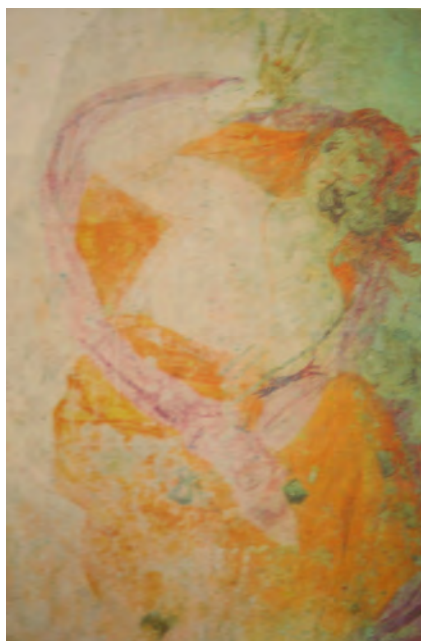


(détail) Persephone

mant et rendant floues les chevelures d'Hadès et de Perséphone. La mouvance est exprimée dans la transparence et la légèreté de la couleur, qui rappellent l'aquarelle. Cependant le trait de contour est le moyen expressif principal employé par le peintre, mais moins comme ligne séparatrice que comme touche mouvementée. La technique pictu-

(détail) Hadès, Persephone et Cyané





Tombe de Perséphone (détail), Cyné, Vergina, 3e quart du IVème s. av. J.-C

rale a consisté en deux étapes. Une partie de la peinture a d'abord été réalisée al fresco et des ajouts ont été effectués al secco. Sur l'enduit encore humide, brillant et lisse de la dernière couche, l'artiste a gravé un dessin préparatoire sommaire, en insistant sur des zones importantes. Puis en dessinant et en peignant par touches rapides, il en a tantôt suivi le tracé, tantôt il l'a ignoré.

Les représentations spatiales des Anciens sont parfois imprécises et peuvent manquer de cohérence, d'autant plus que leur perspective est polycentriste. Jugées maladroitement, certaines peintures pompéiennes sont attribuées à des artisans malhabiles. Les premières représentations du flou sont déjà déconsidérées, puisque le flou n'est pas envisagé comme volontaire mais comme maladresse.



Tombe de Perséphone (détail), Hadès et Persephone, Vergina, 3e quart du IVème s. av. J.-C

a. Le IVème style est-il impressionniste ?

Autour des années 50 et 60, le IVème style marque un changement formel avec les styles picturaux qui le précèdent. Cette évolution est marquée dans un contraste d'ombre et de lumière, rendu par des touches colorées intenses et sans apparente vraisemblance.

La négligence du traitement de détails ornementaux caractérise la dernière période du IVème style (après 70 et jusqu'en 91) (cf. la *Maison de Loreius Tiburtinus*). Par exemple le petit tableau *Un port* ressemble à une pochade peinte très vite, sans trop de précision dans les rapports d'ombre et de lumière sur la pierre et sur l'eau, qui ont en partie été imaginés.

La technique des taches de lumière était aussi appliquée à *un masque* (fabriqué pour l'apparence), en particulier sur la pommette, lui donnant un aspect vivant. La vivacité du coup de pinceau a transmis au masque une sorte de mouvance et de vie. Philippe Heuzé y voit « *de la peau humaine, des cheveux humains un peu défaits, des rides humaines sur le front.* »¹. Par ailleurs, ce masque concentre sous sa forme stéréotypée une infinité de visages réels. Pourtant il passe d'un visage à un



Maison de Loreius Tiburtinus, grand oecus, paroi IVème style

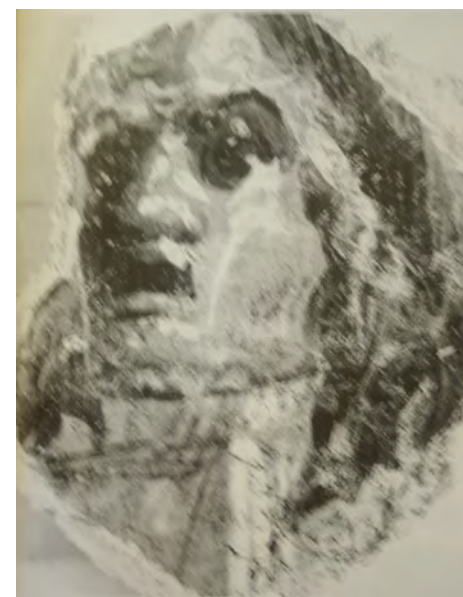


Un port (provient de Pompéi), Musée National de Naples

autre, désignant un individu dans sa particularité. En ce sens il est flou, de la même manière qu'un morceau du compositeur impressionniste Debussy, dont la gamme n'est ni majeure et ni mineure, à moins qu'elle ne soit les deux simultanément, puisque les notes spécifiques à l'une et l'autre

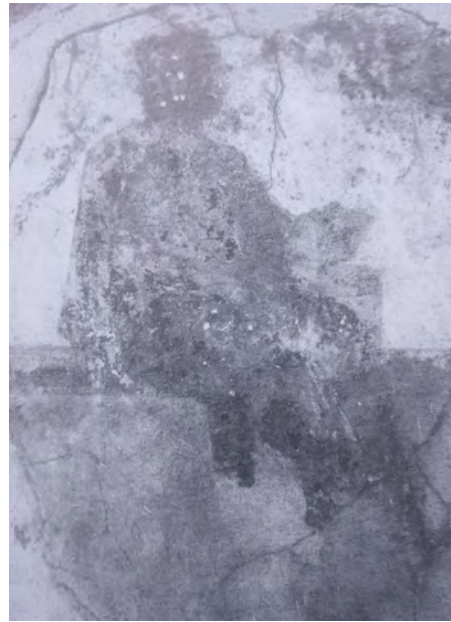
gammes sont absentes. Le côté vivant de l'esprit du IVème style se traduit aussi dans la représentation du monde des dieux, peint dorénavant dans des aventures vécues, à travers l'ivresse de l'expérience. Ce qui se traduit dans la copie de tableaux de chevalet grecs, par un

Un masque, *La villa San Marco*, Musée des Stabies

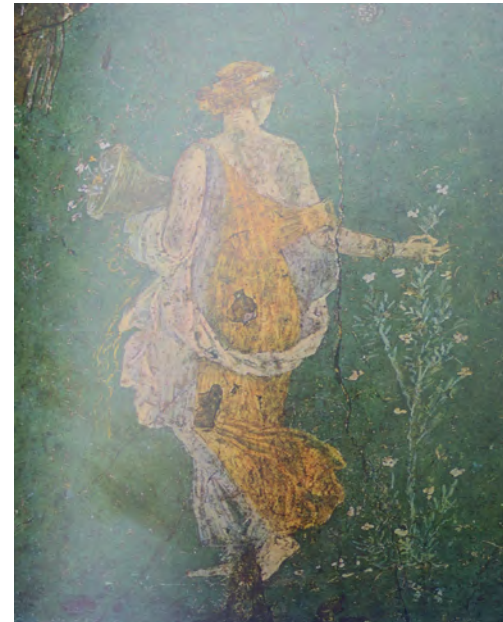


¹ *Pompéi ou le bonheur de peindre*, Philippe Heuzé, col. Antiques, Paris, 1990, p78

assouplissement des modèles. La fermeté et la lourdeur organiques des personnages ont été assouplies pour la première fois dans la représentation des héroïnes de Stabies et des personnages de la villa de Cicéron, dont le visage de femme est flou. Cette évolution est illustrée dans la comparaison de draperies flottantes d'une ménade (une bacchante) de la maison des Vettii avec celles d'Achille et de Daphné dans la maison des Dioscures. Les peintures plus anciennes ont plus de consistance, des arêtes plus aigües et un relief comparable à du marbre, alors que dans les plus récentes, les détails se fondent dans l'ensemble en une frémissante exubé-



La villa San Marco, Musée des Stabies:
Figure assise du portique
Deux personnages regardant vers le ciel



Jeune fille cueillant des fleurs : Europe ?,
 Stabies, H. 0,31 m, Naples

Homme barbu

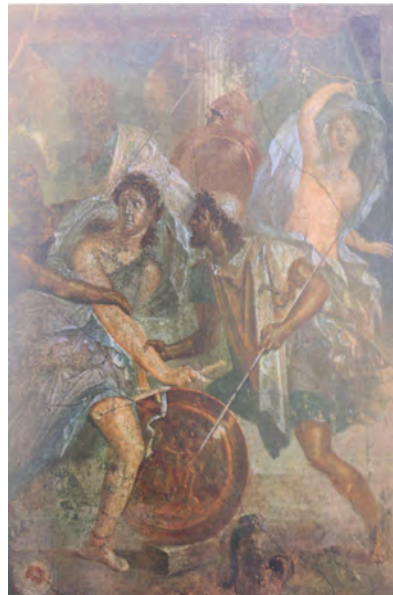


rance, dans une brume de couleur et de lumière. Dans cette peinture, seul le jeu des lumières a intéressé le peintre. L'opposition entre les héros (Diomède et Ulysse) et le jeune homme Achille qu'ils saisissent, est subordonnée au jeu de lumière. La construction est voilée. La vigueur des héros est mise en relief et s'oppose à la délicatesse d'Achille. Comme dans les tableaux du temple d'Isis (probablement reconstruit après le tremblement de terre d'après son architecture théâtrale), dans le Macellum et dans le tableau d'Iphigénie, les personnages semblent émerger d'un brouillard et planer dans une

sphère de félicité. Même les zones marginales des tableaux ne sont pas marquées, contrairement au style précédent. Donc le flou du IVème style fond les personnages dans l'espace, les subordonne à une continuité spatiale. La ligne n'a plus de valeur comme dans le IIIème style, au contraire elle se soustrait au regard, puisque tous les motifs sont calculés par rapport à l'effet provoqué par les masses et l'éloignement. Les éléments architecturaux les plus éloignés chatoient en une perspective aérienne. L'impression d'unité du tableau naît seulement dans l'œil du spectateur. En ce sens, les peintures du IVème style sont de style impressionniste. D'autant plus que le

IVème style est caractérisé par « *un balancement et une légèreté, une oscillation dans la lumière et une union avec elle.* »¹ Les critiques ont parlé d'impressionnisme pour le traitement de la lumière, l'importance picturale de l'eau et surtout la touche très libérée par rapport au sujet. Mais malgré ces caractéristiques communes entre les anciens et les modernes, d'exigeants historiens récuse l'usage du terme impres-

Io accueillie en Egypte par Isis, H. 1,40 m., Temple d'Isis, Pompéi, Naples



Oreste et Pylade devant Iphigénie et Thoas, L. 1,63 m., Pompéi, Naples



Ulysse et Pénélope, H. 0,82 m., Marcellum, Pompéi



Achille et Chiron, H. 0,17 m, villa dite de Cicéron, Pompéi, Naples

Achille chez Lycomède, Maison des Dioscures, tablinum, paroi droite, Pompéi



¹ Curtius, *La peinture pompéienne, essai sur l'évolution de sa signification*, col. Latomus, vol. 108, trad. J.-M. Croisille, éd. Latomus, Bruxelles, 1972, p. 249

sionnisme.

Qu'il soient sculpturaux (en Égypte et en Grèce), ou picturaux (en Italie), les quelques cas de flous antiques sont de nature variée. Atmosphériques, impressionnistes, esquissés, mouvants, et (ou) lointains, les flous sont liés au côté vivant, même symboliquement pour la résurrection. Cependant au moins 90% des flous antiques sont créés par le temps.

Après ces épars exemples antiques flous, le moyen âge a exclu le flou des représentations. Un retour à la bidimensionnalité rigoureuse marque l'époque médiévale, qui a renoncé à l'illusion de relief notamment du clair-obscur (apparu en Grèce au Vème siècle av. J.-C.).

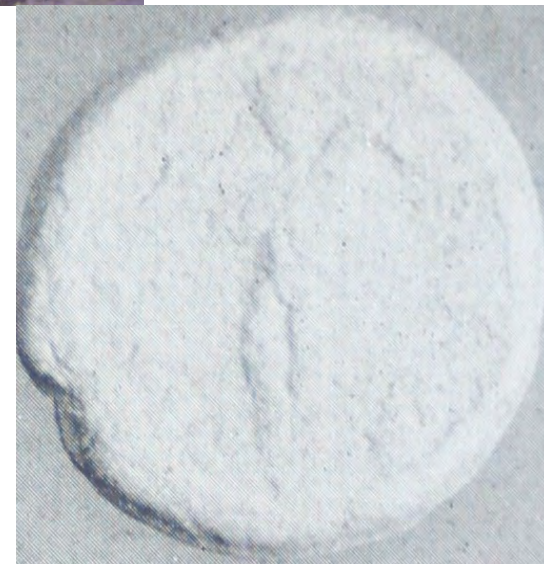
Si avant le moyen âge, les représentations picturales dites « réalistes » montraient tous les côtés d'un cube, les perspectives moyenâgeuses ont été établies selon des codes moraux, sociaux, religieux, au détriment de code visuels ou cognitifs.



Centaure, IV style



Ménade dansante, (soubassement d'une pièce)



Hermes Kriophoros, British Museum, Londres

2. Le flou moderne contre le net classique

La notion d'art moderne est ambiguë. Car si la période moderne commence à la Renaissance, la notion de modernité a émergé vers 1850, par rapport aux bouleversements techniques ; l'art dit « moderne » correspond approximativement à l'art de la première moitié du XXème siècle.

A. Du *sfumato* au clair obscur : comment a été représenté le flou au XVIIème siècle face aux natures mortes nettes (chez Caravage, Zurbaran, Vélasquez et les peintres hollandais Rembrandt et F. Hals) ?

La *camera obscura* a servi aux peintres hollandais du XVIIème siècle, tel Vermeer, à représenter de façon nette leurs natures mortes. Le XVIIème siècle est d'ailleurs l'apogée de la nature morte en Hollande, qui s'est exportée à travers le succès de Chardin au milieu du XVIIIème siècle en France. Dans leur netteté, les peintures hollandaises sont minutieuses. Elles représentent le goût fin pour la décoration des intérieurs, dans lesquels tout est harmonisé et très propre, comme par exemple l'assortiment d'un bouquet de fleurs avec les fleurs de la tapisserie dans les maisons d'Amsterdam.

La profusion de détails et la maîtrise de la peinture à l'huile caractérisent la recherche d'une représentation parfaite de la réalité. L'objectif des peintures très « réalistes », voire hyper-réalistes, est de tromper le spectateur. Ce genre de peinture s'inscrit donc dans la tradition du trompe-l'oeil. Une anecdote sur le réalisme poussé à l'extrême relate que Giotto (élève de Cimabue) avait peint une mouche si parfaite sur le nez d'un

personnage, que Cimabue voulut l'éloigner d'un geste de la main.

Plus poétiques que la « nature morte », les termes « *still-leven* » en néerlandais ou « *still life* » en anglais signifient « vie silencieuse ». Les termes français comprennent le mot « mort », alors que les termes anglais et néerlandais comportent le mot « vie ». La nature morte représente une réalité concrète des choses, dont le net en traduit la fixité, notion plus proche de celle de la mort que de la vie, caractérisée plutôt par l'immatériel, l'émotion, la mouvance et le flou.

A l'opposé de la nature morte précise se trouve le clair-obscur. Il a des caractéristiques communes avec le *sfumato*, bien qu'ils soient distincts. Ils se rejoignent dans quelques définitions. Le second sens du « clair-obscur » est une lumière tamisée, douce, diffuse, tel l'effet de la perspective atmosphérique. Quant au sens premier du clair-obscur, il s'agit d'un contraste d'ombre et de lumière,

La Mort de la Vierge (détail), LE CARAVAGE, 1606, huile sur toile, 369 x 245 cm, Paris, musée du Louvre



dont le passage entre les deux concerne aussi un aspect du *sfumato* : une gradation dans une zone légèrement floue par rapport au reste du tableau. Cette partie fusionne progressivement un portrait dans le fond, tout en le détachant de celui-ci, afin de valoriser le portrait. Le fond est une atmosphère vaporeuse. En ce sens le clair-obscur est une prolongation du *sfumato*, mais il s'en démarque dans le fond. Dans le *sfumato*, le fond est un paysage clair, quand il ne concerne pas une partie de visage, alors que le fond du clair-obscur est abstrait et obscur, symbolisant la substance d'un Dieu sombre dans les tableaux religieux. L'effet de relief du clair-obscur déférentialise l'espace. Cet effet était pratiqué par Le Caravage, qui plaçait ses modèles dans une cave sans fenêtre, sous une lumière n'éclairant que les parties saillantes, le reste étant dans l'ombre.

Moins floues que celles de Titien, les peintures clair-obscur du Caravage sont l'application de la théorie des sacrifices. Le terme pictural « sacrifice », selon Littré, désigne un artifice, qui consiste à négliger certains accessoires d'un tableau, pour mieux faire ressortir les parties principales. Dans la théorie du portrait, la loi du sacrifice est primordiale. Les peintres l'ont utilisé en faisant briller des têtes au milieu d'une atmosphère sombre et vaporeuse et en confondant, le long des épaules, les plis de vêtements empâtés avec un fond ténébreux.

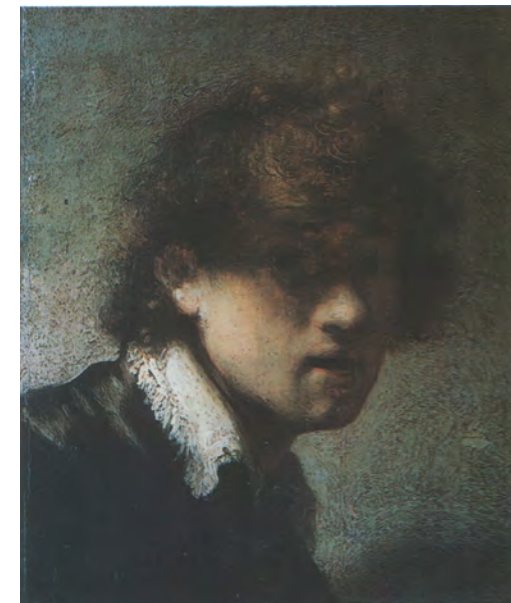
Quel est le but des sacrifices portant sur la distribution de la lumière et la suppression de certains détails ? Pour Delacroix, ce qu'il faut sacrifier était le grand art, qu'il reprochait à ceux qui voulaient tout montrer de ne pas connaître. De même avec

le langage, dans certaines situations, parfois il vaut mieux ne pas tout dire. L'intérêt du sacrifice est de concentrer l'attention sur les figures, d'en rehausser la clarté, afin de leur porter les rayonnements de la vie. Ce qui était recherché dans un portrait clair-obscur, c'est le personnage. L'artiste voulait qu'on le voit directement, du premier regard, sans obstacles et qu'il nous arrête au passage.

La théorie du sacrifice se rapproche de la vision physiologique. Dans la réalité, on ne voit pas simultanément tous les détails d'un visage, telles les rides ou les taches. D'autant plus que l'attention peut être concentrée sur autre chose, comme les ombres et les lumières, à moins de n'être portée vers quelque chose d'absent, à travers la pensée. L'artiste ne voulait pas contraindre le regardeur à subir ce qu'il n'irait point chercher dans la nature.

Dans la représentation traditionnelle de la réalité, l'intérêt scientifique du clair-obscur pour les propriétés de la lumière est très important, il s'est prolongé jusqu'à l'impressionnisme. Le caractère ondulatoire de la lumière a été mis en

Autoportrait, REMBRANDT, 1629, huile sur bois, 15,5 x 12,7 cm, Munich, Alte Pinakothek



évidence justement au XVII^{ème} siècle, dans un traité sur la lumière, par le scientifique hollandais Christian Huygens (physicien, mathématicien et astronome).

Dans la peinture de Rembrandt, la luminosité est due aux taches quasi impressionnistes, qui unissent leur variété de tons dans une valeur parfaite. Rembrandt a été fidèle à cette technique picturale toute sa vie. C'est par des taches de lumière, émergeant d'un bain de pénombre, qu'il a fait surgir la forme. Il a laissé l'œil et l'esprit du spectateur terminer ce qu'il avait suggéré par la justesse et la puissance de taches essentielles. Dans le petit *Autoportrait*, au clair-obscur intense, le flou est réalisé par une touche inégale : à côté de fondus soignés, elle révèle des coups de brosse intempestifs, des éraflures, des traces estompées et des taches de couleur. Les



peintures de Rembrandt, comme celles de Frans Hals, ne comportent pas de contours, mais présentent des masses. Contre la froideur académique du dessin, contre la pureté traditionnelle de la ligne extérieure, chargée de suggérer les volumes et de rythmer l'œuvre, Rembrandt opposa la

Autoportrait, REMBRANDT, 1669, huile sur toile, 86 x 70,5 cm, Londres, National Gallery

richesse de sa pâte. Rembrandt a transformé le clair-obscur par et dans la matière. Il était le chef de la réaction entreprise au nom de la nature, contre la pompe. Le clair-obscur traditionnel se superpose au dessin fondamental, sous-jacent et net pour faire comme jaillir la



Paysage d'orage, REMBRANDT, vers 1640, huile sur bois, 51,3 x 71,5 cm, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum

musculature ou accroître la vénusté de figures par une ombre voluptueuse. Ce clair-obscur accentue un effet, alors que chez Rembrandt, il est l'élément vital, mouvant et fondamental. Dans ses paysages, la lumière rend la nature fugitive, le décor transitoire, alors que dans les paysages traditionnels, la lumière se répand en une clarté durable. Les paysages de Rembrandt ne sont pas des descriptions topographiques de collines, de chemins ou de bosquets, car l'atmosphère et les éclairages changeants métamorphosent le décor en un espace revisité par des émotions, tel le *Paysage d'orage*, dans lequel Rembrandt a figuré une échappée de lumière dans un mouvement fulgurant.

Dans l'autre *Autoportrait* de Rembrandt, trois flous coexistent. Un flou de près est dû à la matière et à la technique picturales. Par exemple le violet de l'habit et du calot de velours du vieil homme se mêle au brun, à la fois du vêtement et du fond. Le

front et la bordure blanche du calot, qui sont éclairés, tranchent sur l'arrière-plan qui se perd vers la droite dans une obscurité insondable. Les lignes des yeux, l'arête du nez et les mèches sur les tempes sont tracées, alors que tout autour les contours se dissipent, comme inachevés.

Au flou de près est associé un flou dû au lointain. Ainsi le personnage semble à la fois proche et inaccessible. A la fois saisissable et insaisissable, la couleur de l'habit apparaît ou se dérobe. Une impression d'inachèvement se dégage de cet *Autoportrait*.

Ces deux sortes de flous correspondent à un troisième flou, le mystère du sentiment, à l'instar du *sfumato*. Corrélativement aux sentiments du personnage, les couleurs et les formes n'ont pas de consistance définitive. En effet l'expression du visage mêle confiance et scepticisme, plénitude et inassouvissement.

De même dans *La fiancé juive*, Rembrandt a situé le flou à plusieurs niveaux. D'un côté, la matière picturale est floue dans sa facture. En plus de l'empâtement généralisé à tout le tableau, *La fiancé juive* comporte également de vastes zones d'ombre indistincte, qui font émerger les figures d'une ambiance douce et mystérieuse. D'un autre côté la narration est floue : s'agit-il d'un mariage simple, juif

La Sainte Face, dit *Le voile de Véronique*, Francisco de ZURBARAN, 1658, huile sur toile, 105 x 83 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



ou biblique ?

Donc le flou chez Rembrandt concerne à la fois la technique et le sentiment, la forme et le fond. La nuit profonde dans ses peintures est doublement interne, dans la matière et dans le psychologique. Cet aspect pluriel du flou, représenté simultanément par la tache, la matière et le propos, se retrouve dans la *Sainte Face* de Zurbaran. La Sainte Face est un type iconographique développé après la Contre-Réforme, une représentation imaginaire du saint suaire conservé à la basilique de Rome, dont celle de Zurbaran en est le plus riche exemple sémantiquement et plastiquement. La Sainte Face, appelé aussi le voile de Véronique (sainte patronne des blanchisseuses), représente une trace confuse, qui est l'empreinte du visage du Christ, une auréole, en relation avec l'aura. Zurbaran

en a fait une série, dont le visage précis s'efface progressivement jusqu'à la disparition des traits intérieurs, comme s'ils étaient absorbés dans le tissu [série sur trente ans milieu du XVIIème siècle]. C'est sa dernière Sainte Face qui m'intéresse, pour sa tache vague sur le linge, en forme d'ellipse brunâtre et diffuse, qui semble imprégner le tissu. Le peintre a choisi un défaut de représentation, là où la tradition iconographique a opté pour un excès de précision. Cependant, cette tache nébuleuse est peinte avec précision ; le voile aussi est peint précisément, en trompe-l'œil, contrairement aux représenta-

tions traditionnelles. D'un blanc ivoirien, le voile se détache sur un fond sombre rougeâtre et noir ; ses plis forment comme un cadre au visage divin. Et l'épingle ajoute à cette illusion de réalité du voile, en donnant l'impression qu'il est rattaché au monde extérieur (à la représentation), c'est-à-dire sur le fond, comme matériau réel. L'illusion est accentuée par les cordelières, qui nouées au linge, le relie à quelque chose d'extérieur, probablement des clous. Car pour qu'il y ait illusion, l'oeuvre d'art requiert un lien avec le monde en dehors d'elle. Le frottis minutieux se rapproche de la vraie image matérielle par une image picturale vraie. La *Vera icona* ou *veron ikon* signifie justement l' « image vraie ». Le voile de Véronique contiendrait l'image indicielle du Christ avant la passion, faite de sang, de sueur et de poussière. Au XVI^e siècle, pour le bon iconoclaste Luther, ce tissu ne montrait rien.

Dans le tableau de Zurbaran, le flou mêle des contraires, dont l'indécision en fait la force : la figure à sa trace, l'immatérialité à la matérialité, c'est-à-dire la figure évanescence à la trace matérielle. Le regard vacille dans ce tableau entre la superposition de deux images de nature différentes, leur confusion ou leur apparition l'une par rapport à l'autre. Les deux images sont une tache et un visage imprécis, qui flotte comme un gaz dans une profondeur visuelle, une distance spatiale indéterminable. Il s'agit simultanément d'un flou optique, dans l'effacement de la représentation et d'un flou matériel dans la diffusion des couleurs dans les fibres du tissu. L'association de la trace à son origine crée une ambiguïté visuelle.

D'après la tradition juive, il est question de perte de l'image de

Dieu. Et comme le Christ aurait dit : « qui m'a vu a vu le Père », cette Sainte Face ne serait-elle pas aussi la perte de l'image de son fils ? « L'image de Dieu ne serait-elle qu'un infini effacement, l'image de l'homme, en ce cas, le serait aussi. Et leur ressemblance - celle que pourrait avoir une image absente avec l'absence d'image - ressemblance du rien avec le rien. »¹ La Sainte Face de Zurbaran montre moins le rien que le « presque rien ». En effet, la première chose perceptible est l'ellipse, puis il faut un certain temps avant de reconnaître le visage. Ce temps latent, temps de l'attente de voir, pourrait être celui de la remémoration, se remémorer signifiant se rappeler la présence. Au bout d'un incertain temps, apparaissent la bouche, à peine perceptible et les joues, dans un léger frottis carmin, contrairement à l'oreille plus distincte, comme pour recevoir la prière du pratiquant, d'après Rougé.

Ainsi ce flou serait à la fois pictural et mystique, révélateur de l'engagement religieux du peintre. En

Les *Fileuses*,
Diego VÉLAS-
QUEZ, 1644-
1648, Musée du
Prado



¹ Edmond Jabès, « Qu'est-ce qu'un livre sacré ? », in *L'interdit de la représentation*, Paris, seuil, 1984, p.16-17

peignant le retrait de l'image, il propose les conditions de l'expérience visionnaire, à l'instar de L'apparition de l'ange [dea] de Fra Angelico. Sa vision est donc en attente du regard. L'expérience du temps de la perception aboutit au miracle de l'image, comme une réalité intérieure et non pas objective comme les autres Saintes Faces.

Le flou de ces peintures du XVIIème siècle est dû à l'inachèvement, au manque de quelque chose.

Bien avant les premières roues de voitures, la première représentation évidente du flou pictural dû au mouvement, se trouve dans le rouet des Fileuses, de Diego Vélasquez. Vélasquez a représenté le flou dans différents tableaux.

- Le flou rococo du XVIIIème siècle

Le mot « flou » est assez employé aux XVIIIème et XIXème siècles en critique picturale, pour désigner des contours doux, moelleux, dû à un blaireutage des transitions, qui fond les teintes. Le mot « blaireutage » provient d'une analogie avec le pelage blanc et noir de l'animal. Le blaireutage juxtapose deux couleurs et les fond "dans le frais", ce qui fait apparaître une couleur de transition. Toutes les peintures et encres peuvent être employées, mais elles donnent des résultats très différents. La peinture "en pâte"

Le serment des Horaces, Jacques Louis DAVID, 1784, huile sur toile, 330 x 427 cm, Paris, musée du Louvre



Le Triomphe de Vénus (détail), François BOUCHER, 1742, Stockholm, Nationalmuseum



nécessite une action mécanique pour forcer la fusion, avec des pinceaux généralement assez doux (la forme "éventail" est parfois utilisée). Les peintures très liquides (aquarelle, lavis) ne nécessitent qu'une simple mise en contact des couleurs juxtaposées, parfois à l'aide d'une seule goutte d'eau. Le style libertin rococo de Boucher et de Fragonard fait partie d'une vague de flou, qui provoqua la contre-offensive néo-classique de David, par un retour aux formes antiques. Antoine Watteau était le maître du rococo. Le terme « rococo » résulterait d'une association du terme italien *baroco* et du mot « rocaille », qui désigne une ornementation imitant les rochers, les pierres et la forme incurvée de certains coquillages, comme le corail.

Les Baigneuses, Jean-Honoré FRAGONARD



Mr et Mrs William Hallett, GAINSBOROUGH, 1785, huile sur toile, 236 x 179 cm, Londres, National Gallery



Gainsborough (peintre et dessinateur britannique) utilisait le flou pour les lointains embrumés dans une facture légère et fluide.

B. Flous révélateurs de la modernité

a. Influences ascendantes et descendantes du flou impressionniste

« *S'il faut combattre l'académisme, c'est qu'il déforme la réalité.* »¹

- Le réalisme de l'esquisse chez Corot

« *Ne jamais perdre la première impression qui nous a ému.* »²
Corot

Si les techniques picturales ont permis et perfectionné des effets de flou, ceux-ci ne sont appliqués qu'à une partie de l'œuvre. Mis à part ces flous, la majorité des flous étaient représentés dans des études préliminaires, non pas comme

effet recherché, mais comme moyen de représenter rapidement une vision. Il s'agit de flous d'esquisses ou d'ébauches, qui ne sont pas reproduits dans l'œuvre finale, plus construite, plus élaborée et plus nette. Donc le flou pictural de l'esquisse correspond au non finito.

Corot a innové dans l'audace d'un dessin apparemment inachevé, telle l'odalisque romaine. Il a modifié sa manière de dessiner et de peindre vers 1840-1850, en s'attachant moins aux détails et en gagnant en ampleur. Parfois il n'a retenu que les grandes masses d'un paysage. D'autres fois ses visions sont « *embruées de brumes argentées ou noyées d'ombres crépusculaires.* »¹



COROT :
La lecture sous les arbres



Orphée ou l'hymne au Soleil



Bouquet d'arbres au chevrier



Dante et Virgile

¹ *L'écrit-voir*, p. 48

² « *Notes d'un carnet de 1847* », Louvre, RF8726, f°3, in Musée du Louvre, Arlette Sérullaz, Paris, 2007, p.11



L'odalisque romaine ou *Marietta*, Camille COROT, 1843, huile sur papier collé sur toile, 29,3 x 44,2 cm, musée du Petit Palais, Paris

sie d'une heure du jour et surtout de l'émotion qui le saisit à ce moment-là, sans qu'il y ait quelque chose d'impressionniste.

L'aspect spontané d'une esquisse traduit la vivacité de la vision réelle à travers la mouvance et les flous. Et ce n'est que quand le flou a été progressivement reconnu, que les esquisses ont été montrées, exposées en relation avec les œuvres finales, puis au même titre qu'elles. Les deux œuvres néo-classiques du *Pont Narni*, de Corot, sont représentatives de la relation entre une esquisse et l'œuvre finie. La petite esquisse du *Pont Narni* a été réalisée sur place, aux alentours de Rome, en 1826 ; elle est beaucoup plus floue que le tableau de 1827, destiné à un salon, dans lequel ont été rajoutés des personnages avec précision et flou aussi. L'opposition du dessin à la peinture se relâche de plus en plus à partir de la période moderne.

Corot croyait qu'il y avait dans l'esquisse un bonheur qui ne se retrouvait plus après. C'est un bonheur qui préside à la captation de l'instantanéité. Mais cet immédiat ne correspond pas chez Corot au subit, comme chez Delacroix. Il s'agit de la sai-



Pont Narni (esquisse), COROT, 1826, 34 x 48 cm, Paris, Louvre



Pont Narni, COROT, 1827

¹Jean Laran, in Musée du Louvre, Arlette Sérullaz, Paris, 2007,p.12

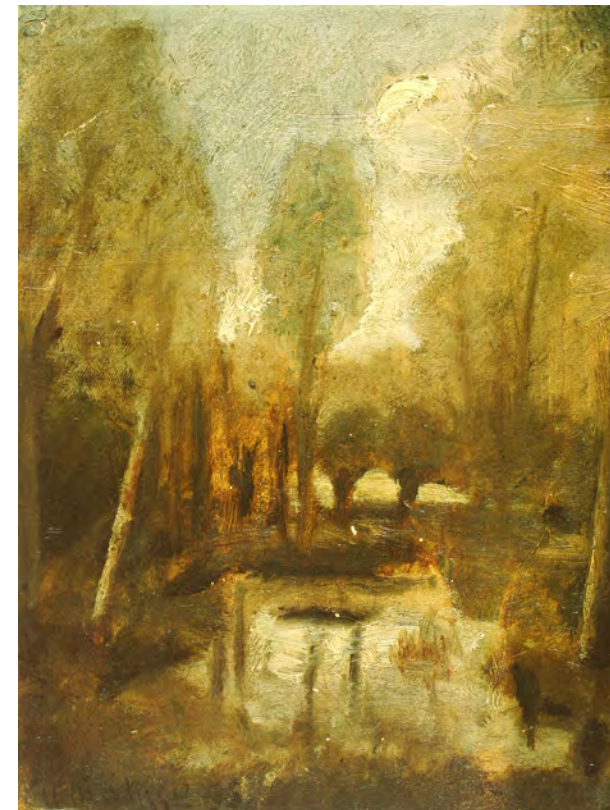


Camille COROT :
Souvenir de Mortefontaine



La solitude, Souvenir de Vigen (Limousin),
1864, huile sur toile, 95 x 130 cm, Madrid, coll.
privée

Le Réalisme est une école en réaction contre le néo-classicisme, de 1830 à 1870, qui a observé directement la nature. Les artistes réalistes ont peint des études sur le motif en plein air, là où l'homme n'occupe qu'une place secondaire. Cependant ce mouvement pictural dit « réaliste », malgré son nom, ne donne pas une vision réaliste du monde, par rapport à la réalité de la perception visuelle. Pourtant Courbet disait qu'il peignait ce qu'il voyait. Dès le tournant du XIXème siècle, la représentation réaliste, qui se voulait mimétique par rapport au réel, est remise en cause. La sensibilité visuelle au XIXème siècle a abandonné progressivement le réalisme académique en faveur du sens de l'observation.



Paysage, Camille
COROT

- Autour du réalisme impressionniste ou en quoi la photo et la science optique ont influencé le flou impressionniste ?

A l'instar des peintres réalistes, les impressionnistes ont peint sur le motif, mais rarement en aboutissant dans l'atelier à l'aide de croquis, d'études ou de souvenirs, ils ont improvisés en plein air. Un des premiers peintres français à saisir les paysages à l'extérieur, Boudin, a révélé la peinture à Claude Monet en lui conseillant de peindre d'après nature : « Faites du paysage, c'est si beau la mer et les ciels, les bêtes, les gens et les arbres tels que la nature les a faits, avec leur caractère, leur vraie manière d'être dans la lumière, dans l'air, tels qu'ils sont. » Le paysage étant leur thème de prédilection, le mouvement impressionniste a proscrit tout sujet allégorique, mythologique, historique ou relevant de difficultés socio-politico-économiques contemporaines, pour montrer un monde paisible. Donc si l'impressionnisme a été influencé par le réalisme de Courbet et de Boudin, il s'est développé à l'encontre de l'académisme, vers 1862. Par ailleurs l'impressionnisme a été influencé par John Bathold Jongkind et Turner, mais contrairement à l'attitude de ce dernier face à la nature, qu'il a observée et imaginée, l'impressionnisme s'est concentré sur

une observation exclusive des luminosités naturelles. L'impressionnisme entretient un rapport avec la réalité plus proche et plus juste de la perception visuelle, faite de mouvements discontinus. Le réalisme impressionniste est rétinien. Pour se rapprocher le plus possible d'une vérité de la vision, il s'est inspiré de théories scientifiques sur l'optique et la couleur (Le professeur M. Rood a établi en 1881 une théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure). Les recherches optiques ont montré que l'œil investit l'environnement par touches et par tranches et que l'œil appréhende l'espace dans plusieurs directions maîtresses simultanées. Donc les impressionnistes ont appliqué la peinture par touches, en refusant la ligne de contour, ce qui crée une impression de vie. Les touches horizontales suggèrent le clapotis des eaux, des séries de bâtonnets évoquent des brins d'herbe et des frottis un frisson dans un feuillage. La forme se confond avec le coup de pinceau.

Quant aux tons, s'ils n'étaient pas mélangés sur la palette, ils étaient décomposés arbitrairement en libres touches pour se fondre en un moelleux ensemble avec du recul.

Pierre Auguste RENOIR :

Femme à l'ombrelle, huile sur toile, 47 x 56 cm, Boston, Museum of Fine Arts

Alphonse Fournaise, dit par erreur anciennement *A la Grenouillère*, 1879



L'impressionnisme suggère plus qu'il ne précise. Il traduit une sorte d'instantanéisme, qui exige une forme de généralisation. L'illusion de la profondeur n'est plus recherchée et au clair-obscur se substitue un jeu de reflets qui transforme les tons réels et colore les ombres. En refusant la prétendue couleur locale, ils ont insisté sur les valeurs. D'après la science phy-

sique, pour un effet d'obscurcissement sur toutes les couleurs du spectre, il faut ajouter virtuellement de la lumière violette, c'est pourquoi les ombres impressionnistes sont violacées. Les gris et les noirs sont exclus, tels les bitumes. Recherchant la notation la plus complète des réactions des couleurs, l'école impressionniste peut être définie comme coloriste. Pour traduire la lumière spectrale du soleil, elle a employé les couleurs primaires, complémentaires et leurs tons intermédiaires ainsi que le blanc. Le blanc a d'ailleurs remplacé la couleur dorée du cadre, destructive des tons orangés ; le blanc est bienveillant pour les couleurs avoisinantes, s'il contient pour atténuer sa crudité, du jaune de chrome clair, du vermillon et de la laque. Les volumes, la densité et les contours semblent s'évanouir : la forme est sujette au thème impressionniste,



Meules le soir près de Verrière avec une silhouette, Félix THIOLLIER, vers 1890, épreuve au gélatino-bromure d'argent

Claude MONET :
Les Meules, 1890, dessin



Meules de foin, à la fin de l'été, effets du matin, 1891 huile sur toile, 60 x 100 cm, Paris, Musée d'Orsay



Les Meules à Giverny, Soleil couchant, 1888-1889, huile sur toile, 65 x 92 cm, Urawa-shi, Musée d'art moderne Saitama





Gustave KLIMT :
Champ de coquelicots, 1907, huile sur toile,
 110 cm2, Vienne, galerie autrichienne



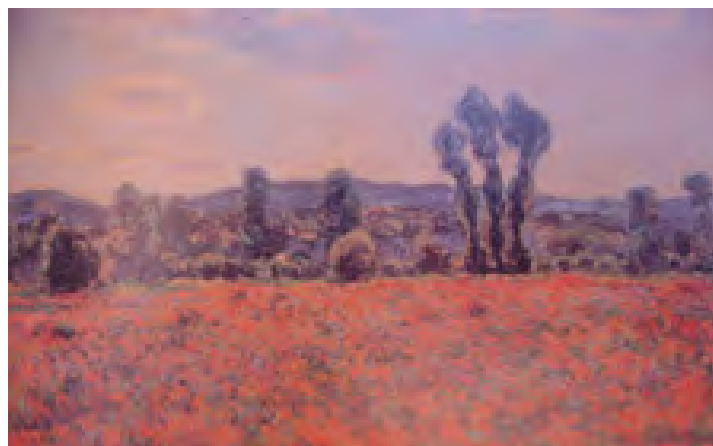
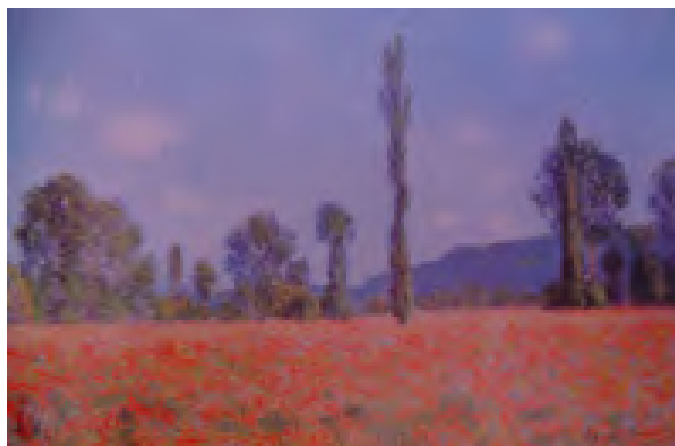
Le Parc, 1910, New York, Musée d'Art
 Moderne

puisque l'impression est un mouvement. « *Les paysages sont des coins de nature vus d'un rapide coup d'oeil à travers un hublot brusquement ouvert et clos : c'était sommaire et approximatif, brutal.* »¹ L'aspect furtif de la vision est en relation avec la technique, d'exécution rapide. La fugacité, dans les peintures impressionnistes, correspond à la nature de la vision et (ou) à l'instabilité du modèle, tel le mouvement incessant du temps météorologique. Manifestations fugitives de l'atmosphère, sensations visuelles éphémères du paysage, le thème impressionniste concerne le mouvement des formes à travers la lumière et les effets de la lumière sur la nature, que ce soit à travers eaux - dans les reflets et à travers ciels - dans les nuages. D'après Boudin, l'impressionnisme a porté « *la peinture vers l'étude de la*

Champ de coquelicots, série, Claude MONET :

huile sur toile, 65 x 92 cm, Institut d'Art de Chicago, 59 x 60 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, 1887

Champ d'avoine aux coquelicots, 65 x 92 cm,
 1890, MAMCS

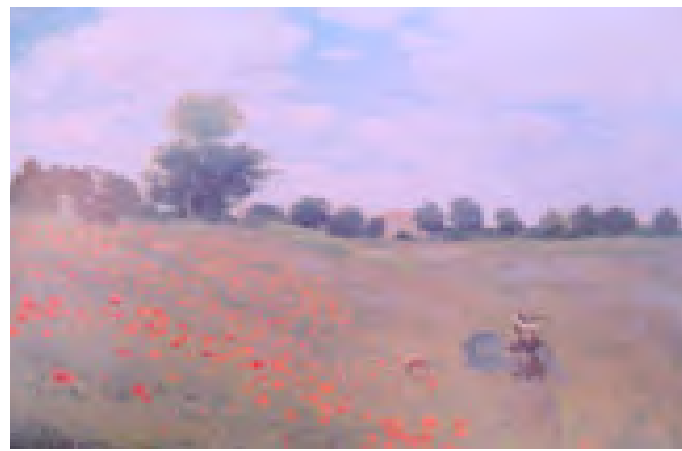
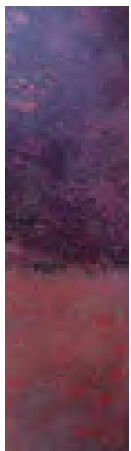


¹ Fénéon

grande lumière et de la sincérité dans la reproduction des effets du ciel. » Le défi de l'impressionnisme était d'immobiliser soudain un effet transitoire d'une « *nature titubante, en tourbillonnantes métamorphoses* ». En effet, le sujet impressionniste principal est la vibration, celle de la lumière étant celle de l'impression visuelle. La surface picturale impressionniste en traduit l'action et la vivacité, dans sa vibration même. Dans *La Femme à l'ombrelle* de Renoir, les rayons du soleil sont décomposés dans la verdure en reflets irisés ; le modelé est chatoyant.

La mouvance visuelle est traduite par les peintres épris de visualité dans des séries, qui cumulent des expressions diverses d'un motif, en fonction du temps, des saisons. Monet attachait une grande importance aux effets changeants du soleil et des nuages sur le paysage alors en mouvement. Il fut le seul à tirer toutes les conséquences de l'instantanéité,

Environs de Giverny, 65 x 81 cm, 1885, musée des beaux arts, Boston, Massachusetts



puisque dès 1888, il réalisa des séries, reprenant jusqu'à trente fois un sujet identique mais dans des conditions lumineuses et climatiques différentes, telles deux meules de foin dans un champ à Giverny, entre l'été 1890 et l'hiver 1891. Au même endroit et à la même période, Monet a peint la série des *champs de coquelicots*, qui comprend tout le langage mis au point par l'impressionnisme : touches morcelées, mélange optique des couleurs, juxtaposition de teintes complémentaires, suppression du dessin puisque les formes sont absorbées par la lumière et perspective atmosphérique. Cette série est caractérisée par un même point de vue : l'horizon du champ est marqué par un alignement d'arbres (tels des bosquets, des cyprès) ou par une ligne bleutée de vallons. Les champs sont amples, l'amour pour la campagne est une source d'émerveillement et de plénitude. La série des Champs de coquelicots de Monet (1890) peut être mise en parallèle avec le Champ de coquelicots de Klimt (1907).

Les meules montrent l'articulation entre le devenir invisible du visible et le devenir visible de l'invisible par un jeu de procédés picturaux sur l'illimitation de la limite. Le flou impressionniste relève de l'incommensurable. Monet cherchait-il quelque chose d'impossible à peindre ? Il cherchait ce qui se passe en un laps de temps si infime, que l'œil n'a même pas le temps de l'entre-apercevoir, tel le défilement en transformation des nuages.



Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro, Berthe MORISOT, 1872, huile sur toile, 46 x 81,5 cm, Musée d'Art, Santa Barbara

En voulant représenter l'illimitation de l'espace, les impressionnistes ont noyé le paysage dans une vision imprécise, sans mise au point, ni sur un sujet et ni sur un motif. Berthe Morisot a adapté ce procédé dans une vision panoramique de Paris, où les personnages sont ébauchés, comme s'ils bougeaient, et les monuments sont suggérés dans des lointains bleutés. Pour les bourgeois de l'époque, ce genre de tableaux n'étaient pas finis, ils n'étaient que des esquisses. Au début du XX^{ème} siècle, les gens ne voyaient rien dans les tableaux impressionnistes, mis à part des tâches, alors qu'aujourd'hui ils sont admirés. La façon de voir a donc évolué. La vision est un apprentissage. C'est l'éducation du cerveau qui fait l'évolution culturelle. Le cerveau a sa part de flou dans son inachè-



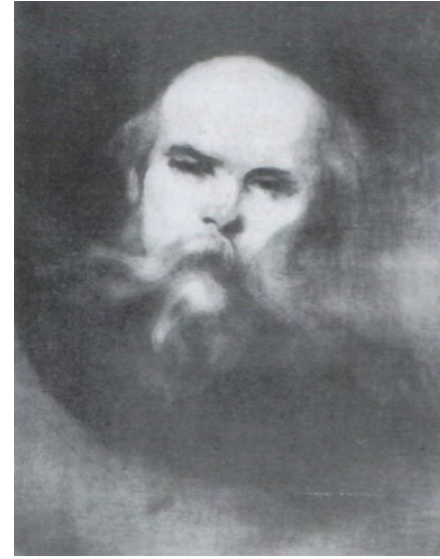
Jardin d'une villa romaine, François-Auguste RAVIER, vers 1842, papier collé sur carton, 25 x 27 cm

vement : des connexions se font et se défont au fil du temps et transforment le sens visuel. Si de près les peintures impressionnistes donnent à voir des tâches, aujourd'hui, avec du recul apparaît la représentation. La vision du flou impressionniste est liée à la distance.

L'illimitation de la limite a été théorisée dans le domaine de la mécanique quantique en 1927, par le physicien (allemand) Heisenberg. Il a énoncé le principe d'incertitude, un théorème d'indétermination, sous forme de formules quantifiables. Il a établi que toute mesure perturbe l'objet mesuré et qu'il y a donc une limite ultime à la précision des mesures. Ce qui signifie que même une mesure, censée donner une information précise, est floue dans sa limite.

Muse pour le monument de Whistler, RODIN, marbre, 1902-1903

En rupture avec la représentation iconique traditionnelle, l'impressionnisme a instauré dans l'art une nouvelle vision, en s'inspirant de la photo notamment pictorialiste ; la première exposition impressionniste en 1874 a d'ailleurs eu lieu dans l'atelier du photographe Nadar. Dans le bas du *Moulin de la Galette*, en arrière



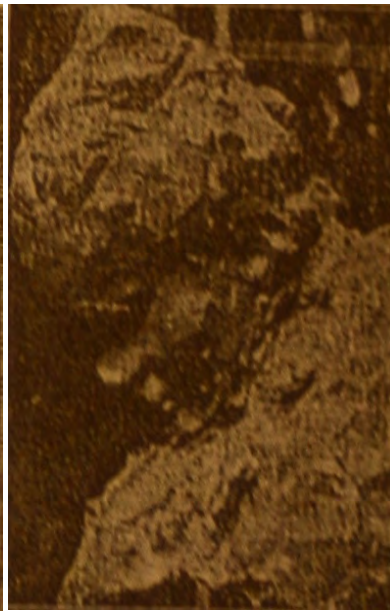
Paul Verlaine, Eugène CARRIERE, 1896, lithographie, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

plan, les visages sont confondus ; Renoir a fait une mise au point au premier plan. Dans les tableaux de Degas (qui s'est inspiré de la photo aussi pour les cadrages), les avant et arrière plans sont souvent flous.

François-Auguste Ravier a



Medardo ROSSO :
Impression d'enfant, 1893



Impression d'une concierge



Enfant malade, 1889, cire teintée sur plâtre, coll. de l'Ambassade d'Italie, Paris



L'âge d'or (Aetas auras), cire sur plâtre, H. 41,91 cm, San Francisco, Fine Arts Museums

dépassé l'impressionnisme avant même l'existence de ce mouvement. Il était qualifié de Turner, peignant comme un Soutine.

En voyant la photo prise par Medardo Rosso de sa sculpture *Impression d'omnibus*, Degas n'aurait pas cru à une sculpture mais à un tableau. Les sculptures impressionnistes de Rosso ne présentent souvent un relief que d'un seul point de vue.

La disparition de frontières peut aussi être représentée dans la forme sculpturale, par un flou interne à la forme. La sculpture



impressionniste de Medardo Rosso est marquée par la lumière et surtout la dissolution de la matière, à l'encontre de la sculpture conventionnelle, dans laquelle le volume et le poids jouent un rôle important. La délitescence de la matière rend sa sculpture floue. A l'inverse, le flou de la *Muse pour le monument de Whistler* est réalisé dans une facture lisse par Rodin. Ce flou peut être rapproché de celui de la série lithographique de portraits d'écrivains et d'artistes, dont *Paul Verlaine*, de son ami Eugène Carrière. Dans les deux cas, le flou évoque le temps, la durée, en faisant apparaître simultanément du présent et du passé. Carrière s'est affranchi des techniques traditionnelles de la lithographie industrielle, accentuant nuances et contrastes des noirs et blancs. Le nom de Carrière a dû le prédestiner à la technique sur pierre !

Maternité, Eugène CARRIERE, Musée d'Orsay, Paris

- Les post-impressionnistes

. Le néo-impressionnisme et les dessins de Seurat

Dans la lignée du flou impressionniste, le théoricien du mouvement néo-impressionniste, Georges-Pierre Seurat, a privilégié les valeurs, c'est-à-dire les couleurs et la lumière par rapport à la ligne, mais dans un résultat différent des impressionnistes. L'étude de Charles Blanc sur les émotions induites par les lignes l'a influencé (*La grammaire des arts du dessin*). Ses formes sont dessinées, mais elles restent assez plates. Les oeuvres néo-impressionnistes sont de style « synthétique ». Leur but n'était pas l'impression fugitive mais la configuration de nombreux instants. Leur somme constitue le motif.

Le néo-impressionnisme s'est affranchi de l'impressionnisme dans une relation plus poussée aux sciences physiques,



Champ de Luzerne à Saint-Denis, SEURAT, huile sur toile, 65 x 81 cm, 1885, National Gallery of Scotland Edimbourg

¹ *Introduction à une esthétique scientifique*, 1885

² *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, 1881

³ *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839

optiques. Ce lien était critiqué comme subordination de l'art à la science, or l'optique a permis l'utilisation de données scientifiques pour diriger et parfaire l'éducation de l'oeil, pour contrôler l'exactitude de la vision. De ce fait, l'habileté manuelle est devenue inutile puisque c'est la vision qui a prédominé. Les peintres se sont servis d'études sur les propriétés des couleurs, celle de Charles Henry¹ et la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure du professeur M. Rood². Rood a établi une équation de luminosité, qui a convaincu les artistes de substituer le mélange des pigments sur la palette par le mélange optique directement sur la toile :

...mélange de pigments = ...mélange de lumières

50 carmin + 50 bleu de Prusse = 47 carmin + 49 bleu de Prusse + 4 noir

Les couleurs utilisées sont celles du prisme et leurs tons intermédiaires. La physique moderne a prouvé que tout mélange de couleurs sur la palette est un acheminement vers le noir. Tandis que le mélange rétinien donne une vibration lumineuse qui vivifie l'aspect du tableau. Le néo-impressionnisme traduit l'impression lumineuse sur la rétine.

L'application du contraste simultané, établi par le chimiste Michel-Eugène Chevreul³, se traduit picturalement par la division scientifique des tons francs et clairs, et donna au mouvement un deuxième nom, le divisionnisme. Eugène Delacroix avait déjà expérimenté la division des tons, les couleurs complémentaires et les contrastes de couleurs.

Appelé encore le pointillisme, ce courant se distingue de l'impressionnisme par la facture en petites touches de couleurs



pures aposées sur la toile comme des petits points, et non plus sabrées avec le pinceau. Ces touches sont orientées suivant les contours et les lignes de composition. Elles forment comme une trame relativement homogène. Le modelé s'obtient délicatement, par de subtiles dégradations de teintes, les gouttes colorées pouvant être très nombreuses sur un petit espace. Certaines touches correspondent à la couleur locale de l'objet, c'est-à-dire la couleur de la surface dans la lumière blanche (couleur de l'objet vu de près). D'autres touches correspondent à la qualité de la lumière qui y choit. D'autres encore correspondent aux

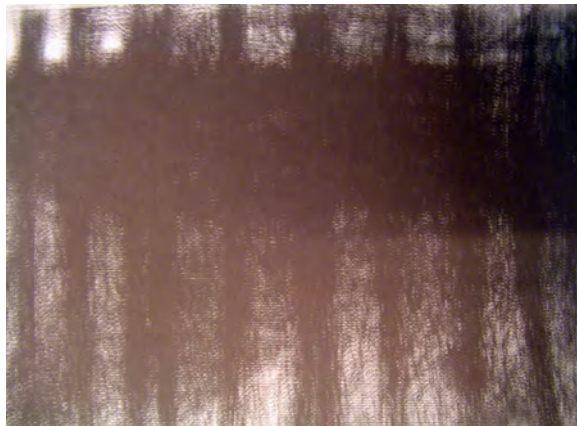
SEURAT :

Les peupliers, 1884, dessin

Troncs d'arbres reflétés dans l'eau, dessin, 1883-84

Les meules, 1883, dessin

Paysage aux arbres, 1884-85



reflets projetés par les corps voisins, ou à la portion de lumière colorée réfléchie sans altération de la surface - généralement orangé solaire, ou bien à la faible portion de lumière qui pénètre plus loin la surface et qui est réfléchie après avoir été modifiée par une absorption partielle. D'autres touches correspondent aux complémentaires des couleurs ambiantes, créant ainsi par juxtaposition un papillotement lumineux

(Monet affectionnait particulièrement le contraste du rouge et du vert). Les avantages de cette technique sont la composition des couleurs sur la rétine.

Anarchistes pour la plupart, les néo-impressionnistes, soutenus par des écrivains symbolistes (tel Verhaeren), ont attribué un rôle social à la peinture. Ils ont aussi inauguré l'intérêt du tableau en soi, et non plus ce qu'il représente.

Par ailleurs, la vision photographique a marqué Seurat, d'une part dans le jeu sur la profondeur de champ et d'autre part, dans le flou de ses dessins, qui rappelle le flou par réticulation.

Aujourd'hui la qualité du D.V.D. est jugée « mauvaise » par rapport à la Haute Résolution ; elle ressemble à une image néo-impressionniste. La touche picturale néo-impressionniste aurait aujourd'hui son équivalent en pixel.



Flou par effet de réticulation, Philippe JANDROK, 1991

. Les flous mouvants graphiques de Matisse face aux nets de Kelly

« Si un oeuf est conçu comme une forme, une entaille ne lui nuira pas ; mais s'il est conçu comme un contour, il en souffrira certainement. »

Medardo Rosso

. Les flous mouvants graphiques de Matisse sont-ils inspirés par le flou photodynamique ?

Si la ligne est caractérisée par le net, elle peut cependant créer du flou suivant le médium ou le geste, respectivement par l'effleurement du support ou dans la superposition des tracés pour un flou fouillis. Par exemple le fusain permet un tracé flou, tel que le montrent les dessins au fusain de Matisse, dont les flous ressemblent à

Henri MATISSE :

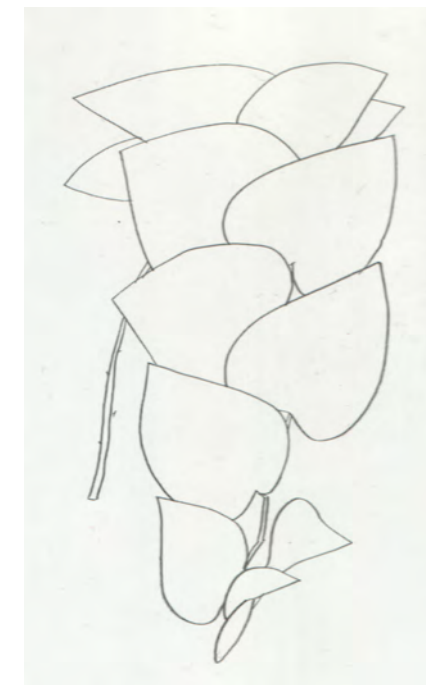
Branche de figuier, 1948, fusain sur papier, 52,3 x 47,8 cm

Feuillage, 1939, fusain sur papier, 40,5 x 61 cm

Ellsworth KELLY :

Vigne vierge, 1961, plume et encre sur papier, 57,2 x 72,4 cm

Ronces, 1967, crayon sur papier, 76,2 x 55,9 cm



des repentirs. Ils évoquent le mouvement, la vie, la vie du mouvement, le mouvement de la vie.

Matisse a même utilisé un double flou. Il a associé le flou de la ligne esquissée avec le flou de la surface estompée. A la fois il omet, rajoute et enlève. Il superpose des tracés et en ôte d'autres en les fondant.

Henri MATISSE :

Nu de dos, 1938, 60 x 80 cm, coll. privée



Chevelure, 1948, 49 x 38,4 cm, coll. privée



Ananas, fusain, 1948



b. Flous à lier à la modernité technique

- Au commencement de la photo fut le flou : flous volontaires ou non dans les premières photos ?

« Les photos qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection du procédé laisse certaines lacunes, certains repos pour l'œil, qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photo serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles les mousses, les insectes... »¹

Est-ce par soucis de réalisme, par rapport à l'importance du flou dans notre champ visuel, que le flou fait partie de la photo à ses débuts ?

La première photo est toute floue. Elle parut pour la première fois en 1827 dans une revue allemande, alors qu'elle date de l'été 1827. Le physicien Joseph Nicéphore Niépce a pris une vue de la fenêtre de son cabinet de travail, qui représente son pigeonnier, à droite duquel se trouve une partie du toit de la grange, à gauche le four et au fond un poirier au feuillage compact, qui pendant l'été laisse passer le ciel à deux endroits. Il s'agit d'une épreuve héliographique inversée, les lumières et les ombres sont en négatif. L'épreuve est une plaque d'étain enduite de bitume* de Judée et lavée dans de l'essence de lavande. L'héliographie est une technique d'impression d'images photographiques sur papier, combinant le transfert d'un positif photographique, sur un vernis photosensible, avec la photogravure.

Le flou résulte du déplacement des ombres suivant le soleil, pendant le long temps de pose entre douze et dix-huit heures. Ce temps était nécessaire pour rendre insolubles les parties

un cyanotype*



claires de l'image. Le flou généralisé à toute la photo ne convenait pas à Niépce, il était déjà à la conquête de la netteté.

Les premiers flous photographiques s'expliquent par plusieurs raisons physiques et optiques.

Le flou autour du sujet qui s'oppose à la partie centrale nette dérangeait Niépce, ce défaut de bords correspond à une aberration de champ. Pour remédier à ce flou, Niépce a collaboré avec l'opticien Vincent Chevalier pour remplacer le ménisque divergent par un ménisque convergent, car les grands foyers du premier rétrécissent le champ net de l'image. Le ménisque est un verre biconvexe, en l'occurrence un système convergent, dont le réglage de la distance focale et de la mise au point a permis de garder une netteté suivant la distance. Mais les verres biconvexes créent d'autres aberrations, en bordant de franges des contours, au premier plan plus qu'à l'arrière-plan, car l'angle est plus ouvert. Le manque de netteté au premier et à l'arrière plans peut être corrigé avec un diaphragme

¹ Anthologie de la photo, p. 270

apportant une profondeur de champ plus grande, qui donnerait plus de lumière sans nuire à la netteté de l'image. Niépce a alors inventé le diaphragme, un petit trou dans un disque en carton, qui en se fermant permet de réduire l'aberration responsable du flou.

Le flou peut aussi être causé par une aberration chromatique. L'aberration chromatique est inhérente à la nature dispersive du verre, qui dévie différemment chacune des radiations chromatiques de la lumière blanche. L'objectif non corrigé des défauts chromatiques a plusieurs foyers, ce qui engendre des problèmes de netteté, notamment de mise au point. Le premier objectif corrigé des défauts de chromatisme a été utilisé

Point de vue du Gras, Saint-Loup-de-Vareennes, Nicéphore NIÉPCE, 1827, reproduction moderne contrastée de l'héliographie originale (vue latérale), 16,6 x 20,2 cm, coll. Bibliothèque nationale de France, Paris



par Niépce en 1828.

Par ailleurs, Niépce a remarqué que les grands formats étaient plus flous que les petits. Pour une même netteté, il faut plus de points pour définir une grande surface qu'une petite surface, tels les pixels aujourd'hui.

Pour voir net, il fallait quatre lentilles dans l'objectif. Or la réflexion vitreuse crée 4% de perte de lumière suivant la qualité du verre, donc cette perte est plus grande quand il y a beaucoup de lentilles, qui par conséquent font perdre en contraste, ce qui modifie la photosensibilité de la plaque. La plaque de cuivre argentée polie du daguerréotype, image positive directe, était contrastée artificiellement.

Vue du boulevard du temple, Paris, Louis Jaques Mandé DAGUERRE, 1839, Munich, Musée bavarois



. Le net daguerréotypique face au flou calotypique

« On dit que nous autres photographes sommes au mieux une race aveugle, que dans les plus jolis visages nous ne pouvons voir qu'un rapport d'ombre et de lumière, que nous admirons rarement, que nous n'aimons jamais. C'est une erreur que je tiens à détruire. »

Lewis Carroll

Le daguerréotype est le premier procédé viable de la photo, inventé en 1837 par Louis Jacques Mandé Daguerre. Le daguerréotype apporta plus de lumière et plus de netteté, dans un meilleur piqué de l'image. « Les dessins obtenus par ce moyen sont remarquables en même temps par la perfection des détails que par la richesse et l'harmonie de l'ensemble. [...] La précision des formes y est aussi complète que possible. »¹ C'est justement ce que Delacroix reprochait au daguerréotype, qui montre le grain de la peau.

Et comme les temps de pose étaient encore longs, afin que la personne qui posait ne bouge point, il existait une chaise daguerrienne, équipée d'un appuie-tête.

Bien que la finesse des détails caractérise le daguerréotype, il se peut que du flou apparaisse néanmoins dans son miroitement. Il fut d'ailleurs surnommé de « miroir avec une mémoire ».

L'antagonisme entre la netteté française et le flou britannique, présent dans les jardins traditionnels, se retrouve dans les

premières techniques photographiques. Les jardins français sont géométriquement découpés, alors que les jardins britanniques sont fouillis et sauvages. De même, à partir des années 1840, les tenants du net daguerréotypique s'opposent aux adeptes des vagues contours calotypiques. Le calotype est le premier procédé photographique négatif-positif, la première

photo sur papier sensibilisé. Son impression par contact obscurcit les détails et les contours. Henri Fox Talbot voulait célébrer la beauté du monde en brevetant en 1841 le talbotype ou le calotype, « kalos » signifiant « beau » en grec. C'est en dessinant à l'aide de la chambre claire, en méditant sur la beauté inimitable des tableaux produits par la nature, par projection sur le papier à travers la lentille de la chambre, que Talbot eut l'idée de la photo. Puis par la suite, l'appareil photo a tellement embelli le monde, en l'élevant au rang de contemplation, d'art, que ce sont les photos et non le monde qui sont devenues des critères de beauté. Le beau était opposé au vrai, selon une distinction que Baudelaire établissait entre deux univers incompatibles, comprenant respectivement la poésie et la rêverie face au progrès et à la vision. Par extrapolation, cette dichotomie correspond à celle que représentaient le flou et le net. Mais aujourd'hui cette ambivalence baudelairienne n'est plus valable, ces notions sont interchangeables et compatibles. Le calotype anglais, reproductible et flou, s'oppose donc au



Chaise daguerrienne

¹ G. Cromer, « Une pièce historique : l'original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du daguerréotype », in « Bulletin de la société française de la photographie et de la cinématographie », 3ème série, t.XVII, 1930, p.115

Arbres se reflétant dans l'eau (Lacock Abbey), Henri F O X - TALBOT, talbotype positif, 1843



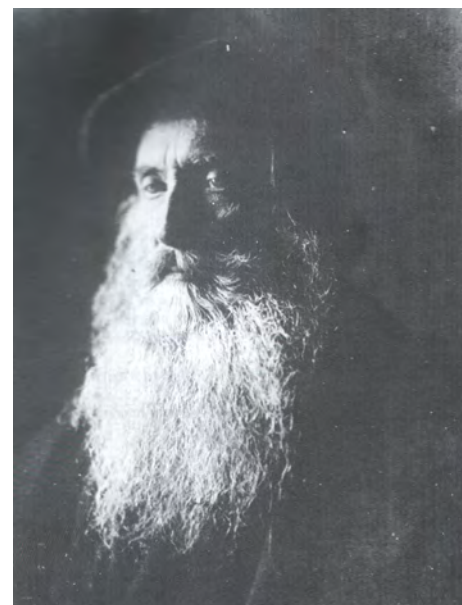
daguerréotype français, unique et net. Le métal lisse et mince du daguerréotype s'oppose au papier fibreux et rugueux du calotype, qui lui donne de la profondeur. Il s'agit d'un papier chiffon, papier pour écrire traité chimiquement, dont la texture a une tendance à la diffusion et fait ressortir les masses. Donc le papier génère du flou. Nommé « papier aux sels d'argent », son effet est-il dû à des réactions chimiques entre les sels et les fibres du sup-

John Everett Millais, Lewis CARROLL, 1865, Gernsheim Coll., Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.



Ophélie, John Everett MILLAIS, 1852, huile sur toile, 76 x 112 cm, Tate Gallery, Londres

Un Rembrandt (Monsieur Henry Taylor), Julia Margaret CAMERON, 1865



port ? Cette technique laissait sa part à l'imprévisible effet de style pictural.

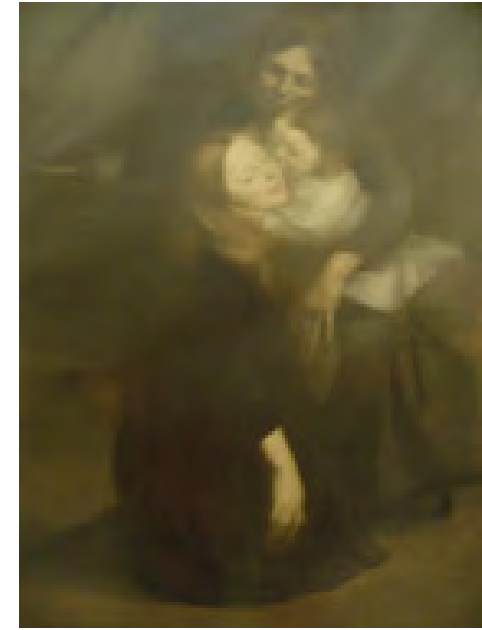
Les préraphaélites ont peint d'après le réalisme photographique net. Les portraits de Julia Margaret Cameron s'opposent aux portraits nets de Lewis Carroll. Ils présentent le flou de deux façons. Soit les visages sont évanescents, baignés de clarté diffuse, ou soit l'effet de présence est valorisé par un fond flou, duquel les visages émergent, comme



Les demoiselles Ludwige, deux tantes de Lewis Carroll, Lewis CARROLL, 1858, musée national du film, de la photo et de la télévision, Bradford



Claud et mademoiselle Florence Anson, Julia Margaret CAMERON, 1870, Bath, Société Royale de Photographie



Intimité ou la grande soeur, Eugène CARRIÈRE, 1889, Paris, Orsay

dans certains bas-reliefs. A l'inverse, la plupart des fonds des portraits de Carroll, pour éviter l'abstraction et bien montrer qu'ils sont des murs, laissent voir une partie de fenêtre ou autre élément architectural.

Cameron recherchait par le flou la poésie, l'évocation et la transfiguration. Ses portraits flous dégagent comme une impression de durée, un temps suspendu.

Diverses méthodes lui ont permis d'obtenir du flou : une mise au point approximative, une prise de vue très rapprochée, des lentilles mal corrigées, l'utilisation au tirage d'une plaque de verre entre le négatif - verre au collodion et le papier et un long

temps de pose. Pourtant ces flous sont attribués par Antoine-François-Jean Claudet à son inexpérience. Ils suscitent chez lui une réflexion sur les fonctions esthétiques du flou, à mi-chemin entre la théorie des sacrifices et le pictorialisme. Effectivement, Cameron utilisait le clair-obscur, provenant de la théorie des sacrifices en peinture, et annonçait le flou pictorialiste. Mais contrairement aux pictorialistes, elle ne se préoccupait guère des modèles de la peinture contemporaine, dont elle ne visait ni les effets et ni la copie. Par contre elle s'inspi-

rait d'anciennes représentations picturales pour mettre en scène ses personnages.

Dans une démarche réciproque, les peintures d'Eugène Carrière sont-elles inspirées par le flou photographique de Julia Cameron ? Les peintures d'Eugène Carrière (comme celles de Gerhard Richter) ressemblent à des photos dans leur aspect flou et lisse. Ce flou est-il une imitation du flou photographique ?

Si les premières photos ont imité la peinture floue, au niveau de la texture notamment, pour être reconnues artistiquement, la peinture a ensuite imité la photo lisse, qu'elle soit nette ou

Les jeunes mères, Eugène CARRIÈRE, vers 1906, huile sur toile, 279 x 357 cm, Musée du Petit Palais, Paris



floue, quand celle-ci semblait la remplacer ! L'imitation de la photo par la peinture s'appelle le photoréalisme. La peinture imite la photo qui a imité la peinture !

Carrière a découvert vers 1877, à Londres, les peintures de Turner, qui l'ont peut-être influencé pour le flou fondant, généralisé à toute l'image, dans ses portraits fervents noyés de brumes bistres. Mais Carrière était novateur à son époque, car il était un des rares peintres à utiliser le flou pour des portraits. Tandis que les taffetas étaient souvent flous dans des portraits nets, par exemple une robe floue qui part dans tous les sens au niveau des manches. Carrière a troublé dans l'écart par rapport à la logique classique et nette de la représentation du corps.

Sinon dans l'évocation attendrissante de l'amitié, de l'enfance et de l'amour maternel, Carrière a imité, dans ses peintures et dans ses lithographies, les effets photographiques des portraits de Julia Cameron. Le flou est ici lié au sentiment illimité, débordant d'affection, de tendresse, d'amour.

La théorie des sacrifices s'est prolongée en photo, chez des héliographes, dans un brouillage généralisé à l'image. Pour réaliser cet effet, Claudet a mis en place un système mécanique avec un objectif, qui par un mouvement de va-et-vient pendant la pose, produit un léger « flou artistique ». Comme la théorie des sacrifices était un critère artistique fondamental de l'époque, elle était par conséquent la condition essentielle de l'art photographique, selon Gustave Legray. Le credo de la photo artistique était en 1860, pour le photographe Henri de la

Blanchère : « *moins de finesse, plus d'effet ; moins de détails, plus de perspective aérienne ; moins d'épure, plus de tableau ; moins de machine, plus d'art* »¹. Le sacrifice servait de bannière aux valeurs traditionnelles et romantiques contre les valeurs modernes de la photo, c'est-à-dire contre le net. La théorie des sacrifices désigne une posture esthétique opposée à la profusion de détails. Elle sacrifie le détail, le net, au bénéfice du flou. Mais Henri de la Blanchère ne prônait pas le flou, plutôt une réduction de la finesse très importante de l'ensemble du sujet. Pour lui, la théorie des sacrifices était un effet de peinture où l'objet est situé à une distance à la fois finie et infinie.

Le sacrifice participait à l'opposition entre l'art et le documentaire, bien que le flou et le net ne soient pas des caractéristiques absolues du documentaire ou de l'art. Qu'elle soit floue ou nette, la photo peut être simultanément artistique et documentaire. Mais généralement les photographes professionnels et les scientifiques visaient l'utilité de la photographie, en tant que marchandise nette, en suivant des impératifs extrinsèques (la clientèle, le prix), alors que les artistes et les amateurs étaient curieux et autonomes.

Adeptes de la théorie des sacrifices, Charles Nègre s'est procuré par la photo

des croquis d'après nature, pour ses peintures. Avec Le Secq (peintre et photographe), ils ont ancré la photo (avec des figures de rue) dans une voie réaliste, déjà tracée par Millet et Courbet. Le Secq a joué sur la texture du papier pour donner à l'image certaines qualités du dessin. Après le milieu du XIX^{ème} siècle, la photographie d'art européenne s'est associée aux prémisses du réalisme pictural, mais sous une forme distanciée, à l'instar d'Emerson, inspirateur du pictorialisme. L'esthétique calotypique, surtout pour Le Gray (qui a par

ailleurs perfectionné le calotype, sur papier ciré sec, avec Blanquart-Evrard) et Le Secq, s'est en effet développée parallèlement aux orientations naturalistes de l'école de Barbizon, qui comprenait Théodore Rousseau, Daubigny, Millet, Corot, Ruysdael. Les arbres, chez Regnault et Loydreau, particulièrement les cèdres du Liban chez Benecké, comme les sous-bois, les feuillages et les allées de parc sont un sujet à part entière. Déclinée en portraits d'arbres ou en scènes rustiques, la nature n'est pas photographiée en tant que répertoire de formes bizarres, mais pour la variation d'effets atmosphériques, l'éparpillement de la lumière, les ombres et les légers mouvements de branches. Le temps de pose provoquait un bougé des feuilles, qui était considéré comme l'équivalent du flou en



Homme allongé au pied d'un châtaignier, de Charles MARVILLE, série, *Études photographiques*, 1853

¹ Henri de la Blanchère, *L'Art du photographe*, in «La photo», André Rouillé, col. Folio essais, éd. Gallimard, St Amand, 2005, p.320

peinture, tel l'*Homme allongé au pied d'un châtaignier*, de Charles Marville, série Études photographiques, 1853

Les Ramoneurs ont été comparés à « *une pochade qui rappelle des dessins de Rembrandt [...]. Murillot tient tout entier dans cette scène.* »¹

L'influence du flou pictural, aux niveaux théorique et formel, est donc importante chez les calotypistes, au début des années 1850. Les calotypistes appartiennent à la première génération de photographes artistes en Europe occidentale et aux États-Unis, la consécration de la photo au rang des Beaux-Arts date de 1859. La plupart sont des peintres reconvertis en photographes, ayant planté leur chevalet automatique en plein air. Parmi les quatre inventeurs de la photo (Niepce, Daguerre et Talbot), Bayard était le seul à être reconnu artistiquement par l'Académie des beaux-arts. Ses positifs sont dotés d'un effet enchanteur et présentés comme de véritables dessins.

C'est donc grâce au flou que la photo a pu accéder au rang artistique. Le flou faisait office de label artistique. De la première photo au pictorialisme, en passant par les calotypes, le flou photographique dominait dans les premières photos. Après lesquelles, selon Rouillé, deux écoles ont suivi [maître de conférence en art, esthétique et philosophie à la faculté de Paris et directeur du site d'art contemporain paris-art.com] : le flouisme et le nettisme. Ces deux tendances sont plutôt nées simultanément avec la photo, à travers l'opposition respective



Les Ramoneurs, Charles NÈGRE, 1851

du calotype et du daguerréotype. Mais après la diffusion du daguerréotype, les photographes français ont continué à pratiquer un art (proche de l'idéal défini par Delaroche, c'est-à-dire) dans la précision des formes, en rendant la calotype plus net. La netteté a été instituée comme critère photographique en

1855. L'objectif premier de la photo était la représentation de la réalité, le plus fidèlement possible par rapport à la perception visuelle. Pourtant la photo était longtemps en noir et blanc, et cela ne gênait pas autant que le flou ! C'est la conscience de la façon dont sont perçues visuellement les choses qui a évolué.

Si le flou photographique représente la réalité au plus proche de la vision physiologique, peut-il à contrario représenter l'invisible ?

¹ *Histoire de la photo, de l'invention*, p. 54

- Photographies de l'invisible ou photographies d'impossibles perceptions

. La photo spirite : spectres, pensée et fluide vital

La théorie des spectres

Le long temps de pose du daguerréotype, qui durait vingt minutes, effaçait le mouvement des personnes, telle la *Vue du boulevard du Temple* de Daguerre. « *Les objets en mouvement ne laissent aucune empreinte. Le boulevard, bien que constamment parcouru par un flot de piétons et d'équipage, était parfaitement désert, exception faite d'une personne qui faisait cirer ses bottes. Ses pieds se devaient bien sûr de rester immobiles pendant un certain temps, l'un posé sur la boîte du cirreur de chaussures, l'autre sur le sol. Par voie de conséquence, ses bottes et ses jambes sont bien définies, alors que ni son corps, ni sa tête n'apparaissent, ayant été en mouvement.* »¹ Dès l'origine de la photo, le mouvement a donc posé problème. Les procédés photographiques en 1840 étaient insatisfaisants à cause de l'imprécision, notamment due à la lenteur du temps de pose, équivalent à une minute en 1842 et à dix secondes en 1855. Le temps de pose était trop long pour fixer ce qui passe, qui se transformait en fantômes évanescents, comme ceux des ruelles pris par Atget. A force de passages, il ne reste plus grand chose sur la pellicule photographique. Les chevaux et les hommes, dans les vues urbaines du second empire (1850-1870), figurent en une traînée vaporeuse, tels des fantômes. Donc les fantômes, sous forme floue, font partie des premières photos. Mais ces flous n'ont été acceptés que par résignation par les photographes, qui les ont considérés comme ratés, alors qu'aujourd'hui ils sont admirés.

Avec le développement de l'amateurisme à partir de 1888, les

erreurs photographiques augmentent, occasionnant une très nette recrudescence des flous, des fantômes et des dédoublements, causés par des films ou des épreuves sous-exposés, voilés, abîmés, tachés, déformés ou superposés, à la prise de vue ou au tirage. Ces erreurs n'ont guère varié depuis Daguerre, même si les procédés ont évolués.

Dans la seconde partie du XIXème siècle, les plaques ratées étaient souvent réutilisées avec l'émulsion au gélatinobromure. Les traces de portraits ou de paysages à peine perceptibles étaient nettoyées avec de puissants réactifs, mais devenaient pourtant plus apparentes. Les graveurs, aussi victimes de repentirs, nommaient ces figurations accidentelles des images fantômes. En photo, les clichés aux apparitions imprévues, à cause d'un trou dans le soufflet, d'un déplacement de l'appareil, d'un négatif mal nettoyé ou d'une superposition, devenaient des « cages à fantôme »². L'aspect immatériel et transparent de ces figures incidentes aux contours vaporeux, était pour certains la preuve de l'existence des



Autoportrait, Alphonse POITEVIN, ca. 1861, Paris, Bibliothèque nationale de France

¹ F.B. Morse (à qui Daguerre a transmis son procédé), *Le New York Observer*, 18 mai 1939

² Ratelade, in *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Clément Chéroux, éd. Yellow Now, coll. Côté photo, Crisnée, 2003, p. 134

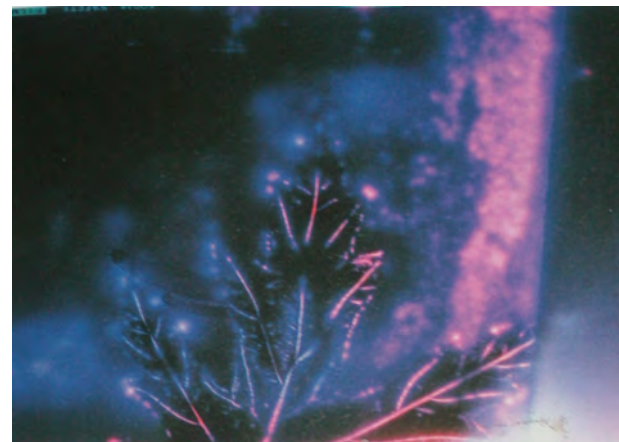
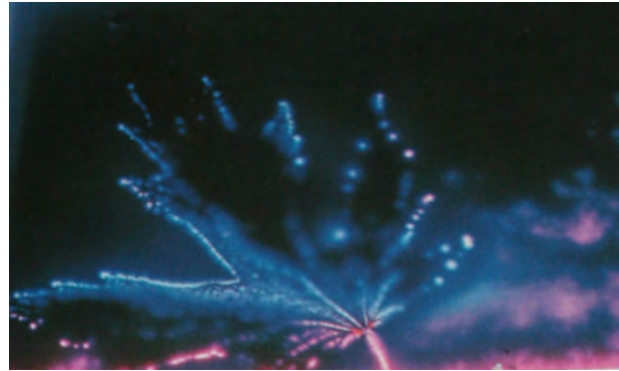
Feuille fraîchement cueillie- différents états. La possibilité de la photographier diminue de cette manière. Robert J. SCOFF, 19 juin 1974, procédé Kirlian, trois ektachromes, reproductions modernes des positifs (Etats-Unis), Londres, Société pour la recherche psychologique

La feuille fraîchement cueillie, 6,1 x 8,5 cm

La feuille six heures après, 6,1 x 7,8 cm

La feuille vingt-quatre heures après, 6,1 x 11,1 cm

fantômes. Cette vision correspond à celle du spiritisme, qui s'est développé au milieu du XIX^{ème} siècle, comme science occulte, fondée sur l'existence, les manifestations et l'enseignement des esprits. La photo spirite, ou photo de fantômes, était la preuve concrète de l'existence des esprits. Si la vue physiologique de fantômes pouvait passer pour une hallucination, une vision photographique de quelque chose qui n'existe pas, démontrait le contraire. Ainsi le photographe spirite, e fantômWilliam H. Mumler, était le premier à proposer à ses clients l'apparition de défunts sur leurs clichés. Il prétendait qu'une figure apparente à côté de lui, dans un autoportrait, n'était pas liée à un résidu de plaque de verre



mal nettoyée mais à un phénomène dépassant le contrôle humain et que les experts n'auraient pas réussi à reproduire. Ce cas est typique des phénomènes occultes découverts par hasard, manifestant un pouvoir occulte et par conséquent inexplicable rationnellement, ce flou était loin de représenter une erreur photographique pour les spirites. Ceux-ci mettaient les succès photographiques sur le compte du surnaturel et non de la technique.

Le flou de la photo spectrale du germe de blé porte le nom de son auteur, l'effet Kirlian.

Dans les expérimentations photodynamiques, l'appareil photo est utilisé pour idéaliser le corps : son mouvement est traduit par une trajectoire fluide et continue. Dans ses expérimentations sur la photographie spirite, Bragaglia élabore une série d'images montrant à quoi ressembleraient des corps fantasmatiques déjà dématérialisés. Entrepris presque simultanément, ces deux projets sont liés par la même croyance dans le pouvoir transcendantal de la photographie. Tous deux visent à concilier la nature matérielle de l'image argentique avec le

désir de Bragaglia de représenter l'immatériel. Dans les deux cas, Bragaglia est convaincu que le médium employé par la science pour témoigner de l'invisible peut interpréter et attester une réalité émotionnelle et spirituelle également dissimulée à nos yeux. Situées au carrefour de l'avant-garde, de la science et de la pseudo-science, les expérimentations de Bragaglia révèlent les liens tissés entre futurisme et spiritualisme, entre la notion de preuve scientifique et la croyance dans le pouvoir révélateur de la photographie.

Peut-on photographier la pensée et l'énergie ?

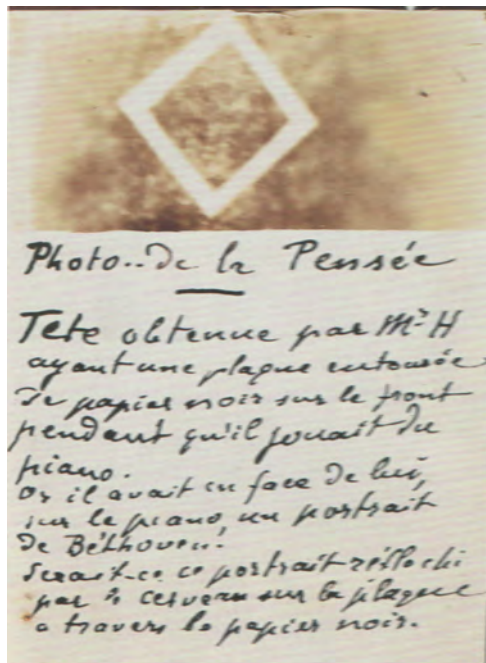
« La pensée est une force rayonnante, créatrice, presque matérielle. [...] Lorsque l'âme humaine émet une pensée, elle fait vibrer le cerveau, elle fait radier le phosphore qui y est contenu et les rayons sont projetés à l'extérieur. »¹

Louis Darget

A peine découverts à la fin de l'année 1895 (par le physicien Wilhelm Conrad Röntgen), les rayons X ont été utilisés pour essayer de photographier la pensée. Les rayons X sont des radiations provoquées par le passage d'une étincelle électrique dans un tube sous vide d'air. Un radiographe portable, sans chambre noire, ni objectif, comprenant un petit étui opaque, muni d'une

plaque sensible, se fixait sur le front avec un serre-tête. Ainsi aurait été obtenue une radiographie floue de la pensée de monsieur H., qui jouait au piano une partition de Beethoven, dont le portrait aurait été réfléchi par le cerveau et projeté sur la plaque. Surtout qu'une sculpture de la tête du

Photo... de la pensée, Louis DARGUET, ca. 1896, Paris, col. Bernard Garrett



compositeur figurait sur le piano.

Un appareillage simplifié de la radiographie, qui consistait uniquement en la plaque, était employé pour photographier le fluide vital. Un fluide est une énergie occulte de quelqu'un, tels un magnétiseur, un guérisseur ou un médium, qui devait être suffisant pour ne pas nécessiter le recours à l'électricité. Ainsi des neurologues, ou autres docteurs, tels Darget ou Adrien Majewski, ont obtenu des images en posant la paume de la

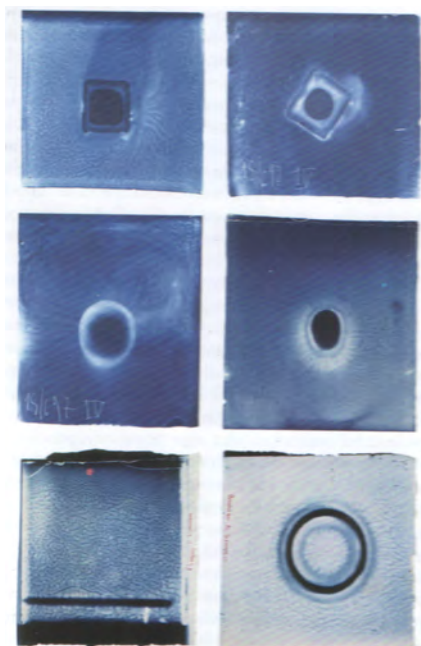
Main d'un cadavre, momifiée par magnétisme, Gaston DURVILLE et Roger PILLARD, 1913, Paris, galerie Gérard Levy



Effluve d'une main posée sur une plaque photographique dans le bain révélateur, Adrien MAJEWSKI, ca. 1900, Juvisy-sur-Orge, fonds Camille Flammarion



¹ La photographie transcendante. Les êtres et les radiations de l'espace, Louis Darget, Librairie nationale, Paris, 1911, p. 31



Expérimentations destinées à démontrer les causes d'erreurs de la photographie fluide, Adrien GUÉBHARD, 1897-1898, Nice, musée d'Histoire naturelle

main ou le bout des doigts sur la plaque, fixant les effluves dégagées. Les photos transcendantes consistaient aussi en un transfert direct de l'énergie d'un objet sur la plaque. La photographie d'effluves digitaux a déclenché en 1897 un « débat des fluides » entre les tenants de l'Ecole effluviste et les experts en physico-chimie photogra-

phique.

La Société française de photographie a établi des contre-expertises de photos de fluides, stipulant que l'extrême sensibilité de la plaque photographique au gélatinobromure d'argent pouvait engendrer des insuccès, comme des voiles accidentels ou des taches, dont il fallait déterminer les vraies causes. Par exemple, les photos d'effluves d'une main vivante et d'une main morte ont été comparées (par Paul Yvon). Si de prime abord, la main morte, dépourvue de vitalité, n'a pas produit d'effluve, contrairement à la main vivante, quand elle fut chauffée à 35°, elle en dégagea. Donc c'est l'action calorifique qui effluve et par conséquent tout le monde en est alors capable.

La conclusion qui s'ensuit fut que les effluves évidents étaient ceux qui incommodaient les narines au bout de trois jours. D'autres expériences menées par Adrien Guébard, agrégé de physique des facultés de médecine, ont prouvé que les effluves sont conséquentes de la mauvaise dilution du révélateur. Les taches en stries ou en volutes sont provoquées par un manque d'homogénéité du révélateur, réduisant l'argent de la plaque, suivant son degré de concentration. Les formes des linéaments sont engendrées par l'immersion d'objets dans les bains, dépourvus donc de fluide vital, mais produisant les mêmes effets que les doigts des effluvistas. Les expériences ont donc démontré que les traces sur les plaques sont de nature physique et non pas psychique.

En regardant une image, simultanément le mental en projette d'autres. C'est ce qui s'est passé pour la photo effluviste, qui ne représente un fluide vital uniquement par projection mentale des effluvistas. Ces derniers ont projeté leurs fantasmes sur les photos.

Les appareils optiques de projection, tels la lanterne magique ou le cinématographe, inventés à la fin du XIXème siècle, participent à l'élaboration du fantasme. Ce contexte de projections, lumineuse et mentale, est approfondi par la naissance de la psychologie et de ce qui va devenir la psychanalyse. Le mot projection a été employé pour la première fois en psychanalyse, dans un texte de 1896 par Freud, qui avait utilisé le mot inconscient l'année précédente. La projection mentale correspond à la perception du monde extérieur selon le monde intérieur, fait d'attentes, d'affects, d'intérêts, de craintes et de

conflits. Donc les rayons x, le cinéma et la psychanalyse, qui sont reliés chronologiquement, ont la capacité commune à révéler le monde intérieur, c'est-à-dire à le rendre moins flou.

A la fin du XIXème siècle, des connaissances occultes, des intuitions spirituelles, fondées plus sur l'interprétation et le désordre de la perception que sur la vue physiologique, étaient mises en avant par certains domaines artistiques. Ainsi la photographie spirite et le photodynamisme sont liés par la même croyance dans le pouvoir transcendantal de la photographie. La photographie spirite et le photodynamisme étaient deux projets entrepris presque simultanément par Anton Giulio Bragaglia, qui envisageait la photographie comme un moyen de figurer l'invisible. Il était convaincu que le médium photographique employé par la science pour témoigner de l'invisible, pouvait interpréter et attester une réalité tant spirituelle qu'émotionnelle, dissimulée à nos yeux. La photo spirite et le photodynamisme conciliaient le désir de représenter l'immatériel avec la nature matérielle de l'image argentique. Dans ses expérimentations sur la photographie spirite, Bragaglia a élaboré une série d'images montrant à quoi ressembleraient des corps dématérialisés, fantasmatiques. De même le photodynamisme a rendu visible des formes qui n'avaient été décrites qu'intuitivement par les peintres futuristes. Le photodynamisme fournit ainsi un appui scientifique aux travaux futuristes à l'aide de « moyens techniques rapides, plus conformes aux exigences de la vie, en permanente évolution, que tous les

autres vieux moyens de représentation " (p. 36) Situées au carrefour de l'avant-garde, de la science et de la pseudo-science, les expérimentations de Bragaglia révèlent les liens tissés entre le futurisme et le spiritualisme, entre la notion de preuve scientifique et la croyance dans le pouvoir révélateur de la photographie. Il voyait une possible fusion entre la science et l'art.

- Différentes techniques pour différents flous photographiques

« *Le seul véritable voyage, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages mais d'avoir d'autres yeux.* »

Marcel Proust

Trois catégories de flous photographiques ont été répertoriées par J.-C. Lemagny : le flou par contraste, le flou relatif et le flou objectif.

La première catégorie de flous est le flou par contraste, qui s'évalue par rapport au net et dépend de la profondeur de champ. Il peut s'obtenir de plusieurs manières : par la mise au point, suivant l'ouverture du diaphragme ou par la distance focale.



Le flou de mise au point est lié à la lentille ; dans un sténopé (boîte noire fermée, pourvue d'un petit trou) il n'y a pas de hiérarchie entre le proche et le lointain.

Quand l'ouverture du diaphragme est petite, la profondeur de champ est grande et donne de la netteté.

Françoise et Joaquim à l'aube devant le Strobolie, Bernard PLOSSU, 1987

Avec peu de lumière, il faut plus de temps de pose pour obtenir de la netteté. Et si la distance focale est courte avec une grande profondeur de champ, la luminosité exigera un petit temps de pose pour une photo nette. Ainsi le flou photographique de Plossu, dans *Françoise et Joaquim à l'aube devant le Strobolie*, est dû à un rapport du proche et du lointain : Françoise et Joaquim du premier plan ont l'air étrange, dans une présence effacée, contrairement à la montagne de l'arrière plan sur laquelle a été faite la mise au point, avec une petite profondeur de champ. L'immensité du paysage, sur laquelle Plossu a concentré son regard n'est-elle pas une métaphore de la grandeur des sentiments qu'il éprouve pour les personnes du premier plan ?



La seconde catégorie est le flou relatif, lié à la chimie et à la technique photographiques. Le flou relatif peut désigner un mouvement ou un éloignement par rapport à la réalité perçue visuellement. Les modèles photographiés les plus banaux peuvent ainsi devenir troublants d'étran-

Flou par réticulation et par altération du négatif en quatre états, Philippe JANDROK, 1991

geté suivant les manipulations au développement, au tirage, pendant la prise de vue, par scanner ou dans le traitement numérique. Par exemple la réticulation est un plissement de l'émulsion provoqué par le brusque passage du négatif dans des solutions de températures différentes. Le flou par réticulation est dû à l'explosion et à la contraction des grains d'argent, déstabilisant toute forme linéaire dans la structure photographique. L'effet de granulation est assimilé à une succession juxtaposée de pointillés animés, à la manière pointilliste.

Bien que les prouesses techniques concernent l'augmentation de la netteté au détriment du flou, il existe quelques exceptions. Des émulsions photographiques ont été créées en 1991 pour adoucir les contours et la saturation des couleurs. Et certaines firmes ont réalisé des objectifs à flou pour les portraits. Des grandes marques d'appareil photo reflex 24 x 36, performantes dans l'autofocus, ont créé un système de carte à puces avec un programme de flou pour le portrait et la nature morte. Les objectifs

Marelle, Art KANE, 1972



Negro, Franco GRIGNANI, 1951

Leicas ont été conçus pour apporter plus de flou que d'autres objectifs, un flou plus moelleux, plus progressif, qui même avec la fonction infini ne devient pas net.



Aussi, la série E des objectifs Nikon ne permet des photos très nettes. Quant aux objectifs bas de gamme, ils donnent des images plus contrastées que nettes. Par contre si la technique a longtemps permis de rendre floue une image nette et non l'inverse, il est aujourd'hui possible de rendre nette une image floue, grâce aux logiciels de retouche.

Parmi les effets de flou obtenus lors la prise de vue, le zooming est souvent employé pour la photo de sport, avec un objectif monobague et compact. En une seconde, il donne un effet d'éclatement, centrifugeur, net au centre du sujet et flou à l'extérieur. Chacune des parcelles du sujet photographié retiennent les moindres impulsions lumineuses, qui une fois balancées de droite à gauche laissent des traînées de lumière, des traces de leur passage, qui écrasent le relief.

Le bougé à la prise de vue traduit un ralenti, ce que la vision humaine est incapable de faire. Le bougé est souvent assimilé à un effet de réel, inhérent à l'instantané. Il peut se faire de

plusieurs manières.

Soit l'appareil est fixe alors que le sujet bouge : ce qui est mobile est flou alors que ce qui est immobile est net, telle la fillette qui se sublime sous l'effet de son mouvement dans la photo *Marelle*, d'Art Kane. Dans la photo *Negro*, de Franco Grignani, la vitesse lente a affecté toute l'image, effet employé par le photodynamisme, qui rappelle le mouvement dans les peintures de Bacon.

Soit à l'inverse l'appareil bouge alors que le sujet est stable : toute l'image est floue. Le bougé de l'appareil peut se faire dans n'importe quelle direction, par balayage, balancement vertical, horizontal, diagonal, en tourbillon, à bras portant sans viser... .

Ou soit l'appareil et le sujet se déplacent simultanément et anarchiquement : les images obtenues sont difficilement contrôlables et surprenantes dans le bon sens comme dans le mauvais.

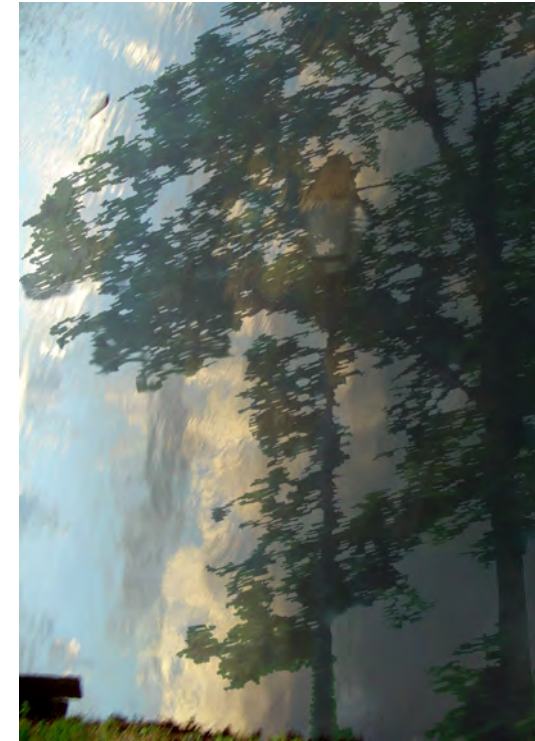
Le bougé peut aussi se faire pendant le tirage, lors de l'exposition du négatif en bougeant le papier photo.

Distinct du flou de bougé, le filé résulte d'un déplacement assez simple et uniformément varié de l'objet, telle une translation permettant au photographe (généralement sportif) de le suivre ; d'ailleurs l'expression « filer un client », pour un détective par exemple, signifie bien suivre quelqu'un sans à coups. Contrairement au bougé, dans le filé, l'objet en déplacement est net, en opposition au fond flou qui donne l'impression de grande vitesse. Le fond abstrait est comme aplati, il permet à l'objet de s'en détacher pour être valorisé. Le filé ponctue le

déplacement.

Les traces lumineuses, d'un sujet en mouvement par exemple, sont captées à des vitesses que l'optique humaine ne peut gérer, allant de deux millièmes de secondes à des temps de pose très longs, ceux-ci permettant au mouvement de se faire et de se défaire en donnant une trace photographique. Ainsi apparaissent de nouvelles formes floues façonnées par le mouvement.

Tous ces effets ne sont pas originellement photographiques, mais la photo nous en fait prendre conscience, en nous permettant éventuellement ensuite de les voir dans la réalité (non artistique). Par exemple, la mousse des vagues sur le rivage pour Le Gray, des cascades qui ruissellent comme du lin blanc, des feuillages bruissant et flottant au vent, fluides, ont plus de vérité que la staticité de sujets ou de paysages (Edgerton ou Mili) semblant retirés du temps. Les photos tremblées, trémoussées, frottées, ont plus de réalité que



Près du banc, Julia ELCHINGER, 2006

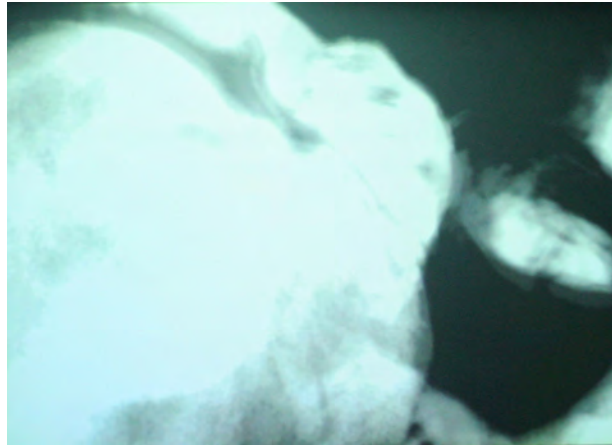
certaines images dont le sujet paraît fossilisé.

Le flou photographique peut représenter deux ou plusieurs choses simultanément et indistinctement dans la surimpression. En photo argentique, la surimpression peut se faire en exposant plusieurs fois un négatif à la prise de vue ou en exposant plusieurs négatifs au tirage. Elle peut aussi se faire en avançant ou en reculant la pellicule pendant la prise de vue. Par contre les magazines photo conseillent pour éviter ce genre de flou voilé, si c'est la dernière photo, de forcer sur le levier d'armement de l'appareil pour faire revenir le film au départ, c'est-à-dire de rembobiner la pellicule jusqu'au bout avant l'ouverture du boîtier.

La surimpression se pratiquait dans le cinéma muet. Méliès s'était inspiré de l'encyclopédie américaine des trucages photographiques, dont il utilisa la photo composite, l'exposition double ou multiple, jusqu'à sept dans *L'homme orchestre* et *Le Mélomane*. La surimpression rend plus inhumain le visage de l'acteur, en gros plans fixes ou transpercé par des paysages, des éléments déchaînés. Elle traduit en images l'aparté théâtral, destinée à exposer des pensées et des sentiments. Ce procédé est similaire au phénomène visuel de la vitre d'un train, à l'aube ou au crépuscule, quand le tumultueux paysage

traverse des reflets de personnes.

La surimpression figure une mise en abîme de l'image dans l'image, qui se brouille par la multiplication. De nouveaux repères plus ou moins subjectifs apparaissent au détriment des initiaux. Ainsi une sorte d'abstraction se forme à mesure de la destruction du sujet initial par accumulation.



L'Etreinte, Robert CAHEN

Si la surimpression peut être un effet photographique volontaire, il existe cependant un filtre polarisant pour supprimer le reflet à la prise de vue ; donc le reflet est tantôt rejeté comme parasite, tantôt recherché comme effet. De manière générale, un filtre technique, écrase, efface l'image. Certains filtres sont des diffuseurs de lumière, qui donnent l'effet de brouillard, de chaleur douce, de halo, de vent, de verre glacé, ce que permet aujourd'hui la retouche numérique de façon plus précise, avec ses différents flous.

En vidéo des opérations électroniques sur le flou peuvent rendre étranger un monde familier, telles les mouvances floues de Cahen ou les aberrations réalistes de Viola dans *Chott el Djerid* et dans *Migration*.

Roland Barthe considérait le flou comme une « *simple contorsion technique* », ayant uniquement une « portée subversive »¹, or il peut être généré par la nature de certains élé-

¹ Roland Barthe, *La Chambre claire*, éd. de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980, p. 59



Neige d'avril, David HAMILTON

ments. En effet, le troisième groupe est le flou objectif, créé par une matière intermédiaire entre l'objet et le regard, qui n'est jamais complètement transparente. Il peut

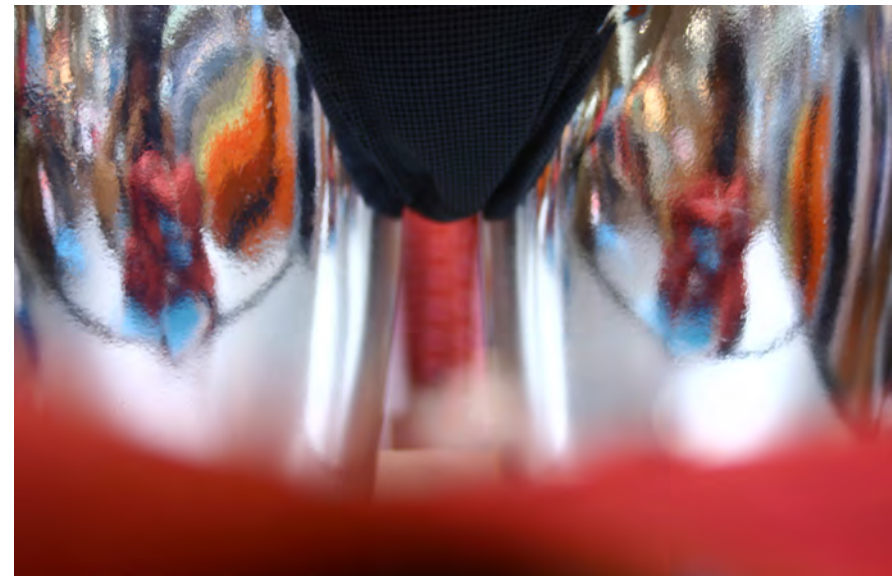
s'agir de conditions climatiques, tels que le brouillard, la brume ou la pluie, ou bien de la fumée, ou encore d'objets, tels la gelée, certains plastiques ou différentes sortes de verre, comme le verre dépoli.

David Hamilton s'est spécialisé dans les photos floues dans les années 1980, mais son flou est sans fond. Il a utilisé des bas de soie pour apporter de la douceur à l'image, dans un flou velouté, avec des pastels. Il a aussi pratiqué le flou vaporeux, en soufflant sur l'objectif, qui comme la buée, adoucit les angles et les arêtes. Le flou vaporeux s'obtient aussi en photographiant au-dessus d'une casserole d'eau bouillante, dont la vapeur se dépose sur l'objectif et s'évapore, en formant sur l'image un halo enveloppant. D'autres matières, ou filtres naturels, peuvent rendre floue une image, telle de la vaseline appliquée sur un verre placé devant l'optique, qui donne un aspect

abstrait au sujet, avec des taches d'ombre et de lumière. Parfois l'effet dû à la déformation peut être étrange, inquiétant, voire monstrueux.

Donc les variations du flou photographique s'établissent autour de deux ensembles principaux : les flous de la physico-chimie, intrinsèques à la technique photographique et les flous objectifs, générés par des objets extrinsèques à la photo. Les flous peuvent aussi être de nature combinatoire. Mais si dans certains cas, le flou photographique paraît plus nuancé que le flou physiologique, il n'en est pas plus vaste.

Au café, Julia ELCHINGER, photo, 2008



. Flous cinématographique et vidéographiques (chez Cahen et Viola)

A l'instar de la photo, le flou est intrinsèque à la technique cinématographique et vidéographique. Les toutes premières photos sont floues involontairement, de même les premières vidéos sont marquées par le flou, intrinsèque aux limites techniques, dites aujourd'hui de « mauvaise qualité ». Par contre, s'il y a un art technique visuel qui a utilisé sciemment le flou dès ses débuts, c'est le cinéma, afin de valoriser le net et non l'inverse : le net n'avait pas pour fonction de mettre en valeur le flou. Donc certains effets cinématographiques flous font partie de la grammaire du cinéma, comme les accélérés, des effets de lumière et le fondu enchaîné, inventé par Georges Méliès, dans *Cendrillon* et *L'affaire Dreyfus*, films de 1899. Des jeux sur la transparence et la superposition des plans sont aussi des effets de flou, caractéristiques du cinéma de Sergueï Eisenstein. Accroître la perception en l'altérant est un aspect fondamental du modernisme, manifeste dans le cinéma et la photo russes des années 1920 et 1930.

L'installation vidéo *In Situ* de Gary Hill rend hommage à Thomas l'obscur, texte proche du Nouveau Roman dans sa dislocation notamment. Ainsi l'image vidéo est fragmentaire, intermittente et semble décoller d'elle-même. Une bande apparaît et disparaît par petites séquences sur un moniteur, montrant des pages du livre, qui vacillent de sorte à ce qu'elles soient illisibles. La première phrase du récit étant « *(Thomas s'assit) et regarda la mer* », la première image vidéo, récurrente, est la mer, puis un œil ouvert en très gros plan, puis l'autre, mais se fermant violemment, comme pour annuler une

vision insoutenable qu'il faut pourtant supporter. Et puis nous voyons à nouveau la mer, le ciel, envahis par une voix inaudible de bande son remontée à l'envers, qui annonce une deuxième série d'images de télévision. Les deux séries d'images opposées se mêlent et se confondent dans une longue suite de surimpressions et d'enchaînés, puis dans un montage alterné, les deux grands principes d'un récit d'images. Par contre les deux derniers plans se distinguent et se détachent de cet ensemble, ils ont la qualité erratique du texte de Blanchot, manifeste à travers deux rapides mouvements sur un sol jonché de feuilles et sur des arbres et puis le personnage se retourne vers nous, appuie sur une télécommande et l'image disparaît. A la différence du texte, Hill ajoute une dimension tactile en plus de l'aspect visuel. Des feuilles tombent aléatoirement autour du spectateur, représentant les photogrammes des images (et des textes) qui passent à l'écran au même moment. Ces feuilles sont les strates devenues visibles de l'appareil filmique. Elles sont aussi des impressions successives de représentations de l'inconscient, comme si elles entraient dans le cerveau du spectateur, telles des pelures de son crâne.

(Par ailleurs Hill fait une critique de l'information qu'il juge comme une désinformation. La pièce de l'installation est une reproduction du poste de télévision, aussi bien dans ses proportions, qu'avec une moquette grise striée rappelant les lignes de la trame vidéo ; d'autant plus que le confort d'un fauteuil en velours gris fait glisser l'occupant vers le poste et s'effondrer dans l'image.)

Le flou peut caractériser certaines atmosphères ou tonalités, comme dans l'introduction de *L'année dernière à Marienbad*, où la caméra erre sur une voix off, déconnectée de l'image et créant une ambiance incertaine.

Par des flux et reflux, la houle cinématographique de *Méditerranée* ou le photo montage de Chris Marker, *La Jetée*, soumettent le spectateur à des vagues d'images, qui l'irréalisent et le rendent lui-même flou, comme sans substance. Ainsi un rapport s'établit entre l'atmosphère et la durée cinématographique, nous faisant passer d'un temps dans un autre. Une double tension fait émerger le flou. D'un côté le flou se mani-



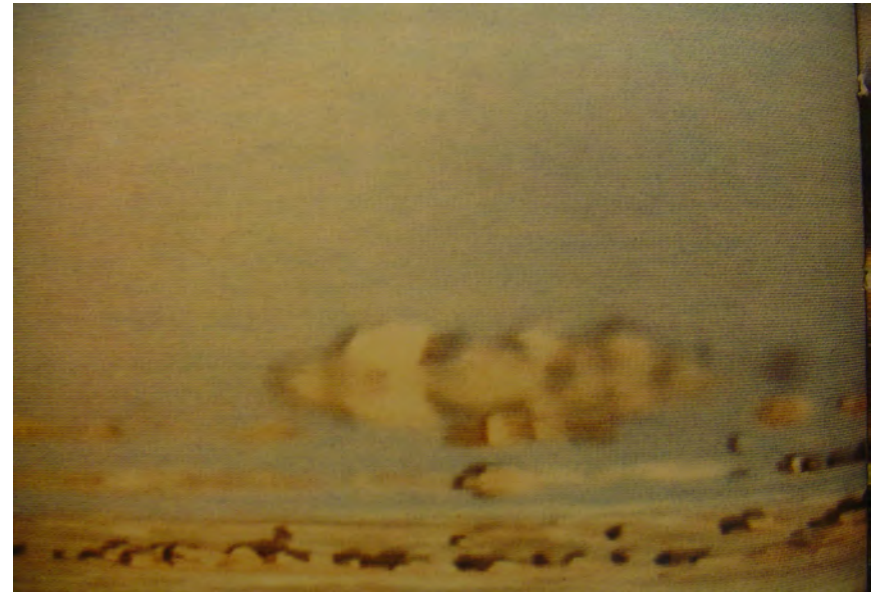
festre à travers la tension entre l'immobilité et le mouvement, faisant circuler et soutenant le passage de l'image. D'un autre côté le flou est généré par la tension entre la représentation analogique, la figuration, et ce qui la défigure, la suspend.

Passage, VIOLA, 1987, installation, vidéo, bande vidéo couleur 6h30 (projection ralentie), un couloir 634 x 213 cm, écran à rétroprojection 487 x 360 cm

Ces passages sont enlacés, l'image se trouve dans une infinité suspendue de temps et de mouvement.

L'installation vidéo *Passage*, de Viola, montre un souvenir brouillé d'un goûter d'anniversaire avec des enfants. Au début du couloir, on n'aperçoit pas la totalité de l'image, la lumière et la couleur changent sans cesse d'intensité. Au début du couloir s'ouvre un espace à la dimension d'un écran immense (5 x 3,5 m), de la taille d'un écran de ciné mais sans le recul dans la salle. Le visiteur ne peut toujours pas bien voir l'image, il baigne dans une lumière bleutée et quand il est prêt de l'image, il en est trop prêt, l'image étant alors trop grande. L'image vidéo projetée est floue dans sa surface irrégulière, son grain, l'instabilité des lignes horizontales, de forts coups de zoom, des cadrages flottants et de très gros plans. Rien n'est fait pour comprendre le sujet de l'action. Puis le cadrage s'élargit, la caméra se déplace librement, comme si elle était manipulée sans but précis. Tout défile au ralenti, le son à 1/16ème de sa vitesse normale. La sensation est frustrante devant cette image que l'on ne peut voir que de trop ou de pas assez près. On peut rêver. La force du médium vidéo est d'imposer son temps. C'est l'œuvre qui impose la durée de la représentation, comme durée de la sensation et non le spectateur. Viola propose des œuvres qui jouent sur les limites de notre perception. La technologie permet de réveiller chez le spectateur des formes de l'image qui s'apparentent au rêve, au fantasme, ou à toutes formes d'images mentales, et de pousser les explorations vers les images cachées. L'expérience

du songe et du sommeil, de la fatigue, de la solitude, du face à face avec sa propre image, sont autant de vies d'accès aux profondeurs de la conscience. Viola cherche à intervenir sur la nature de l'image et sur la circonstance de sa perception, pour en faire l'occasion d'une expérience psychologique forte. Par ailleurs, la présence dans l'œuvre de Bill Viola est dématérialisée, depuis 1975 ses installations donnent l'impression de la présence sensuelle de quelqu'un qui n'est pourtant pas là physiquement. Certaines de ses installations transcendent le corporel, tel *Chott-el-Djerib*, qui traite de l'apparition, sous forme du mirage. Viola s'intéresse à l'apparition aussi au niveau de la pensée. Sa préoccupation essentielle est de garder contact avec cette partie de soi-même qu'il appelle « la partie d'avant la parole », qui précède le discours. Walter Benjamin définit l'aura en termes d'observation de la nature comme « *l'unique apparition du lointain aussi près qu'elle puisse être* »¹



Chott el-Djerid, un portrait dans la lumière et la chaleur, Bill VIOLA, 1979

¹ *La vidéo entre art et communication*, coll. Guide de l'étudiant en art, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1997, p.117

c. Thèmes modernes du flou

« *L'apparence est comme un voile jeté entre moi et le réel. Nous sommes entrés dans l'ordre ambigu de l'être perçu.* »¹

- Photographies de reflets de vitres

« *C'est une source de poésie où le monde se transfigure en aspects bizarres et inquiets, révélateurs de figures inconnues, sans pour cela jamais perdre sa réalité.* »²

Rémy Duval

Si depuis la Renaissance, l'art occidental traditionnel a comparé la scène représentée à celle observée par une fenêtre, depuis la modernité le regard s'est déployé sur la fenêtre, simultanément dans et à travers le reflet. Caractéristique de l'expérience urbaine, le reflet est latent dans les vitrines. Le flou du reflet trouble la perception à travers une confusion et une fusion d'espaces. La rencontre des deux espaces, intérieur et extérieur, en une surface, est fascinante, intrigante. Le reflet est complexe, ambigu, mystérieux. Il m'attire parce que son image est insaisissable dans son aspect protéiforme et fluctuant suivant le point de vue.

En photo, le reflet est tantôt une erreur à éviter afin de ne pas gâcher la photo, d'après les conseils des manuels photo, tantôt un effet recherché depuis les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle. De 1900 à 1927, Atget a réalisé une série photographique sur les façades de boutiques parisiennes, aux vitrines volontairement moirées de reflets. A cette

époque, la photographie professionnelle de vitrines de petits commerces était répandue, la taille de la vitrine étant souvent proportionnelle à la prospérité du commerçant, qui en affichait la photo au-dessus du comptoir ou l'envoyait à sa famille en signe de reconnaissance sociale. « Mettre en présence d'une manière brusque et saisissante » deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, constituait pour André Breton « *la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre.* »³ Aragon évoquait le vertige perceptif de son Paysan de Paris, face aux reflets des vitres du passage de l'Opéra en 1924 : « *Bizarre attrait de ces dispositions arbitraires : voilà quelqu'un qui traverse la rue, et l'espace autour de lui est solide, et il y a un piano sur le trottoir, et des voitures assises sous les clochers. [...] inégalité d'humeur de la matière, tout change suivant des lois de divergence ... variations infimes et discordantes.* »⁴ Le télescopage de deux milieux, intérieur et extérieur, est un effet de montage de la réalité. Les vitrines étaient perçues par Lisette Model comme des « photomontages natu-



Le piano fleuri, J. ELCHINGER, 2006

¹ *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964, p. 40

² « *Surimpression* », Photo-ciné-graphie, n°15, mai 1934, p.8-9

³ André Breton, *Les Vases communicants* (1932), Œuvres complètes, t.II, Gallimard, Paris, 1992, p. 181

⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, Paris, 2001, p. 61

rels »¹.

Le reflet correspond doublement à l'esthétique surréaliste, car à la poétique du collage il associe celle de l'objet trouvé. D'autant plus que l'esthétique de la surprise inclue chez les surréalistes les accidents photographiques, autrement dit les hasards de l'objectif, tels le flou et les surimpressions involontaires. Ainsi les surréalistes ont recréé la magie des reflets en utilisant l'erreur photographique de la double exposition. Man Ray se considérait justement comme un « fautographe », pour lui la photographie n'était pas de l'art. Ingres avait employé en 1862, probablement par inadvertance, le terme de « fautographie » dans une lettre ².

Et ce qui différencie un hasard d'un heureux hasard est le fait que dans la recherche de quelque chose et ayant trouvé autre chose, celle-ci devient plus importante que la chose cherchée. Picasso prétendait qu'il ne cherchait pas mais qu'il trouvait.

Les surréalistes ont exporté aux États-Unis, dans les années 1940, le thème de surfaces réfléchissantes, qui est réapparu



Cabines téléphoniques, Richard ESTES, 1967, huile sur toile, 121,9 x 175,3 cm

¹ *Fautographie*, *Petite histoire de l'erreur photographique*, Clément Chéroux, éd. Yellow Now, col. Côté photo, Crisnée, 2003, p. 108

² reprise par Michel F. Braive, in *L'Age de la photographie. De Niépce à nos jours*, La connaissance, 1964, Bruxelles, p. 118



Feuilles, 1993, Philippe DURAND

dans les photos « Collage » de Louis Faurer, puis dans les années 1960-1970 dans la série d'autoportraits de Lee Friedlander, chez Dan Graham et les hyperréalistes. Les mises en abîme de reflets de Richard Estes perturbent la lisibilité des choses, telles ses cabines. Les sujets hyperréalistes concernent principalement l'environnement ordinaire du paysage urbain, donc en rapport avec la modernité, tels des parkings, des supermarchés, des enseignes, des travaux d'architecture routière. L'image de la civilisation industrielle et technique n'est-elle pas reproduite pour affirmer sa dimension mythique ?

A la fin du XX^{ème} siècle, Denis Roche s'est intéressé aux reflets, car pour lui ce qu'on photographie, c'est le fait de prendre une photo. Un reflet est une mise en abîme de l'acte photographique, le stade miroir de la photo. Récemment Philippe Durand a montré que le sujet n'est pas épuisé.

- Poétique de la pollution

«[...] O poètes ! Le fer et la vapeur ardente
Effacent de la terre, à l'horizon où vous rêvez,
L'antique pesanteur, à tout objet pendante. »
Hugo¹

L'avènement de l'ère moderne est marqué par la révolution industrielle, avec la création d'usines et de transports, qui ont généré de la pollution, de la vitesse et par conséquent de nouvelles formes de flous.

Première cité industrielle à son âge d'or au XIXème

La main d'un homme, Alfred STIEGLITZ, 1902



siècle, Londres était déjà surnommée depuis longtemps « Big Smoke ». Le charbon, utilisé dans l'industrie et pour le chauffage, entraînait l'émission de fumées, provoquant des brouillards très denses, à tel point qu'à leur plus forte intensité, ils pouvaient tuer plus de cinq cent personnes par semaine ; le terrible brouillard de 1886 fut autant de morts que la pire année du choléra en 1849 (Monet a peut-être contracté une pleurésie pendant son dernier séjour à Londres à cause de la pollution).

Malgré son danger extrême, la pollution était d'un autre côté valorisée. Elle était même considérée comme une attraction

Pluie, vapeur et vitesse, TURNER, 1844, huile sur toile, 90,8 x 121,9 cm, National Gallery, Londres



¹ « *Voix intérieure* », 1837, in *Vitesse et vision du monde*, Claude Pichois, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p36

touristique de Londres, telle que l'envisageait le Savoy Hotel, dans sa pub sur la splendide vue de la Tamise, noyée dans le brouillard. Ce phénomène optique avait aussi des admirateurs artistiques, qui ont fait de la vapeur une caractéristique de la poésie du XIX^{ème} siècle. En effet, l'attention au réel (à l'humble, au quotidien) s'est développée à partir du XIX^{ème} siècle, la naissance de l'appareil photo y a contribué.

Les ciels encombrés de brume et de fumées d'usine, à travers lesquelles des rayons de soleil tentaient de percer, ont été traduits en de poétiques paysages de l'histoire de l'art.

La pollution de Londres, avec ses sublimes effets colorés, fascinait Turner, Whistler, puis Monet. En cela l'influence de Turner sur l'art de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle est indéniable. (Pendant un voyage à Londres en 1870, fuyant la guerre franco-prussienne, Monet a vu les principales œuvres de Turner et étudia au British Museum ses aquarelles. A la même époque, il a probablement visité l'atelier de James Whistler (1834-1903), où il put voir les premiers Nocturnes de l'artiste, d'origine américaine, qui, très jeune, lors de ses premiers séjours à Londres, s'était aussi intéressé à l'œuvre de Turner.)

Les spectaculaires effets d'atmosphère intéressaient Turner dans la restitution du caractère éphémère. Ses aquarelles aux ombres colorées, légères et paradoxalement lumineuses, traduisent le sentiment d'évanescence, la fuite du temps. Son dernier chef-d'œuvre, *Pluie, vapeur et vitesse* (1844), évoque la fugacité à la fois par le titre et dans la représentation du passage d'un train à vapeur, qui transparait sous la pluie. Ce

tableau représente aussi ce qu'un voyageur en train pourrait voir, une atmosphère humide.

- Les ponts et les gares à travers l'impressionnisme

« Monet a conçu cette année de somptueuses vues intérieures de gares. On y entend le sifflement des trains entrants, on y voit les volutes de vapeur s'échapper en tourbillons dans la halle spatieuse. C'est là, aujourd'hui, la place de la peinture ... De même que leurs pères avaient trouvé la poésie des forêts et des fleuves, de même aujourd'hui nos artistes doivent trouver la poésie des gares. »

Emile Zola¹

Thème impressionniste, le train est un symbole fécond de la vie moderne, il représente un lien entre la ville et la banlieue rurale.

La série de *La gare St Lazare*, de Monet, représente le train non pas en marche, mais animé par une vitesse potentielle, grâce au frémissement de l'atmosphère, vivifiée par la chaleur ambiante. Dans le tableau *Le Pont de l'Europe*, les locomotives



La Gare Saint-Lazare, série, Claude MONET, 1877, huiles sur toile :

Le Pont de l'Europe, 0,64 x 0,80 m, Paris, Musée d'Orsay



¹ *Impressionnisme*, Karin H. Grimme, trad. Anne Charrière, Taschen, Köln, 2007, p54

tives sont peintes dans un mélange de noir ivoire et de bleu, afin de mieux se mêler aux vapeurs bleutées qu'elles dégagent et de créer ainsi une harmonie avec le ciel et les toits gris-bleus, à travers le flou. D'ailleurs les impressionnistes mélangeaient toujours ce pigment avec du bleu ou du vert (mis à part Renoir (qui porte bien son nom) et Berthe Morisot qui l'utilisaient pur). L'ensemble du tableau impressionniste, qui représente en général un paysage, est ainsi fondu dans une harmonie floue (verte ou bleue).

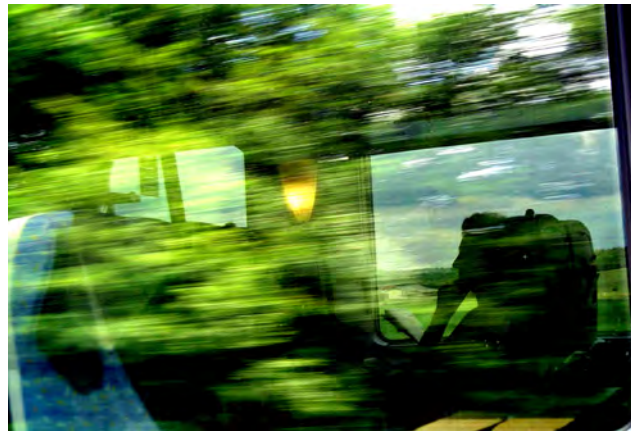
- La « vugacité » : visions de paysages en vitesse ou de paysages-vite

« *L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient.* »¹

Baudelaire

« *Un trait entre tous distincts oppose la civilisation contemporaine à celles qui l'ont précédée : la vitesse. La métamorphose s'est produite en l'espace d'une génération* », d'après le constat de l'historien Marc Bloch, dans les années 1930². Au cours du XIXème siècle, le répertoire des perceptions humaines s'est déployé avec l'apparition des moyens de transport, du vélo à l'avion, en passant par les motocycles, l'automobile et le train. Un dynamisme progressif a parcouru le monde. Si bien que le XXème siècle est marqué par l'accélération de la réalité. « *C'est un état de fait, la temporalité accélérée qui affecte les mœurs* »³. Notre mode de vie est celui du flux, du passage, du zapping. Dans cette accélération

Julia ELCHINGER, 2004



de la réalité, c'est l'art de voir qui est bouleversé. La vue est caractérisée par la fugacité, notion que j'exprime en un mot par « vugacité ».

Que montre la « vugacité » ? Qu'est-ce que nous entrapercevons dans la vitesse ? Comment percevons-nous ce qui à peine vu est instantanément oublié ? Capter quelque chose qui est déjà entrain de disparaître est un combat et à la fois un luxe. Je l'ai vécu comme un défi, qui est à l'origine de mes recherches en maîtrise, en photographiant aléatoirement de captivants reflets mouvants durant mes nombreux trajets en train. Ceux-ci m'ont révélé que la vitesse modifie la vision dans de subtils flous. En vitesse, d'un côté la réalité semble déconstruite, défaite et d'un autre côté, au contraire, elle paraît construite par croisements, par combinaisons, liés et articulés par le flou. « *Les structures volent en éclat, les objets se télescopent, les formes se fragmentent, se combinent selon mille manières, puis se décomposent jusqu'à la dissolution com-*

¹ *Impressionnisme*, Karin H. Grimme, trad. Anne Charrière, Taschen, Köln, 2007, p54

² *Ce qui arrive*, Paul Virilio, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, Paris, 2002, p5

³ Wolfgang Schivelbusch in *Vitesse et vision du monde*, Claude Pichois, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p. 62

plète dans l'abstraction. »¹

C'est comme une machine à voir le flou mouvant que les moyens de transport sont abordés ici. Il s'agit de regards, qui sont à la fois en et sur la vitesse. Ce chapitre concerne des regards de passage pris dans la vitesse, à travers le paysage, puis traite de l'association des vitesses véhiculaires (voiture, train) et optiques (ciné, photo), ainsi que de leur transcription artistique.

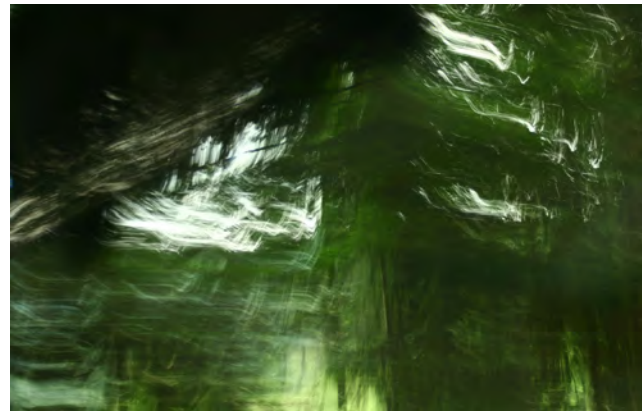
¹ Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p.60

. Moyens de transport visuels

Le train " *c'est un artiste [...] Ne lui demandez pas les détails, mais l'ensemble où est la vie.* »

Jules Claretie¹

La machine à vapeur a changé des données de la vie ; la vitesse a modifié le rapport à l'espace. Ch. Paul de Kock constatait : « *quelles transformations doivent maintenant s'effectuer dans nos manières de voir et de penser ! Même les idées élémentaires du temps et de l'espace sont devenues chancelantes. Par les chemins de fer, l'espace est anéanti et il ne nous reste que le temps.* »² Pour Kock, la vision en vitesse dénigre le paysage, au lieu de le rendre magiquement flou. Par conséquent, le flou équivalait pour Koch à un renoncement au visible. Koch ne dévalorisait pas le flou, pire, il le reniait, puisque pour lui la vitesse anéantissait le paysage, c'est-à-dire le réduisait au néant, l'annihilait. Le flou marque le paysage dans la vitesse, qu'il soit lointain et ou au premier plan. Même la relation au lointain et au proche est floue dans sa fluctuation, je dirais qu'elle « flouctue ». Pouvoir aller au loin, ou s'en rapprocher, mais ne pas le faire, car indéfiniment d'autres lointains m'attireraient, qui deviendraient proches, et alors à son tour le proche deviendrait lointain. Le proche et le lointain, comme pris de vitesse, se manifestent dans un phénomène de réciprocité, de va-et-vient



continu. En vitesse, le flou fuit. D'ailleurs dans la représentation traditionnelle du lointain sont imaginés des points de fuite et des lignes de fuite.

En vitesse, le paysage paraît prendre des allures (dans les deux sens du terme) différentes, suivant le rapport du voyageur au proche et au lointain. Cette appréhension de la distance dans la vitesse m'intéresse dans la fluctuante relation interdépendante du net et du flou. Quand ils ne sont pas réduits à un seul, les différents plans, qui s'échelonnent dans la profondeur du champ visuel, sont appréhendés différemment avec la vitesse véhiculaire. A 80 km/H, vitesse moyenne d'un train à la fin du XIXème siècle, pour la plupart des regards, en général spontanés, le premier plan est flou, le second demande un effort d'accommodation, le troisième est le plan principal du champ visuel et l'arrière-plan se meut lentement, voire imperceptiblement à l'infini. Les yeux effectuent alors un va-et-vient parallèle au sens de la marche, ce qui diminue leur capacité d'accommodation en profondeur. Le regard reste en général sur un plan fixe, parallèle au rail, ce qui lui permet d'effectuer la mise au point. Mais il peut difficilement focaliser sur ce qui est très proche car ceci passe trop rapidement. Cependant, quand il fait la mise au point au plus près, elle est de très courte durée. Le paysage disparaît pour aussitôt réapparaître, pour à nou-

Julia ELCHINGER, 2008

¹ *Voyages d'un parisien*, Faure, Paris, 1865, p. 3-4

² (critique et philosophe), *La grande ville. Nouveaux tableaux de Paris comique*, t. I, in *Les chemins de fer*, Paris, 1842

veau disparaître, dans un rythme ininterrompu.« *De temps en temps, une ombre, une forme, un spectre debout paraît et disparaît.* » [...]« *Le voyageur affronte sans cesse ce qui vient, ce qui survient inopinément, pour ainsi dire ex-abrupto [...]. Il faut alors apprendre à discerner ce qui arrive de plus en plus rapidement, de manière intempestive, voire simultanée.* »¹ Le passage de l'apparition à la disparition et vice versa m'intéresse en tant que phénomène de l'entre-deux, qui frôle le flou imperceptiblement, mais que l'appareil photo est plus apte à capter que l'œil, dépourvu de vitesse d'obturation.

Quand les yeux fixent le lointain, le paysage proche balayé par les yeux se « flouxe » : il défile sous la forme de ce que je nomme un flux flou ininterrompu. Le « floux » désigne la métamorphose des choses sous l'effet de la vitesse, sous forme de flot. Dans la mouvance, la vision continue semble effiler les choses environnementales proches, quand la mise au point se fait au loin.

Donc la vitesse génère globalement deux phénomènes perceptifs en fonction de la mise au point sur le proche ou le lointain : la vue est respectivement soit saccadée, soit fluide. Sauf si elle se situe dans un entre-deux, avec une mise au point intermédiaire entre le proche et le lointain, où elle est simultanément entrevue et « flouxe ». Le paysage prend alors l'apparence de traces en perpétuel changement dans un fondu enchaîné.

Dans les véhicules (train, tram, voiture), on est hors du monde, tout en étant à l'intérieur d'un microcosme mouvant.



Le commencement est la fin, Josef CORNELL, 1955, film cinématographique, 16 mm, coul., silencieux, 6 min. 30

J'aime regarder dehors à la fois du dedans et dans le dedans. Cette ambivalence de deux mondes m'interpelle pour ce qui se passe entre les deux, à travers leur enchevêtrement dans le reflet mouvant. Le reflet figure ce chiasme, en exposant un échange d'espaces entre l'extérieur et l'intérieur, voire en exhibant l'espace inaccessible. J'aime bien observer le monde à travers des volumes mobiles qui révèlent l'ambiguïté de l'espace. Dans la vidéo de Cornwell, les expériences visuelles sur le flou de reflets mouvants en métro sont hypnotisantes. De même, dans le tramway en marche, près de la gare de Strasbourg, des vitres en miroir, légèrement déformantes, le reflètent. Ces reflets mouvants dans leur déformation sont

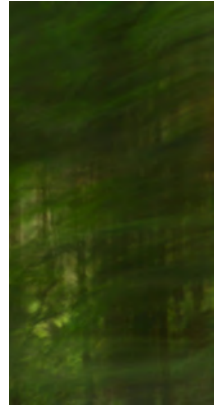
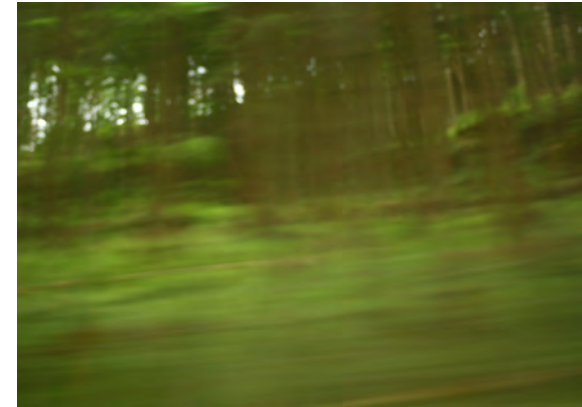
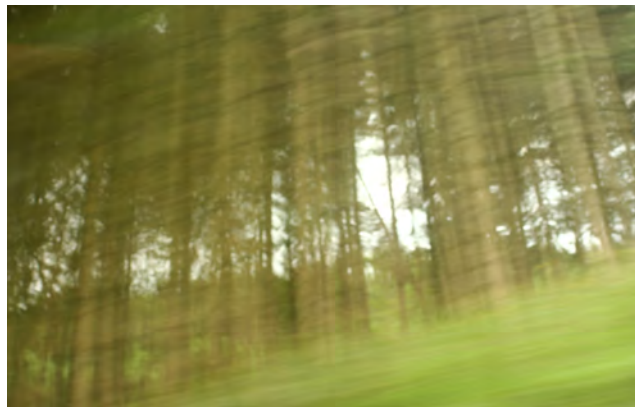
¹ Wolfgang Schivelbusch in *Vitesse et vision du monde*, Claude Pichois, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p. 62

surprenants, d'autant plus qu'ils se trouvent à un endroit inattendu, dans un tunnel. Ils me donnent l'impression d'être moi-même affectée par cette sensation de mouvance déformante, qui me rend comme floue.

L'expérience visuelle de la vitesse à bord d'un véhicule donne l'impression trompeuse que nous vivons dans un monde qui passe, que le paysage défile devant nous, alors que c'est nous qui passons dans ce monde. Le voyageur a tendance à attribuer la mouvance qui l'affecte au paysage. Cette idée est partagée par les premiers grands témoins de la vitesse, tels Nerval, Hugo, Gautier et Verlaine : la vitesse dote le paysage de ce dont est affecté le voyageur, lequel se croit mobile. Ces poètes ont exprimé leurs impressions cinétiques à une époque où aucune littérature n'avait donné tant d'impressions dues à la vitesse, entre 1840 et 1870. Le recueil littéraire *Vitesse et*

vision du monde, de Claude Pichois, relève leurs perceptions, parmi celles d'autres écrivains, de la métamorphose du paysage sous l'effet de la vitesse. Le grand thème de la désagrégation des cadres de la perception a été instauré par le narrateur de *A la recherche du temps perdu*, qui cherchait à s'orienter dans l'espace et le temps.

Nerval avait découvert que le paysage vu d'une malle-poste devient mobile et s'anime. Sa poésie *Le réveil en voiture* est le premier témoignage européen, en 1832, d'une transformation du monde. Elle transcrit des sensations enregistrées par une conscience encore ensommeillée, qui échappe aux cadres rigides de la perception et s'offre, rudimentaire, à la fraîcheur des sensations. Bien que Nerval soit resté en deçà du seuil de vitesse permettant d'accéder à une nouvelle vision du monde, il a anticipé, en poète voyant.

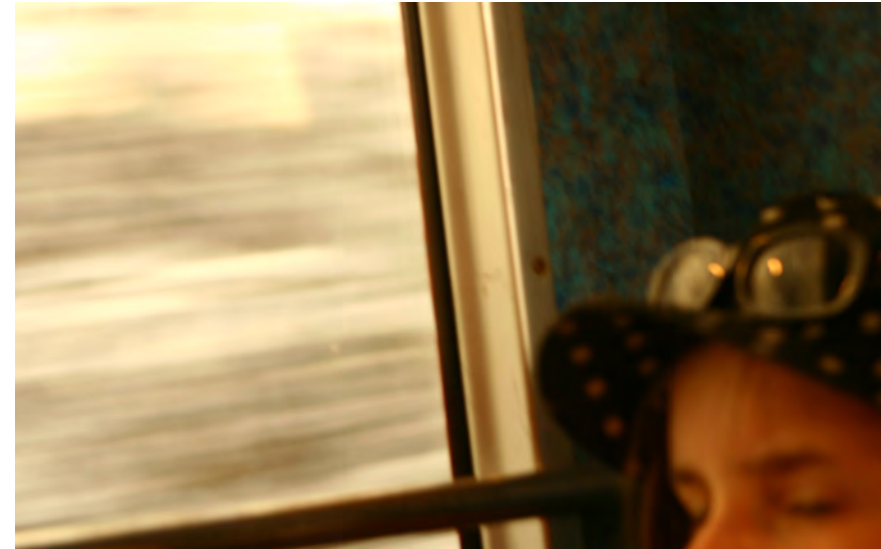


Vers Scharrarbergheim, Julia ELCHINGER, 2008, série

« Et sous moi, comme ému par les vents soulevés,
Le sol roulait des flots de glèbe et de pavés.
[...] Et les monts enivrés chancelaient »¹

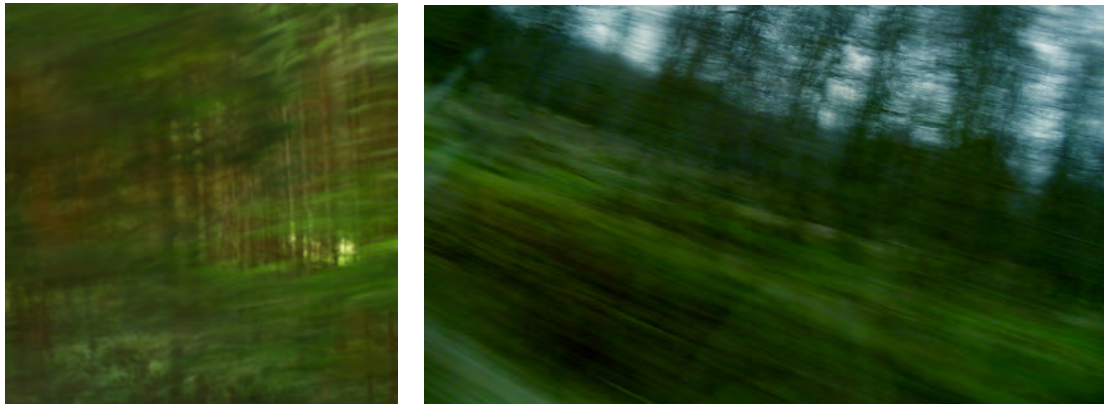
Attaque abrupte. Le dormeur vient de se réveiller. Il a enregistré ses impressions visuelles.

La vitesse ferroviaire, atteignant les 25 à 30 km/h, était pour Gautier et Hugo, le seuil au-delà duquel le monde se métamorphose. Gautier remarquait en 1837 que « les clochers disparaissaient et s'envolaient à l'horizon. [...] Les étoiles de la marguerite, les fleurs d'or du colza perdaient leur forme et hachaient de zébrures diffuses le fond sombre du paysage ; les nuages et les vents semblaient haleter pour nous suivre. »¹ Hugo a aussi vu que les fleurs du chemin ne sont plus des fleurs, plus des points non plus, mais des taches, ou plutôt des raies rouges et blanches, pour lui « tout devient raie »². « Les



En train jaune, Julia ELCHINGER, 2008

blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de longues tresses vertes, les villes, les clochers et les arbres dansent et se mêlent follement à l'horizon. »³ Veillot aussi observait : « les horizons filent en changeantes raies [...] Mirage prompt à t'effacer. » Les haies, « comme un serpent dans les gazons / se perdent en zigzag. [...] Un monde qui avoisine le surréel sans toutefois se confondre avec lui. Tout passe comme un trait, les champs, les arbres, l'onde. »⁴ Sous l'effet de la vitesse, le paysage a été perçu par Flaubert comme le déroulement d'un ruban, qu'il décrit au début de L'éducation sentimentale : « Enfin le navire partit ; et les deux



¹ *Vitesse et vision du monde*, Claude Pichois, Litt. Et progrès, coll. Langages, éd. De la baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 11

² *Ibid.*, p. 26

³ lettre du 22 août 1837 à sa femme Adèle, cit. in *Victor Hugo, voyages, France et Belgique (1834-1837)*, Claude Gely, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 280-281

⁴ *En voyage*, éd. De l'imprimerie nationale, t.II., p89 et 92

⁵ Louis Veillot, *Les Coulevres*, Grande vitesse, Victor Palmé, 1869, p32, 18

berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme de larges rubans que l'on déroule. »¹

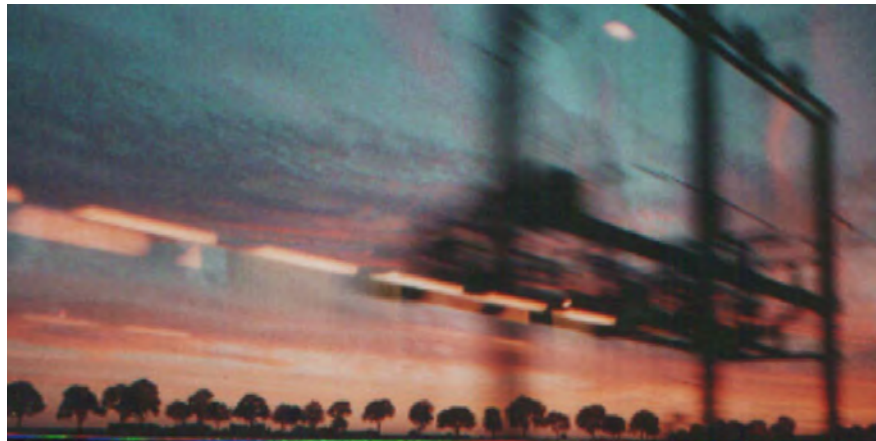
Pris de vitesse, le paysage n'est pas détaillé, au contraire il se limite souvent à deux bandes horizontales, l'azur et la terre. En exagérant et selon une application particulière du disque de Newton, les couleurs du paysage pourraient se réduire au spectre blanc (cf. ma photo *En train jaune*).

Les impressions sommaires de cavalier dans la forêt sont exprimées par Victor Hugo dans ses *Contemplations*, en 1856: « *Les étoiles volaient dans les branches des arbres Comme un essaim d'oiseaux de feu.* »

Dans sa recherche de la sensation, Verlaine a écrit dans *La bonne chanson*, en 1870 :

« *Le paysage dans le cadre des portières*

Julia ELCHINGER, 2004



Julia ELCHINGER, 2006

*court furieusement, et des plaines entières
Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel
Où tombent les poteaux minces du télégraphe
Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe. »²*

« *Ce terrible va-et-vient est un entraînement frénétique, un tournoiement qui n'a rien d'humain, le monde est déshumanisé par la vitesse. Voir fuir, près de soi, la poussière du chemin comme un courant torrentueux, ou bien comme une toile ondoyante soulevée par le vent ; il faut voir les ouvriers de la route, emportés de toute pièce dans leur immobilité. [...] La balustrade du pont tournoie et s'agite comme un serpent*

¹ *Vitesse et vision du monde*, Claude Pichois, Litt. Et progrès, col. Langages, éd. De la baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 33

² *Joséphin Soulayr, En train express*, 1857, p. 32

blessé. »¹

« L'horizon rampe vers nous en tournoyant. »²

Une impression cinétique ondulante similaire a été notée par Mme Félix de la Motte, après un voyage en chemin de fer en Europe (en 1836): *« les champs tournoyants fuyaient devant mes yeux. »³*

Ainsi, *« le véhicule prête le charme du mouvement et de l'émotion au paysage qu'il voile ou dévoile, qu'il fait rire ou pleurer, qu'il estompe, dessine ou peint par de grands plans. [...] Grâce, contorsions et grimaces, sourires du paysage. »⁴*

Avec la vitesse, la nature palpite. Le monde se dépouille de sa rassurante stabilité.

« Des peupliers maigres et longs défilent au grand galop »⁵

La vitesse a des effets sur l'écriture et la lecture. La littérature est devenue cinétique, avec Maeterlinck, Mirbeau et D'Annunzio. La vitesse a été intériorisée. Par réaction, des éloges de la lenteur ont été prononcés. Et les « jets » ont rendu le monde à l'immobilité. Mais en train (Valéry, Spender, Butor avec son nouveau roman *La modification*), en micheline (Giono), à motocyclette (Pieyre de Mandiargues) ou en avion (Max Frisch), des voyageurs sont restés sensibles au réalisme magique, dont une vitesse peut encore enrichir le monde. Car comment résister à la déréalisation du paysage pris de vitesse? Gobineau qualifiait la sensation en malle-poste de *« douce extase [...] Les côtés de la route passaient vite ; une*

pierre, une touffe d'herbe, un buisson se détachaient rapidement et venaient caresser mes yeux de quelque forme bizarre tout à l'instant empreintes dans ma mémoire. [...] Un des plus grands plaisirs de la vie est de voyager dans un carrosse roulant à toute allure »⁶. Il s'agit du plaisir cinétique. C'est dans l'urgence de la vitesse que réside l'exaltation dynamique.

¹ *Vitesse et vision du monde*, Claude Pichois, Litt. Et progrès, col. Langages, éd. De la baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 23

² *Joséphin Soulyard*, *ibid.*, p.31

³ *Les Violettes*, recueil, in «Vitesse et vision du monde», Claude Pichois, Litt. Et progrès, col. Langages, éd. De la baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 24

⁴ Gastineau (démocrate anc. typographe), *Les romans du voyage*, in *La vie en chemin de fer*, Dentu, 1861, p. 50

⁵ *Un tour en Belgique*, in « *Caprices et zigzags* », Victor Lecou, 1852, p.63

⁶ début des *Pléiades*, 1874 cité par V. Larbaud, *Aux couleurs de Rome*, dans *Œuvres*, bib. de la Pléiade, p.1042

. Parallèles entre les visions véhiculaire, photographique et cinématographique

Les moyens de transports, en plus d'être des moyens de locomotion, sont des moyens de visions, donc ils peuvent s'inscrire dans la dynamique des dispositifs optiques, auxquels ils sont comparés.

Comme tout dispositif de vision, le train a été comparé à une camera obscura ambulante parce qu'il fut, en plus du lieu, une des causes de la révolution (dans les deux sens du terme) du regard. La perception visuelle a évolué à partir de « 1810 et 1840 environ, lorsque la vision s'arrache à la stabilité et à la fixité des rapports incarnés par la chambre noire. [...] Tout se passe alors comme si on se mettait à évaluer l'expérience visuelle sous un jour nouveau, à lui conférer une mobilité et

Julia ELCHINGER, 2004



une capacité d'échange qu'elle n'a jamais eues. »¹ A l'intérieur de cette immense camera obscura, que représente le train, se tient tout entier le contemplateur-voyageur.

Le paysage se projette en reflets sur les fenêtres du wagon. Gastineau, un des premiers à porter autant d'intérêt au dynamisme du train, a noté avec une grande finesse de jugement son incidence sur la vision du voyageur, en disant que le spectacle de la nature venait « *se photographier sur la vitre du wagon* »². Sur les vitres d'un train, les reflets de l'intérieur du wagon, plus ou moins mobiles suivant qu'il s'agit de personnes ou d'objets, se superposent à la fuite du paysage extérieur, auquel s'ajoute parfois, en fonction de la lumière, les reflets du paysage qui défile de l'autre côté du wagon. La chambre comme le wagon sont des espaces de vision cloisonnés, qui cadrent le réel en partie, en un ou plusieurs plans successifs sur leurs parois. En photo comme en train, la vision est fragmentaire et délimitée. Le parallèle entre la vision en train et la pellicule photographique et surtout cinématographique, est lié au dispositif matériel. Les fenêtres des wagons sont séparées par des encadrements, comme les images-fenêtres d'une pellicule. Par contre sur une pellicule photographique ou cinématographique, les images se succèdent verticalement, alors qu'en train le défilement des images est horizontal. De même l'inversion de l'image de la réalité concerne le haut et le bas dans l'enregistrement photographique, tandis qu'elle se fait latéralement, de droite à gauche dans la perception visuelle.

La vue à travers les fenêtres des premiers trains en marche a été comparée à celle d'une lanterne magique et d'un

¹ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, trad. de l'anglais par Frédéric Maurin, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 37

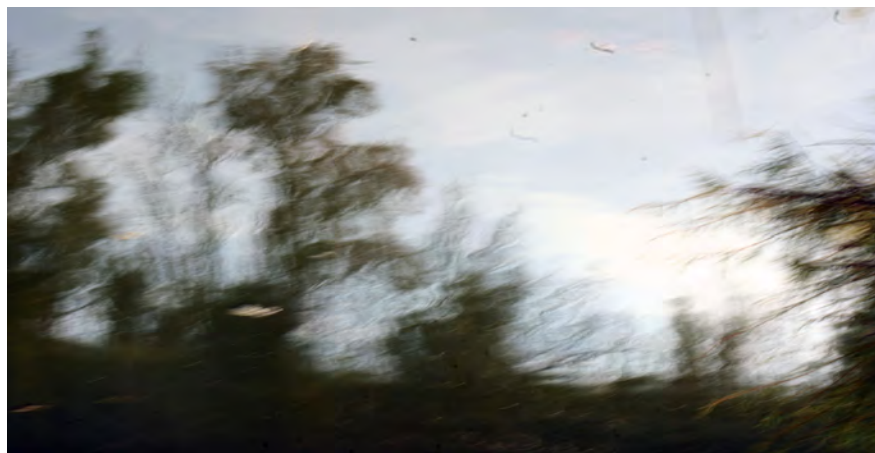
² Benjamin Gastineau, *La Vie en chemin de fer*, Paris, Dentu, 1861, p. 35

kaléidoscope, sachant que la vitesse des premiers trains, remplaçant la diligence, correspond largement à celle que la voiture peut fournir aujourd'hui. « *Voyager en chemin de fer, [...] on se sent rouler avec une douceur inconcevable, ou plutôt on ne se sent pas rouler. [...] Tout cela se passe ! Passe... passe bien plus vite que dans une lanterne magique... Et tout cela est véritable, vous n'êtes point le jouet de l'optique ! [...] Le chemin de fer est la véritable lanterne magique de la nature.* »¹

Le spectateur-voyageur assis n'est transporté que mentalement par un film, alors qu'il l'est aussi corporellement à bord d'un véhicule. Dans un cas c'est le film qui passe et dans l'autre cas c'est la personne. La perception de la vitesse véhiculaire correspond au principe du travelling. J'adore vivre cette sensation mouvante à vélo, car elle me rend floue (en deux mots). En pédalant le long d'une façade en miroir d'un bâtiment ou au bord de l'eau, par temps ensoleillé, la sensation

est similaire : les nuages et tout le paysage reflétés semblent défiler sur le miroir vitré ou aqueux, alors qu'ils sont statiques, contrairement au vélo. Les pédales font partie du dispositif optique, comme si elles servaient de manivelle, qui procure l'énergie faisant avancer la pellicule du film environnant. Une expérience similaire, à vélo le long d'un canal, a consisté à attribuer le mouvement de l'eau en vaguelettes, suite au passage d'un bateau, à celui du vent, qui me donnait ainsi l'impression de faire directement bouger les nuages et les arbres reflétés dans l'eau. Il s'agit de vitesse de l'immobile quand un paysage semble bouger sur mon passage, que celui-ci soit, à pied, à vélo, en voiture ou en train. Ces expériences donnent l'impression d'immobilité corporelle, contrairement à la marche, puisque c'est le véhicule qui en bougeant nous déplace.

Julia ELCHINGER, 2008



¹ Ch. Paul de Kock, Les chemins de fer in La grande ville. Nouveaux tableaux de Paris comique, critique et philosophique, t.I, Paris, 1842

. Représentations de « paysages-vite »

« Pris dans la course incessante de notre époque, nous considérons tout sous l'angle de la course. »

Anton Giulio Bragaglia¹

Puisque la vitesse a modifié la vision, elle a par conséquent transformé la représentation du paysage. La surprise visuelle devient le sujet, une préoccupation, une attente. Les points de vue statiques des paysages du courant réaliste, tels ceux de Camille Corot, ont évolué en morceaux de campagne saisis à pleine allure, mais tout aussi réalistes. Les tableaux de Johan Barthold Jongkind, dans la lignée de Turner (dont il fut l'ami, une génération après), ont évolué en impressions fugitives : « Dans le cadre de la fenêtre du wagon j'ai vu passer, à la vitesse d'un éclair, plus de mille tableaux successifs, mais je ne les ai qu'entrevenus, très vite effacés par le suivant et, au retour, je les ai revus mais avec une lumière différente et ils étaient autres. Et j'ai compris que c'était comme ça qu'il fallait

peindre : ne retenir que l'essentiel de la lumière surprise en une seconde à des moments différents. L'impression sur la rétine suffit. Tout le reste est inutile. »² Le programme impressionniste est annoncé : la vraie vision est subreptice et fugace. C'est aussi ce que le montrent les coups d'œil d'Edgar Degas en train, entre 1890 et 1894, par des formes diluées dans la couleur. S'il a réalisé des états d'âme ? Il rétorque que ce sont « simplement des états d'yeux ». Ce peintre de la modernité est justement dénommé « *peintre de l'instantané* »³ Pourtant il prétendait qu'aucun art n'était aussi spontané que le sien. « *L'inspiration, la spontanéité, le tempérament me sont inconnus. Il faut refaire dix fois, cent fois le même sujet. Rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement.* »⁴



Bartold JONGKIND :

Nevers, vue de loin, 1870, mine de plomb et aquarelle sur papier, 14 x 23 cm, col. particulière

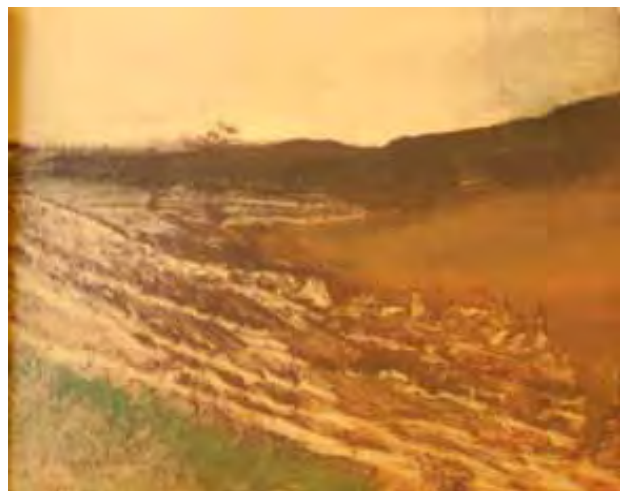
Château de Virieu, 1877, huile sur toile, 16 x 24 cm, Galerie Noortman, Maastricht, Pays-Bas

¹ *Le photodynamisme futuriste*, 1911, in *Futurisme et futurismes*, Pontus Hulten, éd. Le chemin vert, Paris, 1986, p. 28

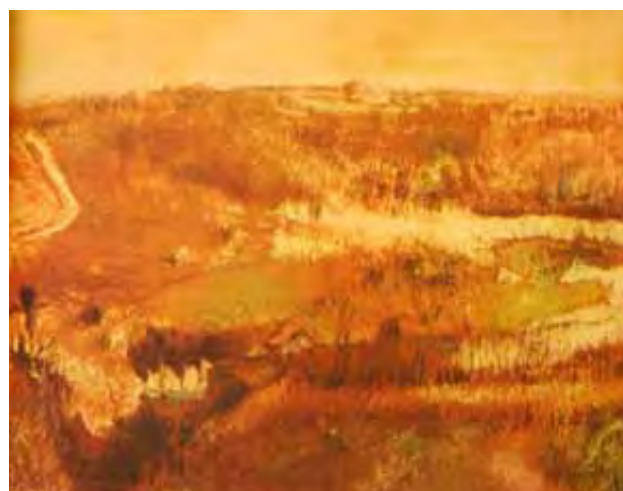
² Henri Vincenot, *L'Âge du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980, p. 136

³ catalogue de l'exposition 1893, *L'Europe des peintres*, Paris, Musée d'Orsay-RMN, 1993, p. 60

⁴ *Impressionnisme*, Karin H. Grimme, trad. Anne CharrièreTaschen, 2007, Köln



Edgar DEGAS :
Paysage de Bourgogne, 1893, pastel sur monotype, 30,4 x 40 cm, Boston, musée des beaux arts



Paysage d'automne, ca.1892, monotype, 30 x 40 cm, Paris, Louvre

L'appareil photo et le train sont nés approximativement en même temps, leur point commun chronologique justifie les prises de vues photographiques en train. En effet, la première photo, qui est floue, est prise d'une fenêtre par Nicéphore Niepce en 1826 - 27 et les premiers trains de voyageurs datent des années 1830 et 1840. Puis les débuts photographiques dus à l'avènement de l'instantané, eurent lieu en 1880, au moment où apparaissent les premières photos prises d'un train « en marche ». Au même titre que les sujets de chevaux au galop ou de vagues déferlantes, les vues de train sont devenues emblématiques de l'instantanéité, témoignage de la rapidité des procédés photographiques au XIX^{ème} siècle.

¹ Philippe Néagu, *dictionnaire de l'image*, librairie Vuibert, Paris, 2006, déf. du flou p.154

Néanmoins, les images prises du train étaient rares et demeuraient plus fantasmées que réalisées. Car au lieu de transcrire le mouvement, les instantanés en train des nombreux amateurs étaient les mêmes que ceux pris à l'arrêt. Donc l'instantané n'était plus justifié en train et la photo ferroviaire a disparu. Alors qu'aujourd'hui notre rapport au paysage a fait que son défilement est devenu un thème stylistique, au même titre que le portrait, voire un poncif de la photo contemporaine, pratiqué depuis Walker Evans jusqu'à

Bernard Plossu. Ceux-ci ont traduit le défilé par des éléments flous, tels des reflets ou des poteaux et des câbles électriques au premier plan. Les photos « floues » révèlent les conditions de leur prise, la « vugacité ». Le « flou » représentatif de la vue éphémère traduit-il la vérité visuelle d'un instant de la vitesse ? Il révèle au moins une vérité, la « fragilité de l'instant »¹

Dès les débuts de la photo, le mouvement a été traduit par le flou, mais de façon involontaire à cause des limites techniques. Donc le mouvement posait problème. Le documentaire a progressivement pratiqué le flou de bougé et les milieux

A Francis Picabia en grande vitesse.
Man RAY, Cannes
1924, Man RAY



artistiques l'ont exceptionnellement et sporadiquement recherché. Le flou a été utilisé comme un truc technique dans les photoreportages sportifs pour le mouvement de corps et d'objets. L'appareil photo est doté d'un mouvement analogue à celui du sujet, rendant ce dernier net, contrairement au décor immobile flou, il s'agit du filé. Par exemple en 1912, Jacques Henri Lartigue avait pivoté sur lui-même pour conserver dans son viseur une Peugeot à 180 km/h. Dans sa photo de la voiture n°6, son mouvement vif a rendu flou plus des deux tiers de la photo. Nommant l'appareil photo de « piège d'œil »¹, le déclenchement photographique fonctionnait pour lui comme un œil d'enfant qui conserve le souvenir d'une scène en fermant les paupières. Peu lui importait le cadrage et les règles qu'il n'avait pas apprises. Mais il considérait quand même ce flou comme une erreur. Alors que Man Ray, qui était attentif aux accidents photographiques, avait remarqué que le flou et la déformation de la voiture accroissaient le dynamisme de l'image. Ce n'est que dans les années 1920 que le flou a été



Une Th. Schneider au
Grand Prix de l'Auto-
mobile Club de
France, Jacques Henri
LARTIGUE, 1913, Mu-
sée Nicéphore Niépce,
Chalon-sur-Saône

admis comme code iconographique de la célérité par les magazines, tel *The Illustrated London News* (14 juillet 1923, p88). Le phénomène de retard est récurrent dans l'histoire de l'art, entre le moment de la nouveauté et celui de sa reconnaissance artistique. Pour preuve, Lartigue a par la suite reconsidéré la Schneider n°6 d'un œil plus satisfait quant à la retranscription de l'ivresse de la vitesse, de l'excitation de la course et de sa propre précipitation, à tel point qu'elle devint sa photo préférée. Auparavant raté, ce cliché devint célèbre et a même été considéré au tournant du XXème siècle comme une icône de la photographie de ce siècle.



¹ *Histoire de voir, le médium des temps modernes (1880-1939)*, collection photopoche, C.N.P., Paris, 1989, p. 24

Visions étourdissantes : le Futurisme et le flou photodynamique

« Nous voulons représenter la vie dans ses mouvements innombrables, lorsqu'elle se précipite sur nous sous forme humaine ou mécanique. »

Bragaglia¹

Symbole de la modernité, pour sa technologie, sa vitesse, voire sa puissance, la voiture était célébrée par l'avant-garde italienne futuriste. La quête du mouvement et de la vitesse faisait partie de ses préoccupations. La vitesse était une caractéristique fondamentale de la réalité aux yeux des futuristes. Leur but était la représentation du mouvement tel que nous le voyons et l'exaltation de sa beauté. Par exemple, pour représenter une roue en mouvement, Boccioni déclarait que plus personne ne l'observait immobile, ni ne comptait ses

rayons, que cela était impossible, et par conséquent il utilisait le flou et les déformations. La vitesse crée des effets perceptifs, qui composent un tout formel, où la figure et le fond sont indistincts. Les trois *États-d'âme* mêlent les scansiones optiques du mouvement à une dilution informelle. Le futurisme figure une simultanéité disloquée, qui abolit toute représentation traditionnelle, notamment du temps et de l'espace.

A travers la vitesse se joue une double représentation invisible, celle du temps et de l'énergie. Pour les futuristes, l'effet de vitesse représentait une énergie vitale, trépidation moderne, dont ils visaient la mise en œuvre dans l'espace. Les *États-d'âme* évoquent l'intensité vitale du phénomène cinétique. La doctrine philosophique futuriste, qui se voulait être un art de vivre son époque, s'est inspirée de la philosophie vitaliste, en

Les États d'âme, série, Umberto BOCCIONI, 1911-1912, huile sur toile :

États d'âme II, les Adieux, huile sur toile, 69 x 96 cm, coll. particulière ; *États d'âme II Ceux qui partent*, 69 X 76 cm, New York, Museum of Modern Art;

États d'âme III Ceux qui restent



¹ « Noi e il Mondo », 1er avril 1913, Rome, trad. fr. in Photographie futuriste italienne, 1981, p.148

particulier de Bergson, sur l'intuition et le mouvement. Bien que les conceptions de Bergson s'opposent à la technologie, elles ont influencé de nombreux artistes du XXème siècle.

D'autre part, les futuristes avaient l'appui scientifique des travaux photographiques des frères Bragaglia. Ces derniers ont rendu visibles des formes que les futuristes n'avaient décrites auparavant qu'intuitivement, puisqu'ils ont utilisés « *des moyens techniques rapides plus conformes aux exigences de la vie en permanente évolution que tous les autres vieux moyens de représentation.* »¹

Né dans le contexte artistique européen révolutionnaire du début du XXème siècle, au sein du futurisme, le photodynamisme reprochait à l'art classique de ne pas tenir compte du mouvement et de la vitesse. Le photodynamisme s'est intéressé à « *l'accélération de l'accélération, la partie la plus pure et vive, le mouvement du mouvement.* »² Il recherchait « *la synthèse des sensations propres à cette vie moderne, qui seule peut émouvoir les hommes véritablement de leur temps [...] Le photodynamisme est une représentation qui traduit l'esprit et la synthèse du mouvement, une représentation qui rappelle au spectateur le souvenir de la sensation dynamique pure, et dont le résultat est d'exprimer le caractère essentiel de la vie moderne* »³. En ce sens, le manifeste photographique des frères Bragaglia, le *Photodynamisme futuriste*, paru en 1911 (non traduit en français), est moderniste et positif.

Pour la première fois en art, le photodynamisme a expressément représenté la vitesse par le flou. Le photodynamisme prônait des temps de pose prolongés pour des points de vue



De l'aéroplane, Filippo MASOERO, 1935, aérophotographie

mobiles de différents moyens de locomotion (en train, en bateau, en voiture et en avion). Le photodynamisme s'est d'ailleurs prolongé dans l'aérophotographie autour de 1930.

- Le vorticisme est un courant photographique britannique, qui représentait le vortex, le mouvement émotionnel. Fondé par Ezra Pound et Wyndham Lewis en 1917, il réalisait des vortographes, photographies d'effets de lumière dans une sorte de kaléidoscope.

¹ G. Lista, *Nouvelle histoire de la photo*, M. Frizot, Bordas, Paris, 1994, p. 36

² *Le flux des images, les vertiges de l'accélération*, Zaha Redman in *Futurisme*, Ligeia, dossiers sur l'art, n°69-70-71-72, juillet-décembre 2006, Paris, p. 53

³ Ibid., p. 15

- Flous psychologiques

Le psychisme humain a sa part de flou. Bien qu'invisible, le psychisme peut laisser apparaître quelques signes extérieurs dessinés sur le visage. Mais la réalité physique peut aussi infirmer la réalité psychique. C'est cette ambivalence de la réalité physique et psychique, l'ambiguïté de la vie, que suggèrent le flou des portraits féminins sur fond noir de la série photographique *Archaeus*, de Frances dal Chele. Cette photographe a aussi développé une réflexion visuelle sur les minorités, à travers un regard voyageur flou, au-delà des frontières, le flou étant d'ailleurs minoritaire et « estompeur » de frontières. Le flou des *Vies silencieuses*, chez les Touaregs du Hoggar, témoigne d'une certaine sérénité, d'autant plus qu'« hoggar » en arabe signifie noble.

Frances DAL CHELE :

Vies silencieuses, , 1991 - 93, série photographique



Archaeus, 1996, série photographique en noir et blanc



. Train de vues mentales

Est-ce que la vitesse engendre une pensée floue, un temps flou ?

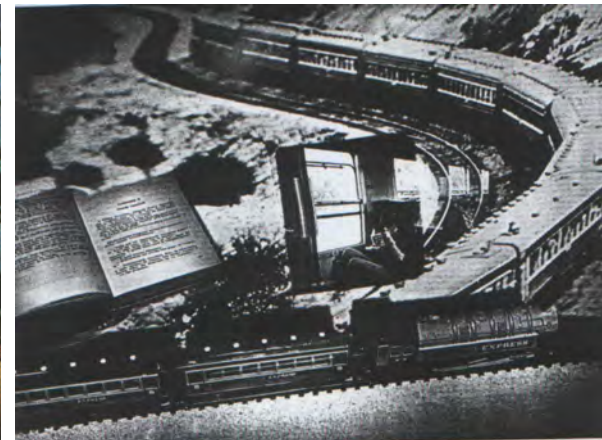
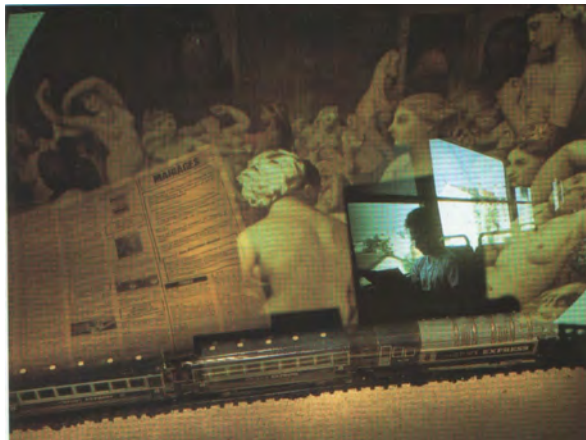
Entre 1890 et 1900, la locomotive est devenue vecteur de vitalité, engendrant des pensées, qu'elle appelle du fond du psychisme. En train, l'humain vit des instants, où la conscience est comme surprise et surprenante. Un voyage en train peut être vécu comme un rêve éveillé.

Comme dans un rêve, la réalité spatiale en train se manifeste par l'accumulation, quand la notion d'étendue se confond avec celle de palimpseste. En train, le paysage est partout : derrière, au-dessus, au-dessous, devant et dedans, par l'intermédiaire des miroirs au plafond, des fenêtres et des reflets du dedans et du dehors. L'espace est vertigineux ; on est en perte de repères visuels. Entre ce qui avance, ce qui recule et ce qui stagne, se créent des zones d'incertitude. Le train en marche offre une fragmentation visuelle, une multiplicité de points de vue physiques mais aussi psychiques. La surimpression des

vues sur les fenêtres d'un wagon, tel un feuilleté visuel, évoque le mode d'apparition des pensées de différents types en association inconsciente avec toutes sortes d'idées, tel un feuilleté mental. La mouvance des reflets rappelle celle des pensées chaotiques.

En train, la vie et le mouvement sont interdépendants. Un moyen de transport permet de voyager aussi bien physiquement que psychologiquement ; étymologiquement, le mot « émotion » provient de « motion » et donc signifie un mouvement intérieur. La vie mentale est active et le paysage paraît vivre dans sa turbulence. L'œil semble se mouvoir au rythme des pensées plus ou moins conscientes, si ce n'est le paysage qui semble danser au rythme des pensées. « *La pensée, c'est une énergie, pas une chose fixe. La pensée est comme la musique, elle doit se déployer pour être pensée.* »¹ Endormi, les pensées inconscientes fluctuent à l'instar de l'intérieur de

Voyages parallèles, Alain FLEISCHER



¹ Viola, entretien avec Anne-Marie Duguet, in *Déjouer l'image*,

notre corps toujours en mouvement, à travers les différents organes (battements du cœur), les circulations aqueuse, sanguine et lymphatique et par la tension et le relâchement des muscles par exemple.

Le voyage nous met donc dans un état d'ubiquité passive à travers plusieurs temps. Dans l'association psychique, l'aspect de la mémoire ressemble à celui du rêve à travers la juxtaposition, voire le mélange des différentes vues. Des idées, ou quelconques pensées, s'emboîtent avec d'autres images cérébrales ou concrètes, dispersées, éparses ou en conflit. Différents espaces physiques s'entrelacent avec différentes temporalités (passées, futures, présentes, fantasmatiques, rêvées), à l'encontre de la philosophie de l'instant, définie par Gaston Bachelard : « *C'est du présent et uniquement du présent que nous avons conscience* »². Il est vrai pourtant que la vitesse fait prendre conscience de l'immédiateté du temps terrestre. Mais « *la notion de rythme implique ici un automatisme, un retour symétrique de temps fort ou faible, superposé au temps vécu du sujet. Il s'agit de suspension (par accélération), disparition et réapparition effective du réel, décolllement de la durée, comme une irrégularité épileptique, définie comme surprise et variations indéterminées des fréquences. [...] La première production de la conscience serait sa vitesse propre dans sa distance de temps* »³, telle la boutade de Bernstein : « *l'intuition c'est l'intelligence qui commet un excès de vitesse.* »⁴

La vitesse donne un aspect flou différent aux paysages visuels et mentaux, qu'ils soient fragmentés dans un va-et-vient



Flux de conscience, hommage à J. Joyce, Yannick VIGOUROUX, installation (polaroid, photocopie, scotch, magnétophone)

fébrile, ou fluctuants. Yannick Vigouroux parle de *Flux de conscience*. La vitesse paraît filer, tisser, nouer des architectures mentales et environnementales. En vitesse, de vagues pensées soucieuses peuvent se glisser sur l'attention au paysage. A moins que ce ne soit le défilement des vues paysagères qui influence le rythme des pensées en l'accélérant. Cette expérience peut être comparée soit à l'hypnose, technique de balayage des yeux pour faire surgir des visions inconscientes, soit à des films, dont les images font émerger en nous d'autres images.

¹ Roupnel, cité par Bachelard, in *L'intuition de l'instant*, Stock édition, Paris, 1932, réédition 1985, p.14

² Virilio, *Esthétique de la disparition*, éd. Galilé, 1989, p. 26

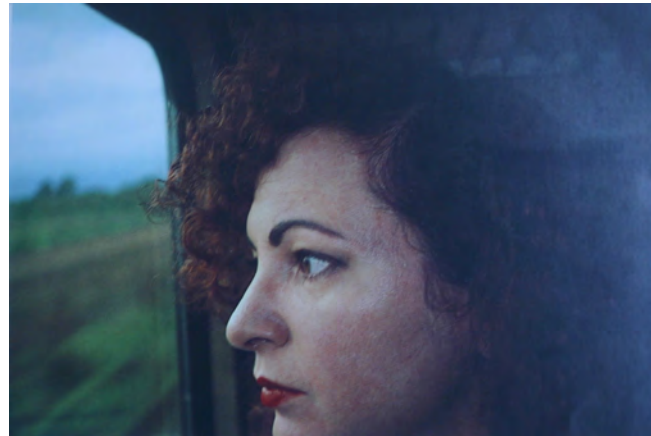
³ Ibid., p. 27

. Train de vues cinématographiques

Regarder un film au cinéma et voyager en train sont deux expériences perceptives qui ont plusieurs points communs.

Devant un film, comme à bord d'un véhicule, le corps est passif, tandis que le psychisme est actif, il s'agit de voyage mental. Aussi, un film est un condensé de plusieurs vies, comme l'intérieur d'un train, où les histoires sont échangées entre les personnes. Au cinéma comme en train, les images défilent sur la fenêtre-écran avec des sons parfois hors champ, qui créent une réalité à plusieurs niveaux, extérieure à nous et mentale.

En train, la collision de sons aux sources différentes donne une cacophonie, un brouillage simultané de bruits et de rumeurs. Différentes réalités traversent ces voyages, sous forme palpable et imaginée, à travers diverses temporalités. Comme un film, la mémoire peut rembobiner la vie, la faire revivre, même celle des illusions (en un mot aussi), elle permet des visions anachroniques et anarchiques. Donc le temps est mental. Inventée par l'humain, la notion du temps existe par la perception que nous en avons. Cette perception comprend un double mouvement entre le passé et le futur. Le passé continue, ou revient, en s'associant à la présence immédiate des choses, des événements, des personnes. La technique des moyens de transport et de vision permet d'ap-



Autoportrait dans le train, Allemagne, Nan GOLDIN, 1992

préhender le temps de différentes façons. Influencé par l'environnement extérieur et suivant l'état et la disponibilité d'esprit (stressé ou rêveur par exemple), le temps est perçu différemment. La mémoire permet d'en faire des recouvrements fertiles, de le saisir sous une forme globale. Parfois le temps paraît lourd, épais, difficile et lent à s'écouler, que ce soit au cinéma ou à bord d'un véhicule. Mais le temps qui m'intéresse ici est au contraire, celui qui semble passer vite, du moins par sa concrétisation en images, dans le cinéma et dans la vitesse.

En vitesse et au cinéma, les perceptions du paysage et du temps sont tantôt similaires, tantôt contraires. Soit dans la vitesse comme au cinéma, le temps est vécu comme une poussée imminente du futur ou du passé, tel un « postillon de la mémoire »¹, à l'instar des images cinématographiques ou des vues paysagères, qui apparaissent en flash. Soit la vitesse et le cinéma contractent le temps, le condensent, tandis qu'à l'inverse le paysage véhiculaire semble dilaté, étiré comme un ressort, un élastique ou une pelote de laine. Le temps et le paysage-image sont aussi bien en rapport avec la notion de de rupture que continuité. Ils sont des fragments continus.

Le souvenir des visions en train est constitué de bribes de paysages glanés, de restes épars d'images fragmentaires. Il

¹ Denis Roche, *Les preuves du temps*, Gilles Mora, seuil, maison européenne de la photo, Paris, 2001, p.12



Jean-Claude BÉLÉGOU

s'agit d'une « *vision synthétique du coup d'œil* »¹. Aldous Huxley parlait de la « *vision globale* » : « *beaucoup de choses ont défilé devant mes yeux, mais je ne puis prétendre en avoir retenu beaucoup et quand je m'en souviens, ce ne sont pas tant des objets distincts qu'une vision globale. D'innombrables images séparées, saisies pendant des heures de contemplation, se sont fondues et rejointes dans mon esprit pour former, dans ma mémoire, comme une seule unité.* »². Strindberg aussi parlait d'« *impression générale* » : « *le voyage devrait se faire aussi vite que possible pour que l'on ne perde pas l'impression générale en s'attardant sur les détails.* »³

L'état d'esprit aussi est un peu le même en train (en avion aussi) qu'au cinéma, celui d'une fête sans lendemain. Virilio

¹ Benjamin Gastineau, *La Vie en chemin de fer*, Paris, Dentu, 1861, p.32

² Aldous Huxley, *Le Monde en passant. Journal de voyage* (1926), Paris, Vernal-Ph. Lebaud, 1988, p. 82

³ op. cit., p. 107

Dans le train Rome-Naples, BRASSAI, 1955



remarque qu'avant le voyage, les gens ne se connaissaient pas, après le voyage, ils se quitteront pour toujours, comme une répétition différée de son dernier jour. La rapidité du passage paysager semble donc entraîner un paysage relationnel rapide, dû à la fois à la proximité physique et à la durée à court terme, qui s'achève dans une disparition d'un sans lendemain.

Donc en train, la notion de passage est traduite par le flou visuel et « visonnel ». Le passage flou concerne un état intermédiaire à la fois psychique, à travers l'imagination et la perception du temps, et physique à travers les paysages. Le flou de l'un pouvant engendrer l'autre inconsciemment, rapidement et vice versa, à moins qu'ils ne soient perçus simultanément. La vitesse procure une simultanéité de la vision, phénomène qui va être explicité dans le chapitre suivant.

. Flous psychologique, temporel ou simultanité perceptive floue ou simultanité des visions physiologiques et psychiques ou visions « environnes » et mentales floues

« On a rarement vécu la lente déformation imaginaire que l'imagination procure aux perceptions. On n'a pas bien réalisé l'état fluide du psychisme imaginant. »

Bachelard¹

Nous ignorons qu'il y a du flou, alors qu'il y en a. Quand les choses nous apparaissent claires, distinctes et stables, et que nous croyons savoir précisément ce qu'elles sont, il existe dans cette perception, quelque chose comme un flou. D'après l'analyse husserlienne, ce flou perceptif est un halo de vide, qu'il qualifie d'« indéterminité déterminable »². Selon Husserl, qui s'est toujours gardé de tomber dans une intuition saturée ou saturante, la non saturation de l'environnement perçu fait partie de notre quotidien. Il parlait d'« idéation » pour définir une sorte de conversion en idée des objets du monde, qu'il nommait essences inexactes, opposées aux essences exactes. Pour lui, la perception a un « horizon interne »³.

Le flou perceptif peut être conséquent à la concentration sur des visions mentales, qui sont des souvenirs, des rêves ou quelconques imaginations. Les pensées inconscientes se déroberont à

Sans titre (98.2), Uta BARTH, 1998, deux photographies couleur, 114,3 x 145 cm chacune, Bonakdar Jancou Gallery, New York



l'immanence de la conscience, qui la font basculer et revirer en permanence. En regardant quelque chose, nous voyons autre chose, c'est-à-dire que nous regardons une chose sans la voir et voyons une autre chose sans la regarder. Dans ce cas, je parlerais de quasi-vision, aussi bien pour ce qui est vu, que ce qui est regardé. Quand les pensées deviennent envahissantes, elles parasitent, voire inhibent la vision. Sachant que le cerveau traite cent-vingt-six informations par minute, l'importance consacrée à l'attention visuelle peut être tellement faible, même réduite à l'ordre du réflexe. La conscience perceptive n'est pas co-consciente en permanence de tout ce qui entre dans le champ de vision.

Et comment désancrons-nous toute image mentale du fond trop stable de nos souvenirs ? Car la mémoire représente un empilement de couches, une stratification, qui est paradoxalement de l'ordre du chaos ; Baudelaire parlait de « l'immense et

¹ *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, p10

² Marc Richir, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.21

³ Husserl, « *Recherches logiques* », trad., H. Elie, L. Kelkel, R. Schéver, Paris, P.U.F., 1962, II, 2ème partie, p.28

compliqué palimpseste de la mémoire »¹. Pour ce faire, nous quittons ce que nous voyons et ce que nous disons en faveur de ce que nous imaginons. Donc nous voyons flou. Les apparitions produites par l'imaginaire se font en regardant l'environnement inconsciemment, tandis que ces apparitions conscientes ne sont pas visualisées concrètement. L'expression « regarder dans le vide » est communément employée quand les yeux fixent quelque chose au hasard et involontairement, tandis que le mental est ailleurs, c'est-à-dire qu'il ne sait plus ce qu'il voit, pour ne pas dire qu'il ne voit rien. Il regarde en lui. La vision physiologique se trouble, alors que la vision mentale peut être précise. Tout comme un rêve peut paraître confus à travers sa narration, alors que ses bribes d'images semblent apparaître précisément.

Par l'imagination, nous abandonnons le cours ordinaire des choses. Imaginer signifie s'absenter, s'élancer vers une nouvelle vie. Par conséquent la dichotomie entre la perception et l'imagination est parallèle à l'opposition respectivement entre la présence et l'absence.

Mais qu'est-ce que l'absence si ce n'est le retrait de l'attention face au réel physique ? Qu'est-ce que l'absence si ce n'est une présence à soi ? La façon dont nous échappons au réel désigne notre réalité intime.

Le rêveur s'en va à la dérive, sur des rives mentales. La rêve-

rie nous transporte ailleurs tout en restant sur place, sans que nous puissions voir et vivre toutes les images du parcours. Les éléments du rêve sont imbriqués sans être forcément cohérents. Pour la vidéaste Grahame Weinbren, la structure des rêves n'est qu'une seule image. Exploitant l'irrationnel de l'ex-

périence vécue, elle pense que l'image du rêve est la fusion dans « *l'esprit des différentes lignes de pensées, d'images, de croyances, de désirs et de souvenirs* »².



Profil féminin, Charles SELLIER, 1865-1870, huile sur toile, 56 x 45 cm, Londres, Picadilly Gallery

Dans *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Bachelard a examiné l'immanence de l'imaginaire au réel, le trajet continu du réel à l'imaginaire. Il a étudié le psychisme aérien, où l'imagination projette l'être entier dans un état d'imagination ouverte. Il pensait que si cette fonction d'ouverture de l'imagination se fait mal, la perception reste obtuse. Il a aussi remarqué que les voyages imaginaires, les stations mouvantes sont des images souvent inconsistantes, et cependant ce flottement n'empêche pas une vie imaginative régulière. Toutes ces incoordinations don-

nent parfois une allure servant de schème à une cohérence pour la mobilité. (Par ailleurs Nietzsche tenait à la restitution à toute chose de son mouvement propre.) L'imagination, pour une psychologie complète, égale un type de mobilité spiri-

¹ Dictionnaire Petit Robert, p.1345

² Barbara Osborn, « *Interactive Fictions : An Interview with Grahame Weinbren* », *Afterimage*, vol. 15, n°2, septembre 1987, p.10



Visions simultanées, Umberto BOCCIONI, 1911, huile sur toile

tuelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante. L'étendue de la mobilité de l'imaginaire correspond pour Bachelard à l'étendue de la fécondité et de la vie de l'imaginaire. Le flou des images imaginaires est donc en relation avec la vie.

Le voyage dans les mondes de l'imaginaire, qu'ils soient lointains ou proches, ne conduit bien un psychisme dynamique que s'il va au pays de l'infini d'après Bachelard. Les images mentales s'élancent et se perdent. Elles s'élèvent et s'écrasent dans leur hauteur même. Elles apparaissent et disparaissent. Alors s'impose le réalisme de l'irréalité. On comprend les

figures par leur transfiguration. Dans le règne de l'imagination, à toute immanence s'adjoint une transcendance, parfois exprimée par la poésie. Cette transcendance est évaporée, dispersive. Pour l'être qui réfléchit elle est un mirage. Ce mirage fascine, il entraîne une dynamique psychologique.

Donc si l'absence et la présence ne s'opposent pas mais fusionnent, il peut en être de même pour l'opposition entre la perception et l'imagination, qui peuvent se faire corrélativement. En effet, « *toute vision est un composé, un entrelacement d'impressions « entrantes » et d'expressions ajoutées spontanément pour l'œil qui regarde. La réalité est toujours inscrite dans un devenir image, un devenir personnel du réel.* »¹ Donc il n'existe pas une perception unique de quelque chose, mais plusieurs perceptions de ce quelque chose, suivant le regardeur. La perception est subjective.

L'esprit intègre des informations fournies par d'autres sens, qui modifient alors la perception visuelle, l'atténuent ou l'amplifient. Nos expériences sensorielles interagissent. Et c'est l'élaboration du sens commun qui permet de percevoir, c'est-à-dire l'association des sens. L'imagination, la sensation, l'émotion et la perception correspondent dans une vision exhaustive, dont la richesse et la complexité m'intéressent. Nous ne regardons pas seulement avec les yeux mais aussi avec le mental, c'est-à-dire la mémoire, la réflexion, les rêves, les partis pris, les émotions, les lectures, entre autres images ou hallucinogènes culturels et personnels. On peut en déduire qu'une image se constitue par rétentions d'autres images, ajoutées,

¹Richard Miller, in *Cobra*, « *La raison de l'œil* », Nouvelles éditions françaises, Paris, 1994, p.59

en échos ou absorbées.

Henri Bergson parlait de l'interaction de l'intuition et de la perception dans l'ouvrage *Matière et mémoire*, de 1896. Il s'agit d'une vision à deux niveaux, à travers un double mouvement entre les visions respectivement intime et impersonnelle, imaginée et perçue, mentale et environnementale. Mais si le cheminement visuel est en relation avec celui de la pensée, il ne sont pas forcément en harmonie, ni en calque. Cependant ils se ressemblent dans leur manifestation, désordonnée, chaotique, insensée, qui va dans tous les sens, tel un vol de mouche.

La densité des apparences côtoie des structures lacunaires de nos pensées. Et comment les haillons des pensées visuelles interviennent-ils sur le tissu concret du monde ?

C'est en percevant et en pensant en même temps. L'imagination projette des impressions intimes sur le monde extérieur, en mettant ses rêves dans les choses, ses pensées sur la vue. La perception extérieure est influencée par le mental. Et réciproquement, le mental est perméable à la perception de l'environnement. Ce que nous voyons a un impact sur notre mémoire, sur nos sentiments. Donc la frontière entre la réalité extérieure et mentale est poreuse. Dans *Ulysse* (1929, recommandé par Butor), James Joyce a décrit la réalité de la perception dans sa totalité, en faisant part de l'intervention des images mentales simultanées à l'acte de vision. Il a posé une question obsédante¹ : « *pourquoi faut-il que quand nous regardons quelque chose, autre chose nous regarde, un dans, un dedans ?* »

¹ relevée par G. Didi-Huberman dans *Ce que nous regardons, ce qui nous regarde*

Simultanément à ce que nous voyons peuvent surgir à notre conscience, et malgré nous, des souvenirs et des rêves sous forme désarticulée. Cet ensemble de vues mentales s'entremêle alors aux choses que nous voyons, si nous les voyons encore. Il s'agit de ce que j'appelle l'expérience « visionnelle », qui est une vision simultanément portée vers l'extérieur de soi et vers le mental. D'ailleurs les visions extérieures et mentales se situeraient dans le cerveau au même endroit. De la même manière, quand on regarde quelque chose, et qu'on entend des bruits provenant de source connue ou inconnue, parfois peut se créer une situation un peu surréaliste. Sur des sons lointains, nous associons des images, qui se superposent alors à ce que nous voyons et à ce que nous pensons. Le monde sonore crée un espace mental parallèle à celui de la vision, qu'il chevauche.

Freud a parlé du « souvenir-écran » comme j'envisage le flou. Contrairement à l'idée reçue qu'un souvenir est une reconstruction de la réalité, un souvenir indique ce qui s'est passé et le masque. Il cache quelque chose et révèle autre chose, mais

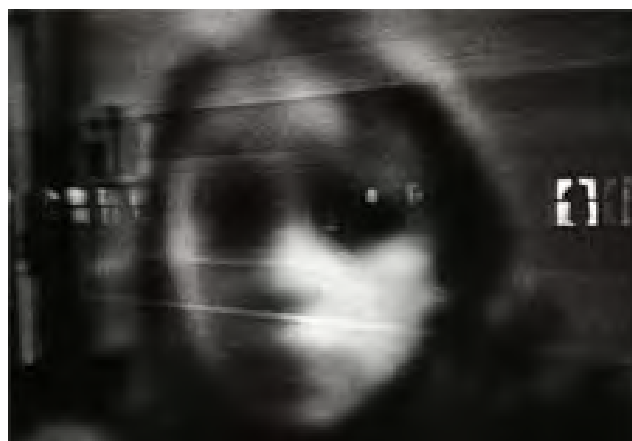


Le désert rouge,
ANTONIONI, 1964

pas complètement. C'est cet **entre-deux** qui est intéressant, car il se manifeste à travers le flou.

L'univers de l'immédiat, comme celui du vécu ou encore les deux, peuvent apparaître confus de différentes manières. Le flou perceptif se situe à deux niveaux, physiologique et psychique, voire les deux simultanément, telles les visions d'une femme dans *Le désert rouge*. Les angoisses de cette femme sont représentées par sa vision floue. A moins que ce ne soit la perception visuelle de la réalité qui déclenche une vision mentale floue. Le brouillage perceptif, telle une ivresse visuelle ou une puissance hypnotique, déclenche un débordement émotionnel. D'ailleurs le brouillage perceptif est aussi un débordement des formes et des couleurs entre elles. Les deux débordements visuel et émotionnel correspondent.

La relation entre des paysages mentaux et physiques est traitée par Viola, attiré par l'irrésistible pouvoir du paysage. Dans Chott-el-Djerid, « *c'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre autour d'un point d'indiscernabilité* »¹, comme l'objectif et le subjectif, le physique et le mental. Bill Viola a remis en cause nos a priori sur les relations entre le réel et l'imaginaire, en



Là ou ailleurs, Jehsong BAAK, photo noir et blanc, 27,6 x 25 cm

affirmant que « *nous sommes et nous avons toujours été dans un paysage de perception imaginaire* »². Au-delà de l'horizon interne de la perception, le paysage est pour Viola « *un matériau naturel brut de la psyché humaine* »³. Il a d'ailleurs remarqué que les paysages physique et imaginaire ont des caractéristiques contradictoires similaires, à propos de l'infini et de la limite : ils sont tous les deux infinis et limités. En effet, bien que l'univers soit infini en espace et en temps, la compréhension qu'on en a est limitée. Tout comme l'imagination ne nous permet pas de nous représenter l'instant de notre mort. Par contre les satellites ont dessiné la carte de toute la surface de la terre, le paysage en entier, jusqu'à une précision de dix mètres, voire moins. Cependant de nombreux endroits sont inaccessibles en l'espace

d'une vie. Chott-el-Djerid est un horizon, où des êtres surgissent en plein mystère. Les vibrations de l'air chaud dans le désert de Chott-el-Djerid tordent les silhouettes de groupes, qui passent comme des fantômes ; les architectures du village tremblent étrangement, d'autant plus que ce dernier paraît suspendu au loin, tel un mirage. Les vibrations continues du visible qui créent du flou, comme dans l'impressionnisme. La vision est dans cette vidéo à la fois un procès perceptif et une hallucina-

¹ *L'Image-Temps*, Gilles Deleuze, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p.15

² La vidéo entre art et communication, coll. Guide de l'étudiant en art, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1997, p.13

³ Bill Viola, catalogue de son exposition à l'ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 20 déc.1983-29 janv. 1984, p.26

tion. S'il ne s'y passe rien ou presque, l'histoire est celle des réglages perceptifs, des aventures de la matière et de la lumière, qui racontent la constitution du visible et de l'audible. Ce qui surgit alors est le temps propre de la trame électronique, sa vibration continue. Il s'agit plus de situation que d'action, une « situation purement optique et sonore » comme la décrit Gilles Deleuze dans *L'Image-Temps*, « qui éveille une fonction de voyance. »¹ En effet, ses images se bouclent sur d'autres images virtuelles et appellent des souvenirs, des avvenirs ou des rêves.

L'image n'est pas, mais devient ; elle est moins considérée en soi que comme la variation d'un univers incertain. Fragile, l'image instable s'exprime dans ses apparitions et ses disparitions : ses apparitions disparaissantes et ses disparitions apparaissantes. Les mirages de *Chott-el-Djerid* sont des figures de l'entre-deux, apparitions toujours en construction et en déconstruction. L'apparition évolue constamment, quand l'objet s'avère ne plus être ce qu'il paraissait être au début de sa perception. « *Ce qui vint, ce qui fut perdu.* »²

Les choses peuvent être perçues sans qu'elles soient vues dans leur intégralité.

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p.30

² Thierry Kuntzel, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, op. cit., p.80



Le 2e jour, Robert CAHEN, vidéo sonore, 8', 1988

Soit les faces cachées des choses peuvent être perçues par l'intuition, l'imagination, le fantasme ou le souvenir. Lorsque quelque chose stoppe la vue, une impasse optique, tel un mur bouchant l'horizon, la vue peut être relayée à celle du mental. Soit la perception visuelle est consciente de ce qui vient juste

d'être vu. Même si les apparitions passées sont oubliées et sont hors du champ des rétentions immédiates. C'est l'aperception qui règle l'accord entre les deux temps (passé et présent) en mouvement, de l'un vers l'autre, même s'ils sont vides d'apparition. Cette temporalité est mise en avant dans la théorie husserlienne sur le flou perceptif. Il s'agit de l'écoulement continu du présent, ouvert entre ses rétentions tout juste passées et à venir, par le biais du présent vivant et concret de la chose de

la perception. Mais cette doctrine est réfutée par Marc Richir, qui envisage plutôt un désaccord entre le passé et le futur perceptifs, irréductibles selon lui à la continuité d'écoulement du présent. Il pense que le rythme d'écoulement du passé rétentionnel diffère de celui de l'apparition du futur proche. Dans la théorie husserlienne, le présent pourrait être une superposition et un enchevêtrement temporels, d'aspect flou, alors que pour Marc Richir, le présent s'apparenterait au contraire à un trait d'union entre le passé et le futur, plutôt

juxtaposés et nets.

Par ailleurs, les champs de visions floues physiologique et temporelle sont parallèles au cours d'une vie. Avec l'âge, la vision physiologique du proche et du lointain s'inverse parallèlement à la vision temporelle du proche et du lointain, créant une anamorphose cinématique. La vision d'événements temporels lointains est plus nette et détaillée alors que des événements proches sont oubliés et correspondraient à une vision mentale floue. Parallèlement la vision physiologique lointaine est plus nette que les choses proches.

La multiplicité de la vision est aujourd'hui habituelle, normale. Elle n'est pourtant considérée et par conséquent représentée que depuis la modernité, période où la technologie a modifié l'environnement et crée des impressions sensorielles inédites. Tandis qu'à la Renaissance prédominait l'unité de temps, de lieu et d'action. Par contre les arts orientaux, byzantin ou chinois, avaient représenté simultanément plusieurs points de vue, en plongée et en contre plongée par exemple. Aujourd'hui, l'image à supports multiples (de la photo au monde virtuel, en passant par l'installation multimédia) est devenue omniprésente dans notre vie et de surcroît dans la création contemporaine. Un des apports les plus importants de la fin du XIX^{ème} siècle est la révélation d'un espace formé d'états éparpillés, enchaînés les uns aux autres pour constituer un mouvement.

Selon la théorie de McLuhan, la vie moderne se caractérise par la réception simultanée d'énormes quantités d'informa-

tions sous la forme de stimulations sensorielles affectant la vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher et le goût. Ce bombardement est aggravé, selon la théorie du « choc du futur » de Toffler, par l'impression que la vitesse du changement nous fait vivre la réalité en accéléré. Par conséquent, une nouvelle forme de perception devenait nécessaire pour appréhender directement ces stimulations par les sens.

. Flou psychanalytico-photographique

« *Je suis le mot sur le bout de la langue
Je suis la lettre qu'on n'envoie jamais.* »

Chant de Luciole, « *Je suis* » (2009)

Certaines formulations du langage prêtent à confusion. A quoi correspond le flou à travers le langage et quels sont ses effets sur le psychisme ?

Un charabia et un baragouin expriment une maladresse qui masque souvent le référent sans toutefois l'occulter. Cette ambiguïté émane d'un fatras de mots et de balbutiements qui s'enfoncent dans l'indistinction. C'est être confronté à une angoisse similaire à celle éprouvée quand ce qu'on dit n'est pas ce qu'on voulait dire.

Dans certains textes de Mallarmé et d'Apollinaire, l'interprétation du lecteur est importante, puisqu'elle reflète certains états de confusion, d'hésitation, provoqués par l'absence de ponctuation. Dans une démarche inverse, Rimbaud et Nerval utilisent tellement les tirets et les parenthèses pour rythmer le texte, qu'ils en brouillent l'énoncé.

Le flou est comparable aux trois points de suspension, qui caractérisent le style émotif chez Louis-Ferdinand Céline et comme leur nom l'indique, laissent le texte en suspens.

D'après l'adage de Descartes, « ce qui se conçoit clairement s'énonce clairement », par conséquent un énoncé embrouillé correspondrait-il automatiquement à des pensées confuses ? Donc des styles opposés peuvent engendrer un même effet de flou psychique.

Ainsi le flou de langage peut être exprimé de différentes

façons. Soit le flou est lié aux sens de mots ambigus, soit il se trouve dans la forme rythmique, à travers l'absence ou la surabondance de ponctuation, ou encore à travers un débit trop rapide, trop lent, voire inarticulé.

Mais dans ce chapitre, le flou est envisagé moins comme inhérent au langage qu'au psychisme. Le psychisme est un enlacement, un entrecroisement de structures hétérogènes et discontinues qui s'y réalisent. Le désordre et l'incohérence sont manifestes dans l'être du psychisme.

Ces caractéristiques psychiques sont exagérées dans le cas de la schizophrénie. Au cours d'une discussion improvisée lors d'une exposition de photos, à propos du rapport entre la photo et la vision, je demandais à mon interlocuteur, qui enlevait ses lunettes sous la bruine, s'il est myope. Il me répondit : « non, je suis schizophrène. » En effet, la schizophrénie rend flou, en superposant la vision de quelque chose qui n'est pas là avec ce qui est là, telle l'apparition d'une personne absente sur le visage d'une autre présente. Il en est de même pour les sons : le schizophrène peut entendre une voix qui se superpose à celle de la personne avec qui il parle.

Pour en revenir au psychisme normal, le langage n'aurait-il pas pour vocation de le rendre moins flou ? Le psychisme est flou par ce qu'il cache et la science psychanalytique essaie de le rendre plus net. « *Contraindre son chaos à devenir forme, à devenir (...) : c'est là la grande ambition* », d'après les termes de Friedrich Nietzsche¹

¹ *Humain, trop humain*, in *Au risque de l'art*, Thierry Delcourt, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 2007, p. 257

La psychanalyse et la photographie sont nées au XIX^{ème} siècle dans un même but de rendre le monde plus net, qu'il soit intérieur ou extérieur. Et si les prémisses de la représentation plastique du flou datent de la même époque, c'est parce que l'art représente plus ce qu'est l'humain que ce qu'est le monde, à moins que ce ne soit le monde à travers le filtre de l'humain, et non plus à travers le tamis de codes moraux ou sociaux. La « photothérapie d'inspiration analytique » a recours à la pratique photographique comme support à la verbalisation. Définie par le docteur Gilles Perriot dans les années 1980, la photothérapie emploie les photos prises accidentellement par les patients, pour leur capacité à surprendre. Les photos, souvent floues (déformées ou décadrées), permettent ainsi de « libérer une parole, jusqu'ici enfouie »¹, sur le ressenti ou le passé. Chaque patient fait au moins une photo involontairement floue, par accident ou par défaut technique ; elle est alors considérée comme un lapsus. Par exemple la photo *Le coup de pied d'Anne* résulte d'une juxtaposition accidentelle de deux images au développement : la galerie menant à l'hôpital et le coup de pied de l'opératrice. L'interprétation de la photo, comme un rejet (par coup de pied)



Le coup de pied d'Anne, photographie utilisée dans le service du Dr Gilles Perriot, fin des années 1980, Chalon-sur-Saône, coll. Gilles Perriot

par Anne de l'hospitalisation, a facilité l'échange sur ce sujet entre le docteur et elle, puis sur les vécus de cette dernière. Perriot précise que c'est moins l'accident qui est révélateur que la lecture qui en est faite par l'opérateur.

Donc dans le cas de la photothérapie, le flou se situe à deux niveaux, intérieur dans le psychisme et extérieur, apparent et superficiel dans la photo. Et c'est la confrontation des deux flous qui va rendre plus précis des éléments du flou mental. Comme si le flou photographique agissait en écran, qui filtre ou révèle le latent, voire fait les deux simultanément, mais pour des choses différentes. Et plus l'image est floue, plus elle est efficace. Le vague de la forme « ouverte », telle qu'Umberto Eco l'appelle, a un pouvoir sur le travail de projection, car il incite l'imagination du regardeur à combler ce qui n'est pas explicitement percevable. Le flou ouvre l'interprétation du regard. Léonard de Vinci déjà assignait une fonction active au regard dans l'informe, tels des tâches sur un mur ou des nuages. Le regardeur contribue, consciemment ou non, à faire vivre le flou, en le rendant protéiforme. A moins que ce ne soit le flou qui soit magique.

¹ Gilles Perriot, « *Le regard à l'écoute* », Art et Thérapie, n° 64/65, août 1998, p. 111

Le flou est latent, son état est en devenir. Et ce qui est captivant dans le flou ne serait-ce pas plutôt autre chose que lui ? Est-ce que le flou existe en soi ou au contraire pour autre chose que lui, autre chose qu'il évoque, à moins que cet autre ne soit le regardeur ?

En effet, une œuvre floue permet de flatter l'égo du regardeur, qui soit croit participer à la création en pensée, en continuant l'esquisse dans le sens qu'elle impose, voire en la terminant, soit croit que ses idées s'accordent avec celles de l'artiste.

. Flou sociologique : le flou a-t-il un genre ?

Le flou est anthropologique car il est relationnel. La relation humaine occidentale est devenue floue à partir de la deuxième moitié du XXème siècle, à travers l'éclatement des familles, leur recomposition, à travers l'amour et l'union libres, pour les sans-papiers, les adoptions, à travers même la relation virtuelle via le (paradoxalement) net, où l'autre est imaginé, idéalisé à partir de quelques éléments. Les identités sont en perte de repères (en deux mots aussi), parfois elles ne sont pas non plus définies précisément dans l'ascendance. En plus, l'origine de l'humain, de la vie, est floue, mystérieuse, magique, même si la biologie, et particulièrement la génétique, l'ont rationalisée. L'entrée comme la sortie, c'est-à-dire le passage de l'humain et le sens de son existence dans ce monde sont flous. Le but de la vie et la mort ne sont plus justifiés par

la religion, depuis Nietzsche Dieu est mort. Ni la politique, ni l'économie, ni la philosophie et ni la sociologie ne répondent aux questions existentielles, qui restent alors en suspens, et depuis les débuts de la crise dans les années 1970, aucune entreprise intellectuelle n'a été convaincante dans ces domaines (*La fin du travail* de Jeremy Rifkin, *Traité de l'athéologie* de Michel Onfray ou encore l'écologie).

Par ailleurs, d'après des études anthropologiques et ethnologiques, l'humain a besoin de classer, par familles, par ordre. Si cette attitude peut être associée au net, est-ce que le flou est comportemental ? Peut-il être associé à un comportement féminin ou masculin ? Le flou a-t-il un sexe?

Le masculin est considéré comme noble et le féminin est asso-

18 oktober 1977,
Confrontation (Ge-
genüberstellung),
Gerhard RICH-
TER, 1988, série,
3 huiles sur toile,
chacune 112 x 102
cm, Courtesy Ger-
hard Richter



cié à la traîtrise d'après le schéma synoptique des oppositions pertinentes de Bourdieu. Il en est respectivement de même pour le net et le flou.

La femme est physiquement plus en courbe (cambrure du dos, seins, ventre...) par rapport à l'homme, plus taillé, plus musclé et plus carré. Et comme les formes floues, telles des volutes, se rapprochent plus des formes elliptiques que des formes angulaires, le flou se rapprocherait plus de la femme que de l'homme, même si elle n'est pas physiquement floue. D'autant plus que le dur évoquerait plus le net et le mou le flou.

L'intuition féminine et l'instinct maternel

L'intuition féminine est une notion floue pour les psychologues, elle ne rentre pas dans les catégories classiques de la psychologie. L'intuition féminine est une sensibilité des femmes portée à l'écoute des autres et capable de décoder les émotions non exprimées, de deviner le non-dit au ton de la voix, à l'expression du visage. Elle permet à la mère de comprendre ce que son enfant exprime implicitement. Mais ces qualités ne sont pas innées, elles sont dues à l'expérience, puisqu'aujourd'hui les pères au foyer en sont autant capables. Par contre chez la femme, le comportement maternant serait favorisé par la production de prolactine, hormone sécrétée lors de la succion du téton, qui déclenche les montées de lait.

Calcul mental et orientation dans l'espace

L'orientation dans l'espace est en général floue pour une

femme, alors que pour un homme elle précise. Cette distinction existe depuis les sociétés de chasseurs-cueilleurs, où les hommes chassaient et les femmes restaient chez elles, jusqu'aux sociétés agricoles et industrielles. Dans une approche simpliste des spécificités hommes-femmes, Alan et Barbara Pease dans l'ouvrage Pourquoi les hommes n'écoutent jamais rien et les femmes ne savent pas lire une carte routière, supposent que les différences entre les hommes et les femmes résultent d'une évolution des cerveaux divergente. L'homme aurait développé une vision droite à longue portée, ce qui serait favorable à la conduite routière, et la femme une vision périphérique, liée à la pratique de la cueillette, qui privilégierait une attention aux détails.

Or des études plus récentes, des années 1980, ont remis en question ce mythe de l'homme chasseur du paléolithique (- 200 000 à - 30 000 ans). Les premiers hominidés étaient des



Sans titre, Jean-Louis GARNELL, 1989, photo couleur, 63 x 71 cm, galerie Giovanna Minelli, Paris

charognards, qui consommaient des bêtes déjà mortes. S'ils chassaient, ce n'était pas du gros gibier, mais de petits animaux, à l'aide d'outils, tels que des filets ou des lances. Et les femmes comme les hommes devaient participer à ces tâches.

Peut-on opposer la parole floue à l'action précise ?

A travers la construction sociale, les filles sont plus longtemps restées à la maison, ce qui leur a permis de développer le sens de la parole, pendant que les garçons allaient jouer dehors, dans l'action plus que dans la communication. La facilité au langage est donc plus caractéristique de la femme que de l'homme. Les subtilités et les nuances du langage pourraient le rapprocher du flou, mais le pinaillement sur des détails fait penser au net. En effet, le comble de la parole est qu'elle sert à la fois à mieux se faire comprendre et au contraire à embrouiller. Dans ce cas, le langage peut à la fois être flou et net.

Donc le flou est plus caractéristique de la femme que de l'homme, aux niveaux physique, intuitif, instinctif, d'orientation dans l'espace. Pauline Croze a chanté récemment « *Je suis floue* », alors que dans les années 1980, Jackie Quartz chantait « *Juste une mise au point* ». Le flou féminin n'est pas inné, au contraire il est acquis à travers une construction sociale, en ce sens il est culturel.

Si le flou est né avec l'humain, il s'est accentué avec la modernité. Le flou est autant conséquent des effets techniques qu'inhérent à l'irrationnel (inconscient, rêves, hallucinations), propre à l'humain.

VI. HYPERRÉALISMES NETS ET FLOUS PICTURAUX, CINÉMATOGRAPHIQUES ET PHOTOGRAPHIQUES CONTEMPORAINS

« *Si une représentation exacte existait, je ne photographierais pas.* »

Claude Maillard¹

La réalité ne peut pas être comme un tel la voit à tel moment, avec certaines zones floues et d'autres nettes, puisque cette vision-là n'est pas immuable. En plus d'être personnelle, la vision est fluctuante. Alors la réalité serait-elle comme nous ne pouvons pas la voir, excessivement et objectivement soit nette ou soit floue ?

L'hyperréalisme correspond à des visions excessivement nettes ou floues de la réalité, imperceptibles à l'œil nu, mais que la technique a rendues possibles.

¹ « ... *Sur l'imphotographiable. Le déroulement* », in *Photocouleur critique*, La Tremblade, Photolangage, 1985, p.14

1. Photoréalismes nets et flous

Dans l'hypernetteté, il n'y a pas de répit pour l'oeil, tout le champ de vision est sollicité simultanément. Les seules zones floues sont extrinsèques à la représentation, elles font partie du champ de vision du regardeur

La série photographique de Pierre Filliquet, *Champ de bataille*, contient de nombreuses informations descriptives dans de grands formats, mais l'anecdote n'est pas nécessaire. Chaque détail peut prendre son sens, sans que l'on doive focaliser sur un tel. La situation peut être appréhendée de façon assez ample, faisant apparaître un certain vertige. Le sujet semble se dérober à la vue.

Le regard de Pierre Filliquet n'est ni « objectif », ni romantique (dans le sens de la projection d'un sentiment sur un paysage), mais il offre des possibilités de conversion. Sa démarche correspond à la philosophie du yin et du yang, qui consiste en une transformation permanente, où la réalité est étendue comme une succession d'événements, dans un flux sans fin.



L'usage du concept provient du philosophe Kitaro Nishida, pour qui un espace physique

Champs de bataille, Pierre FILLIQUET, 2004
c-print aluminium,
150 x 120 cm

contient un pouvoir caché, transmettant de l'énergie lorsqu'on s'y plonge. Il ne s'agit pas seulement d'un lieu, mais d'un moment durant lequel se vit un processus dynamique de mutation et d'émergence. Nishida considérait l'espace dans un rapport interactif avec celui qui s'y trouve, sans qu'aucun des deux ne soit subordonné à l'autre. Je suis habité par le paysage autant qu'il m'habite.

Longueur d'ondes de Michael Snow, consiste en un zoom filmique continu et net sur la mer, qui s'achève en se transformant en photo, épinglée sur un mur. L'hyper-réalisme est exprimé ici par un long plan cinématographique sur une chose (un détail), qui est en l'occurrence floue, puisqu'il s'agit de l'eau.

Longueur d'ondes (Wavelength), Michael SNOW, 1967, film, 16 min



A. L'Hyperréalisme et le néohyperréalisme

- L'Hyperréalisme

« *Je ne cherche pas à changer les choses. Ce que je veux, c'est les rendre un peu plus claires, voilà tout - montrer ce qui se passe. Si une chose se trouve devant une autre, j'essaie de les représenter telles qu'elles sont, l'une devant l'autre. Parfois la photo, si on l'examine de près, n'est pas si réaliste. Elle n'explique pas vraiment comment sont les choses, ni leur apparence.* »

Richard Estes¹

L'hyperréalisme a traduit un monde excessivement net, dans des peintures extrêmement précises. Dans les peintures hyperréalistes, l'outrance de détails dans la figuration, la perspective aplatie et le mimétisme excessif dépassent simplement la copie de la réalité. « *L'hyperréalisme [...] ne fait que répliquer le plus visible.* »² « *Ce n'est pas la ressemblance qui est précieuse, mais le sentiment de proximité et de connexion qui s'y trouvent impliqués.* »³ Le niveau d'information peut même toucher à l'intime. Par exemple le genre de détails dans les portraits de Close ne sont généralement visibles qu'au moment de faire l'amour. Close avait un intérêt personnel pour ses modèles puisqu'il photographiait des proches. Il les représentait ensuite avec leur moindre marque et tous leurs défauts. Tandis que l'hypernet montre et met en évidence tous les défauts, le flou les atténue, quand il ne les supprime pas. L'hyperréalisme est un art de l'attention, qui correspond à une vision trop réaliste, dans un trop plein de précision, permis par la photo.

¹ Interview par Linda Chase et Ted McBurnett, « *Les photo-réalistes* », in *Art in America*, novembre-décembre 1972

² Jean-François Lyotard, *Le Nouveau Petit Robert*, dictionnaire, éd. Le Robert, Paris, 2009, p. 1264

³ Elisabeth Barrett

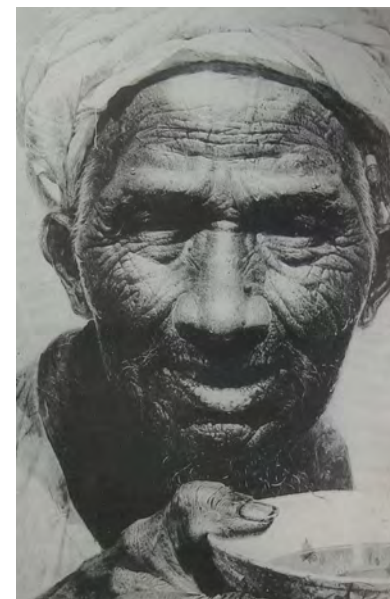
⁴ conf. « *Comment l'œuvre est acte, chose, ni l'un ni l'autre* », Université de Strasbourg, 2008

L'hyperréalisme est caractérisé par une représentation à deux niveaux, celle de la réalité par la photo, puis celle de la photo par la peinture. Le modèle réel est donc abandonné au profit de l'image photographique. Pour Baudrillard, à travers « *la reduplication minutieuse du réel, de médium en médium, le réel se volatilise et deviendrait allégorie minutieuse de la mort, [...] extase de dénégation et de sa propre extermination rituelle.* »⁴

Le moindre détail est accentué pour magnifier le réel jusqu'à son évanescence, sa déperdition dans l'« hyperréalité ». En ce sens, *Mon père* (1980) de Luo Zhongji, ressemble aux peintures superréalistes américaines.

Opposé à l'expressionnisme, l'hyperréalisme objectif a cherché à reproduire à la fois les effets des procédés photographiques ainsi que l'aspect lisse et froid de la photo par des glacis, à l'image d'une réalité glacée, laquée, aseptisée, lustrée, que les reflets de vitrines illustrent bien (c'est le cas de le dire).

L'hyperréalisme n'a pas seulement imité la photo, il s'en est servi comme matière première. Par exemple la copie sur une



Mon père, Luo ZHONGLI, 1980, peinture à huile

même toile de plusieurs photos de perspectives différentes présente plusieurs points de vue simultanés, dont l'effet est l'impression surhumaine d'ubiquité. La technique hyperréaliste consiste aussi à modifier et déformer certains aspects de clichés ou de diapositives, dont la netteté, grâce à leur projection agrandie par un épiscopes, l'agrandissement au carreau. Les moyens les plus couramment employés par les hyperréalistes sont la peinture à l'aérographe ou le report photosensible sur toile émulsionnée. La technique de l'aérographe consiste à mélanger directement les couleurs sur la toile par superposition, comme la technique d'impression. Close sélectionnait

Chuck CLOSE :

Maggie, 1998-99, huile sur toile, 182,9 x 152,4 cm



Leslie, 1973, aquarelle sur papier sur toile, 184,2 x 144,8 cm



trois plages colorées d'une diapositive pour en faire ses trois couleurs de base.

L'hyperréalisme a tourné en dérision l'académisme photographique, qui était considéré dans les années 1960 et 1970 comme une preuve de la réalité. Développé de 1965 à la fin des années 1970, aux États-Unis, puis en Europe, l'hyperréalisme ne s'est pas fondé sur une théorie. Il a critiqué la photo mais ne l'a pas concurrencé. Il voulait montrer que la peinture peut donner une plus grande illusion de vérité que la photo, sachant que la peinture était encore sous l'empire d'une suspicion, à l'égard de ce que Duchamp appelait le « purement rétinien ». Les hyperréalistes ont peint ce qu'ils ne pouvaient

Cindy, 2000, daguerréotype, 21,6 x 16,5 cm





Porte de la nature, Joseph RAFFAEL, 1999, aquarelle sur papier, 223,5 x 156,2 cm

pas photographe. Ils se sont appropriés dans la vision photographique ce que la vision rétinienne ne peut enregistrer dans un même temps. Dans une démarche inverse, Man Ray prétendait photographe ce qu'il ne pouvait pas peindre. Par un regard plus aigu que la photo, les peintures hyperréalistes peuvent montrer une dimension

menaçante du réel. Par exemple un portrait de famille traduit la banalité écrasante d'une vie routinière. Certains voient dans l'hyperréalisme un lien avec le regard d'Edward Hopper sur la fascination pour la banalité de la vie américaine.

Afin de mettre en évidence les plus fins détails, les peintures hyperréalistes utilisent par contraste le flou. Donc les parties floues ne prennent sens que par rapport à la netteté, qui est le point de départ pour Close.

Dans certains de ses portraits, le flou de la profondeur de champ correspond à celui obtenu en photo. Il a reproduit des déformations inhérentes à la prise photographique de près, avec une grande ouverture de diaphragme et une mise au



Saisons de lumière, Don EDDY, acrylique sur toile, 134,6 x 251,5 cm, 1998-99

point non uniforme. Les extrémités du nez et des oreilles sont floues contrairement aux pommettes nettes. Il s'intéresse à la photo pour ses imperfections, qui introduisent dans l'image des éléments spatiaux intéressants selon lui, ajoutant un nouveau registre d'informations auquel se confronter, quelque chose digne d'être peint.

Mais une photo du même visage peint par Chuck Close, avec la technique de cette époque, à la

même distance, ne donnerait pas une telle précision dans les parties si proches des zones floues. Ni la réalité, ni la technique photographique de l'époque, ne permettent une telle juxtaposition de zones très nettes et très floues. En effet, dans la réalité, il y aurait une progression entre ces deux zones. L'épaule n'étant pas loin des yeux, sur lesquels Close a fait la mise au point picturale, elle ne serait pas aussi floue, ni réellement et ni photographiquement. Close a déphasé la perception, il a dilaté le champ de vision en jouant sur le gigantisme dans ses photo-portraits.

Comme le format des peintures hyperréalistes est grand, pour l'œil du regardeur qui y voyage, les zones hyper-nettes peuvent apparaître floues. Paradoxalement, l'extrême précision



Argenterie pour S, Don EDDY, 1977, acrylique sur toile, 101,6 x 101,6 cm

peut atteindre le flou, puisque le champ de vision comporte toujours des zones floues aux extrémités latérales, proches et lointaines.

Ainsi l'utilisation du flou et du net, par exemple dans certains portraits de Close, peut provoquer un sentiment de fascination et de trouble. Le flou du portrait de *Maggie*, dans un autre style, rappelle la technique divisionniste de Seurat avec des petites touches de tons purs, voire le flou photographique par réticulation ou les pixels. Cependant Close ne s'est pas plus intéressé au traitement systématique et à la codification de l'information qu'à l'image. De près ce genre de tableau est rendu abstrait par la couleur, tandis qu'au loin se forment les volumes de la figure. Afin de tester les limites informatives dans la reconnaissance d'un portrait singulier, Close a expérimenté plusieurs techniques picturales, tels des empreintes de doigt, des collages de pâte en papier. Un des objectifs de Close est de détacher le portrait du contexte dans lequel nous sommes habitués à le regarder.

Vija CELMINS :

Surface d'océan, gravure sur bois, 1992, musée d'art américain, New York

Sans titre (Océan), 1968, mine de plomb sur fond acrylique sur papier, 34,9 x 47 cm



L'Hyporéalisme est un groupe pictural, fondé en 1988 par Hopi Lebel, dont le nom fut sans doute choisi pour faire pièce à l'hyperréalisme.

. Le Groupe Zebra allemand

« *Le zèbre est notre animal parce qu'il ne s'apprivoise pas.* »
Dietmar Ullrich (1940)

Comme le zèbre, le flou ne s'apprivoise pas, il est fuyant. Fondé 1964 à Hambourg, le groupe Zebra (Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker) a peint des images froides, simples, cyniques, dont la netteté est proche de celle de la photo de presse.



Garçon avec bouquet de fleurs, Peter NAGEL, 1979



Anniversaire, Dieter ASMUS, 1986-87, huile sur toile, 125 x 105 cm

- Le Néohyperréalisme

La plupart des peintres initiateurs de l'hyperréalisme ont continué, enrichi et souvent diversifié leur œuvre, relayés par une, puis deux générations de nouveaux artistes, parfois regroupés sous la bannière de néohyperréalisme, tels trois artistes français, Jacques Bodin, Ronald Bowen, et François Bricq.

Les hyperréalistes nets sont un art sans émotion, ce qui les distingue des hyperréalistes flous. Si Gerhard Richter a été un précurseur de l'hyperréalisme, il s'en est démarqué en 1972, par l'usage du flou.



Herbes, Jacques BODIN

B. Aussi net que flou

- Quelques exemples photographiques simultanément « floux » et nets

. Les photos de Messina

. le lointain et le proche

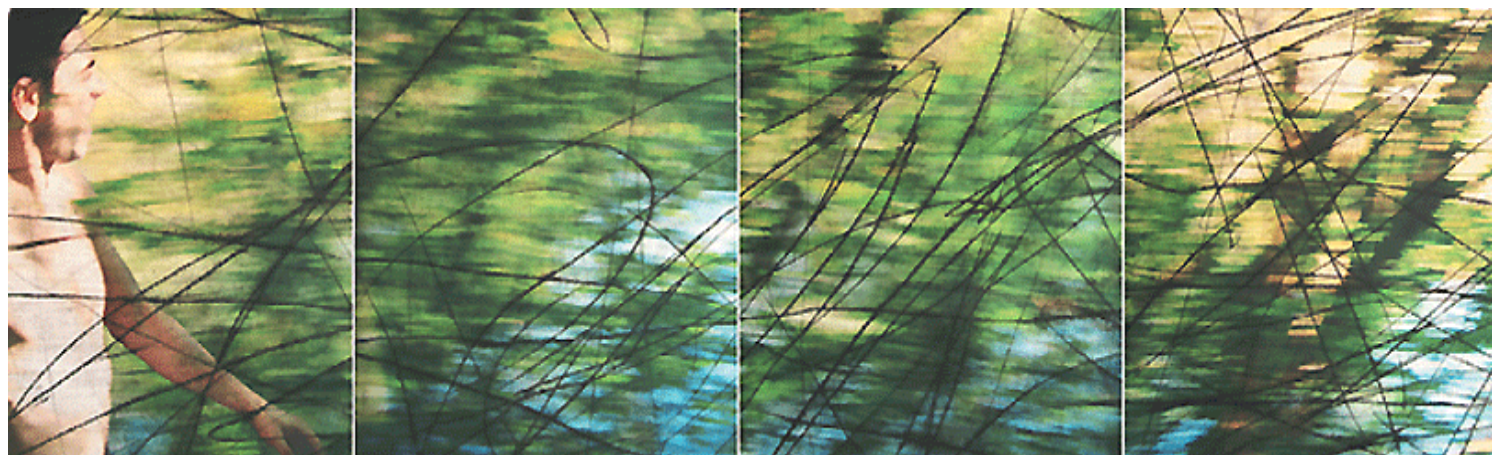
. *Reflux ou les herbes fraîches* de Readman
en parallèle avec mes herbes



Autoportrait nu, Christophe CARTIER, 1985



Marche, Julia ELCHINGER, diptyque, 2007



Dominique-Paul STRU-
BEL



Reflux ou les herbes fraîches, Sylvie READMAN, 1995, épreuve à la gélatine argentique, 124 x 166 cm



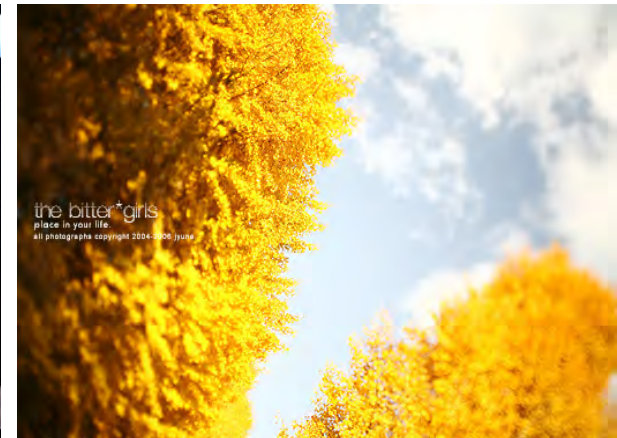
Julia ELCHINGER, 2007



MESSINA :
Nathalie Richard, Paris, 1984

Été breton, série

Jauni (2,8, 35 mm)



2. Hyperréalistes cinématographiques, picturaux et photographiques flous

A. Inaccessibles flous mouvants

A l'instar du geste de la main du peintre qui mélange la matière des couleurs, le mouvement du photographe ou du caméraman mélange la lumière des couleurs, à travers un enchaînement. La vitesse agit comme un liant, un déliant même à travers le « flou ». Celui-ci peut être représenté par un médium aussi bien fixe que mouvant.

. Va-et-vient entre l'immobilité et la mouvance dans la représentation de paysages

L'aller-retour entre l'immobilité et la mouvance est la forme rythmique de l'installation de Viola, *L'arrêt de la pensée* (*The Stopping Mind*). Sur quatre écrans de gros plans fixes d'arbres et de prairies s'animent soudainement, puis s'immobilisent à nouveau. Ce mouvement est marqué par le flou. Il est accompagné de violentes explosions sonores, en alternance avec des murmures sur le corps et la perte de sensations. Ces



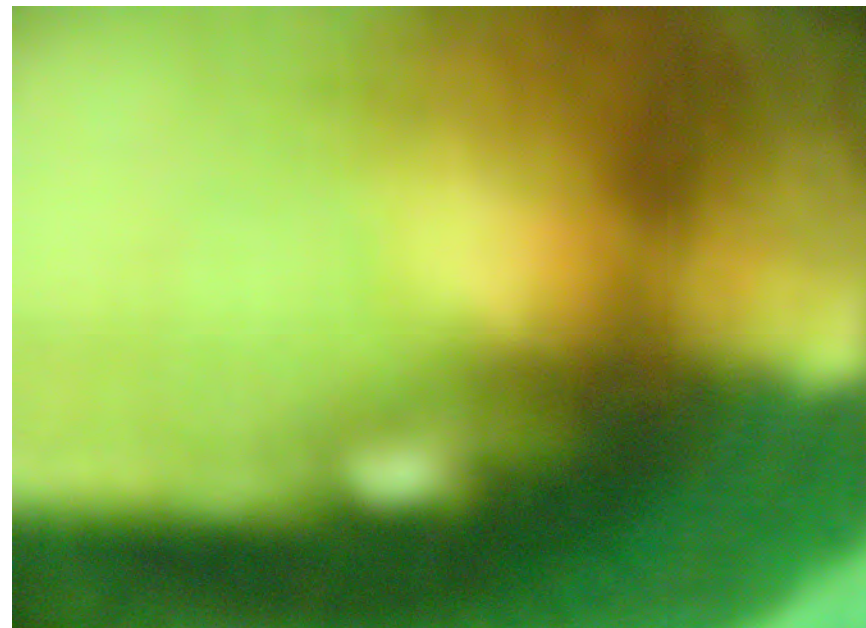
L'arrêt de la pensée (*The Stopping Mind*), Bill VIOLA, 1991, installation vidéo, dimensions variable, 4 vidéogrammes couleur, 4 projecteurs vidéo couleur, 4 écrans de projection formant un carré ouvert suspendu, sonorisation amplifiée (5 canaux), durée et arrêt sur image programmé par ordinateur

conflagrations inattendues d'images et de sons éveillent à de nouvelles manières de percevoir l'instant présent.

Viola a élaboré divers dispositifs de captation afin de transgresser les limites de notre perception. Il a ajouté au système optique des prothèses réservées à la saisie d'images scientifiques, tel un téléobjectif de 800 mm pour pénétrer dans le désert Chott-el-Djerib, ou un objectif macro pour cadrer la goutte d'eau de l'installation *He Weeps for You* (appelée aussi *Migration*). Il a exploré les propriétés optiques de l'eau : reflets, réfractions, transparences troublantes, entre autres effets ; comme si l'eau devenait une extension de la caméra. *Migration* montre la réalité à travers une goutte d'eau, dont le caractère fuyant et fluide rend la réalité floue. L'eau agit comme un filtre pour voir autrement. La vidéo est pour Viola un instrument d'investigation du réel, qui lui permet de préciser celui-ci, même s'il s'agit du flou causé par de l'eau. Viola expérimente la perception humaine au-delà de ses limites, au-delà du connu, des apparences, comme à la découverte de cet « ordre impliqué », défini par le physicien David Bohm, qui est « *par rapport à la réalité immédiate que nous avons l'habitude d'étudier, un ordre sous-jacent à cette réalité [...], un ordre qui n'est aucunement présent au regard de l'observateur.* »¹ Si l'œuvre de Viola porte sur la connaissance, elle ouvre aussi sur l'émotion, comme lui a enseigné la méditation au Japon. Cette pra-

¹ David Bohm, « *Physique et philosophie* », Sciences et symboles, colloque de Tsukuba, Paris, Albin Michel/France Culture, 1986, p.253 et 257

tique de la connaissance qui engage la personne dans son intégralité, physiquement et mentalement, l'a amené à des expériences solitaires mettant en jeu ses propres limites sensorielles. D'après le taoïsme, l'expérience personnelle se fonde sur une observation active de la nature. Et c'est la vision en soi qui est le sujet de l'œuvre vidéo de Viola. Viola nomme ses installations vidéo de « poèmes visuels », termes qui qualifient aussi l'œuvre de Cahen. Son inspiration romantique s'adapte à l'ère de l'art électronique. Viola « *installe une situation* »¹ ; son approche est phénoménologique, comme d'autres pionniers américains dans ce domaine. L'image est mise en situation, en relation à la fois avec la machine optique et électronique et l'espace environnant.



Il pleure pour toi (He Weeps for You), Bill VIOLA, 1976, projection vidéographique en direct, caméra vidéo couleur avec objectif macro, sonorisation amplifiée, gouttes d'eau tombant d'un tuyau de cuivre sur un tambour. Synapse Video Center, Syracuse, N.Y., États-Unis

¹ Bill Viola, catalogue de son exposition à l'ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 20 déc.1983-29 janv. 1984, p.26

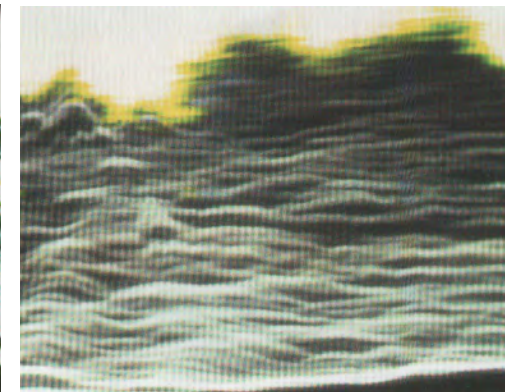
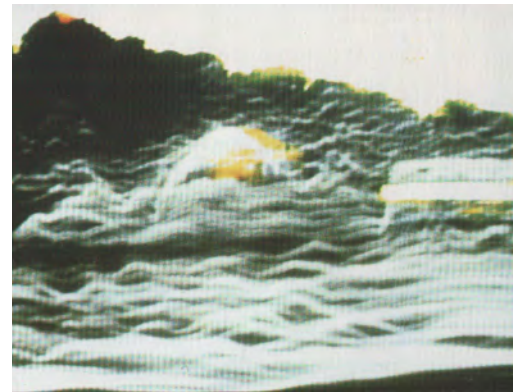
a. « Flux » vidéographiques (Cahen et Viola)

« A la vitesse où le temps passe, le miracle est que rien n'efface l'essentiel. »

Francis Cabrel (*La robe et l'échelle*)

Le « flux » est une forme dominante dans les vidéos de Robert Cahen. Il est en rapport avec le rythme, notamment le ralenti, le temps suspendu, l'apparition et la disparition. Par exemple *Juste le temps* (1983) montre une femme assise dans un train, à côté d'une fenêtre, sur laquelle défile un paysage abstrait formé d'images multiples, qui apparaissent et disparaissent. Les vidéos de Cahen sont des voyages au centre de la trame. Cahen retranscrit la langue intérieure de l'enfance, avec ses jeux, ses rêveries, ses cauchemars et ses ravissements. Ses vidéos sont une plongée silencieuse dans des paysages imaginaires, vers des territoires où n'avons pas accès. La frontière est poreuse entre la fiction et le document chez Cahen, il a inventé une forme vidéographique poétique

Juste le temps, CAHEN, vidéo couleur et sonore, 12 min 45, 1983



entre les deux.

La vidéo *Le Canal Semi-Circulaire*, montre le défilement d'un paysage derrière un personnage immobile, en l'occurrence Viola, qui paraît y être incrusté. Pour cet effet, la mise en mouvement de la caméra est artisanale : elle est attachée à l'extrémité d'une planche horizontale suspendue à un arbre ; à l'autre extrémité de cet axe tournant se trouve Viola. Le « flux » marque des transitions de points de vue, peut-être évoque-t-il des processus transitoires de la pensée ?

Dans le même genre, le film hyperréaliste de Michael Snow, *La région Centrale*, est une métaphore structurelle de notre vision. Par un principe de captation de l'image, la globalité du regard est mise en avant à travers une vision paysagère mouvante, panoptique et automatique. Michael Snow a créé une machine à voir selon des angles impossibles à adopter par l'œil humain. Il a placé une caméra au centre d'un vaste paysage sauvage, où tout être humain est absent. En balayant



Paysages-paysages, Robert CAHEN, 1997, installation vidéo sonore, 8 moniteurs à caissons transparents, table, magnétoscopes, bandes vidéo, son, coll. F.R.A.C. Alsace

l'espace environnant à 360 degrés, la caméra montre toutes les directions en continu. Elle est placée sur un bras articulé, adapté sur un axe et pivote sur elle-même pour produire des effets de spirale, des trajets obliques, traçant une sorte de labyrinthe aérien. Ainsi sont générées des sensations d'ape-santeur, comme un flottement perceptif entre le centre et la périphérie, l'illusion de tourner soi-même ou que le paysage tourne autour de soi. Ce qui rappelle le défilement du paysage à bord d'un véhicule, celui-ci faisant office de cinéma avec ses sièges et sa fenêtre-écran sur laquelle défile le paysage.

Le « floux » est présent tout au long du film *Sansa*. Le « floux » s'y trouve dans la forme à la fois visuelle et scénaristique. Le sujet est un voyage vécu par Sansa (joué par Roschdy Zem). Et comme Sansa erre à travers le monde, en croisant des milliers de visages, dont celui du chef d'orchestre est récurrent (le violoniste Ivry Gitlis), il est filmé la plupart du temps en mouvement, de façon « floue », quand ce n'est pas son mode de perception qui l'est, tel en train. La caméra lui file le train.

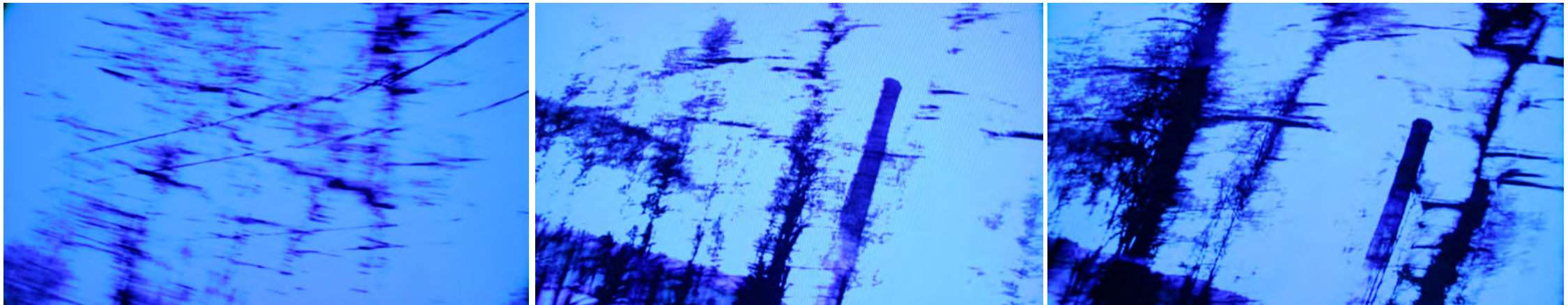


Volage, Sansa voyage, libre, sans limites contraignantes à plusieurs niveaux. Il passe les frontières clandestinement, donc il vit la géographie internationale de manière floue ; son mode de vie est d'autant plus flou qu'il est imprévisible, au gré de ses envies. Le sujet du film est plus impressionniste que narratif, puisqu'il s'agit de la mouvance floue, du « floux », en cela *Sansa* est anticonformiste par rapport aux conventions classiques du récit.



Plateau de *La Région centrale*, Michael SNOW, 1970-1971

Sansa, SIEGFRIED, film, 2003

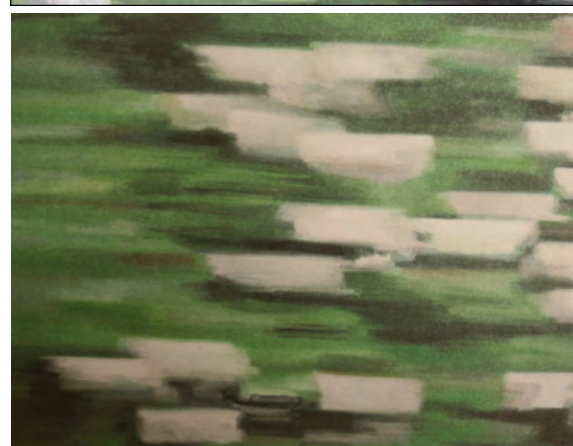


b. « Floux » picturaux

La série *Travelling*, de C. Benzaken, est une métaphore du voyage. La mouvance y est quadruple, dans l'accrochage, la forme et le sujet dans les deux sens du terme. D'abord dans l'accrochage, ses peintures peuvent être déplacées et regroupées selon un mode proche du cinéma (panning shot). Ensuite elles montrent des distorsions de l'espace sous forme « floue ». Aussi le sujet est la représentation d'images mouvantes de bre-

Travelling, série, n°1, n°2, n°3, n°4, n°5, n°6, Carole BENZAKEN, 2004, acrylique et huile sur toile

Oh la vache ! série, Julia ELCHINGER, photo numérique, 2006



bis. Enfin, elles sont produites dans un état psychique dilué, à l'image de ses images, c'est-à-dire « floux ».

Ce qui intéresse Benzaken est de partir d'images qui sont en perte de leur origine et qui renvoient à son histoire personnelle de voyage. Elle pense qu'« il faut perdre ses origines pour les recréer. On ne peut pas rester là où l'on était. [...] Aujourd'hui l'image ne cesse de se déplacer. »¹ Ses sujets, issus de photos de magazine, de la télévision et de sa caméra, ont la tension, l'acuité du témoin déplacé. « Puisque je m'inspire beaucoup d'images mouvantes, qu'elles soient issues de la télé ou de la réalité, je travaille en somme sur le motif. »² Le regard de Carole Benzaken porte sur notre monde visuel itinérant. Sa pratique est au rythme de la scansion découpée et itérative du monde rendu par les images. Petite fille d'Andy Warhol, elle interroge la peinture dans sa relation à l'image et la relation de celle-ci à l'objet.

Elle dit : « *on peut tout transformer et la peinture est le moyen idéal qui me permet de mieux vivre ma relation au monde et aux souffrances de ce monde. C'est donc bien au-delà d'un*

soucis formel ! C'est un outil de transformation de ces états sombres en bonheur visuel. De plus, dans la façon dont je fais un tableau, c'est souvent dans des endroits où je ne contrôle plus rien, où je m'abandonne, où ça s'effondre que quelque chose se passe. Il n'y a qu'un musicien pour exprimer une chose pareille. La musique exprime, est, la fluidité même. Cette sensation dans son propre corps d'être « dilué ». Pour moi un peintre ne peut pas atteindre cette fluidité, qui, immatérielle, relève de l'intimité de la peinture ; un peintre peut seulement tenter de la transposer. »³

La forme « floue » du paysage traversé intéresse aussi le peintre Philippe Cognée, dans sa relation entre la peinture et la photo. Sa technique consiste en la peinture de photos, qu'il a agrandies ou non. Après les avoir recouvertes avec un film rhodoïd, il a chauffé celui-ci au fer à repasser avant de l'arracher. La chauffe des pigments, leur écrasement, sont le gage d'un flou sophistiqué, qui ont ce pouvoir de sug-

Le regard derrière la vitre d'un train qui circule, Philippe COGNÉE, 2000, série, 8 éléments, 76,5 x 120 cm, peinture à l'encaustique sur toile marouflée sur bois



¹ C. Benzaken, livre n°6, espace 315, Centre Pompidou, Paris, 2004, p15

² 100 artistes, qu'est-ce que l'art contemporain en France ? Beaux-Arts magazine, Paris, 2006, p.36

³ C. Benzaken, livre n°6, op. cit., p. 11

gérer l'icône, cet état superlatif de l'image, tapie derrière l'image banale. Cognée dénie la photo initiale, à l'instar de l'hyperréalisme. Sa méthode est caractérisée par la construction et la déconstruction, entre l'apparition et la disparition ; elle constitue une expression de l'anamnèse. La peinture paraît convoquer l'infigurable, l'au-delà de la visibilité. La matériologie picturale passe avant l'objet représenté, la peinture est plus importante que la représentation, c'est-à-dire que la photo. Cependant, avec notamment sa série *Le regard derrière la vitre d'un train qui circule*, il envisage d'intégrer dans l'histoire de l'art l'immeuble comme nouveau sujet.

Paysage, Franco
leur (développem



c. « Floux » photographiques et flous de la lenteur ou d'imperceptibles mouvances

« *La beauté sera convulsive ou ne sera pas.* »

André Breton (*Nadja*, 1928)

Le Paysage de Franco Fontana, représente des champs de blé, des étendues de fleurs et de terres labourées, qui semblent pris de et dans la vitesse.

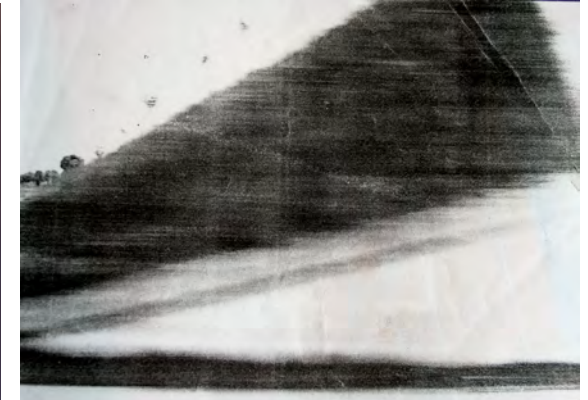
Le flou de mouvement en photo peut prendre plusieurs aspects. Soit une sorte de frémissement ou de tremblement affecte une partie de l'image en doublant la forme statique, soit l'aspect plus ou moins ondulatoire s'inscrit dans la totalité de la surface, en de troublantes répétitions formelles, dans un hyper-flou.

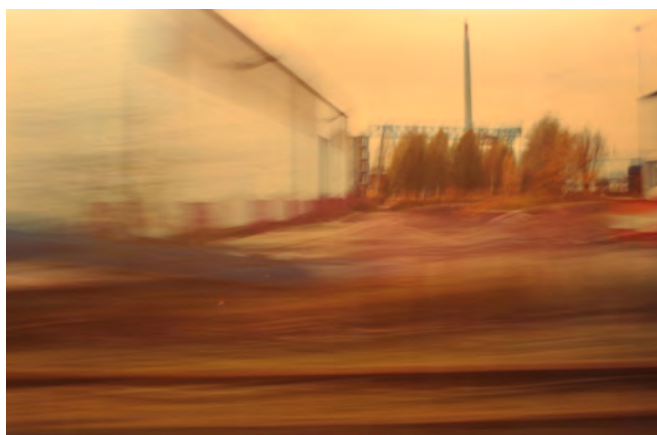
Dans la photo *Manège*, les bandes de couleur floues de John Batho sont confrontées aux panneaux nets immobiles. Ce flou

évoque la sensation que procurent les manèges. En effet, l'industrie du divertissement propose de nombreux dispositifs, où la perception habituelle est modifiée par une surenchère de stimulations sensorielles. La perception devient sensationnelle, avec le vertige provoqué par des espaces simulés ou non, tels les manèges à sensations. Cette perception rappelle celle d'un enfant qui n'est pas « normalisée », c'est-à-dire pas conditionnée par la société. C'est pourquoi un enfant aime se balancer, tourner sur lui-même en regardant le ciel jusqu'à ressentir un léger étourdissement, une perte de repères qui le fait vaciller. Un enfant aime aussi se retourner pour regarder derrière lui quand il avance en poussette, à pied ou en voiture. De même il prend plaisir à se pencher la tête en bas pour regarder le monde à l'envers.

FONTANA, 1975, diapositive couleur (Train de lumière, Bernard PLOSSU, photos noir et blanc)

Jean-Marc Biry





Via (Strasbourg, Vilnius), Olivier BIGNON, photo couleur contrecollée sur aluminium, 2005



Images, vite (Paris Sélestat), Philippe LEPEUT, tirages numériques, alucobon, 125 x 195 cm, 1999



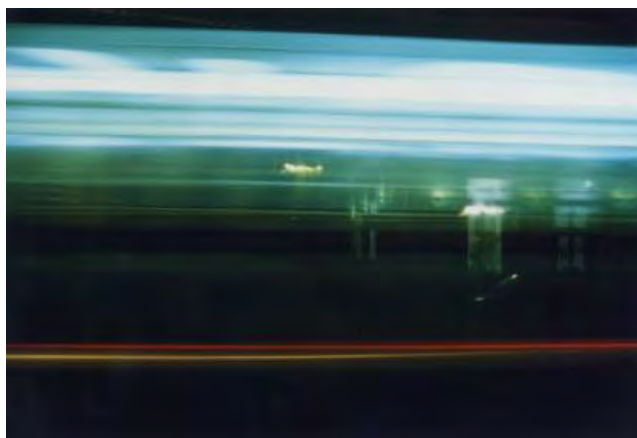
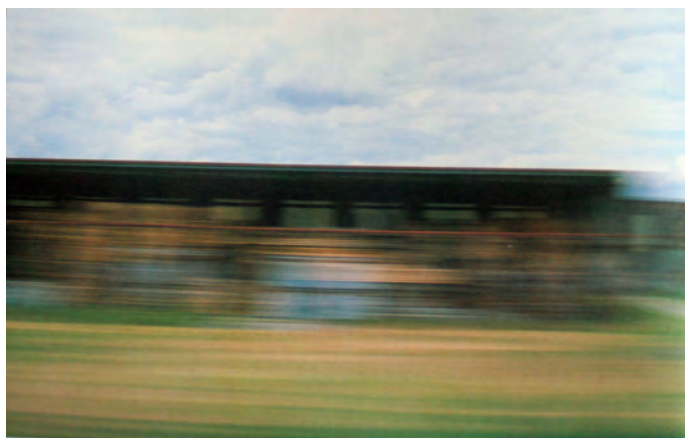
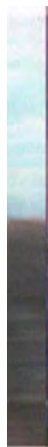
Tirages numériques, impression

John Hilliard a introduit dans sa pratique photographique à la fin des années 1970, le flou, la vitesse et le mouvement, dans des pièces qui combinent souvent deux clichés dans un cadre-diptyque.

Ainsi le photodynamisme est contemporain, par exemple avec un couple en train de faire l'amour, traduit par le flou d'Atta Kim. Les images de *Sex Series* (2003) ont été obtenues en laissant l'obturateur de l'appareil ouvert pendant une heure.

Opposée au photodynamisme qui exalte la vitesse, la posture de Yannick Demmerle est la révolte contre les valeurs dominantes de lieux urbains ou de non-lieux (aéroports, gares, supermarchés, stations essence), marqués par l'accélération. Dans ses paysages, le flou n'est pas apparent immédiatement, il est discret. Souvent situé dans le haut de la photo, il indique le vent dans les branches, alors que les troncs sont

nets et immobiles. Ses photos suggèrent plus qu'elles ne dévoilent, comme l'a constaté Neveux. La densité de la nature de ses grands formats dégage une intensité et une force d'envoûtement, qui projettent le spectateur au-delà de la photo. Prises avec un trépied, des plaques de grande valeur (8 x 10") et de longs temps de pose, ses photos sont consacrées à la durée, qui crée le flou, révélateur de l'amplitude de l'instant, de la lenteur. Demmerle a recherché le frémissement d'une présence à l'arrêt. Si on remonte à André Breton, « *il ne peut y avoir beauté -beauté convulsive- qu'au prix du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos.* » C'est par l'antinomie repos / mouvement que Breton a défini la beauté, qu'il a encore qualifiée dans *L'amour fou* d'« explosante - fixe ». C'est à un nouveau type d'art et de rapport à l'art qu'en appelle l'écrivain. Et cette conception se nourrit de l'évolution technique propre au monde moderne, qui a accentué la vitesse, le mouvement.



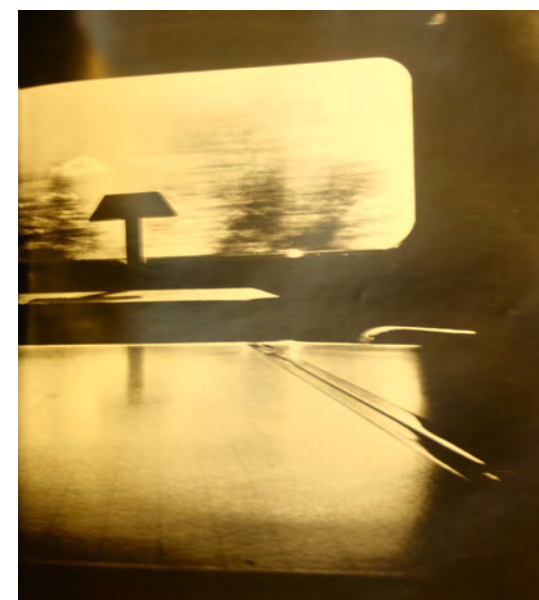
on jet d'encre sur papier contrecollé sur

Sans titre, Prague, Bertrand KIFFEL, photo, 2002

Dans une attitude similaire à Demmerle, Jean-Louis Garnell a mis en évidence le temps de pose, que les appareils photos compacts éliminent. Ses très longs temps de pose ont enregistré, non pas un mouvement de tête qui se retourne violemment, mais des tremblements discrets de la peau, des yeux. Il a travaillé sur les transformations invisibles car trop rapides. Grâce à la photo, les spasmes du chagrin deviennent apparents, en flous de bougé très léger. Les traces de lumière sur la pupille et le visage tremblant révèlent de la tristesse, juste au moment précédant l'éclat en sanglots, l'incontenance du chagrin.

La texture douce du mouvement manifeste un nouveau rapport au corps du photographe, à ses impulsions, à sa recherche d'intégration à la nature. Didier Morin a photographié suivant le balancement naturel de son corps, il a enregistré le rythme de sa respiration en posant l'appareil photo sur sa poitrine. « *Le but de la prise de vue est toujours de trouver dans la transformation graphique une analogie figurée du déplacement et de la versatilité.* »¹

DESHOUCHES, photo



¹ *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique*, coll. Photocopies, C.N.P., Paris, 1986, p. 124



Jean-Marc Biry

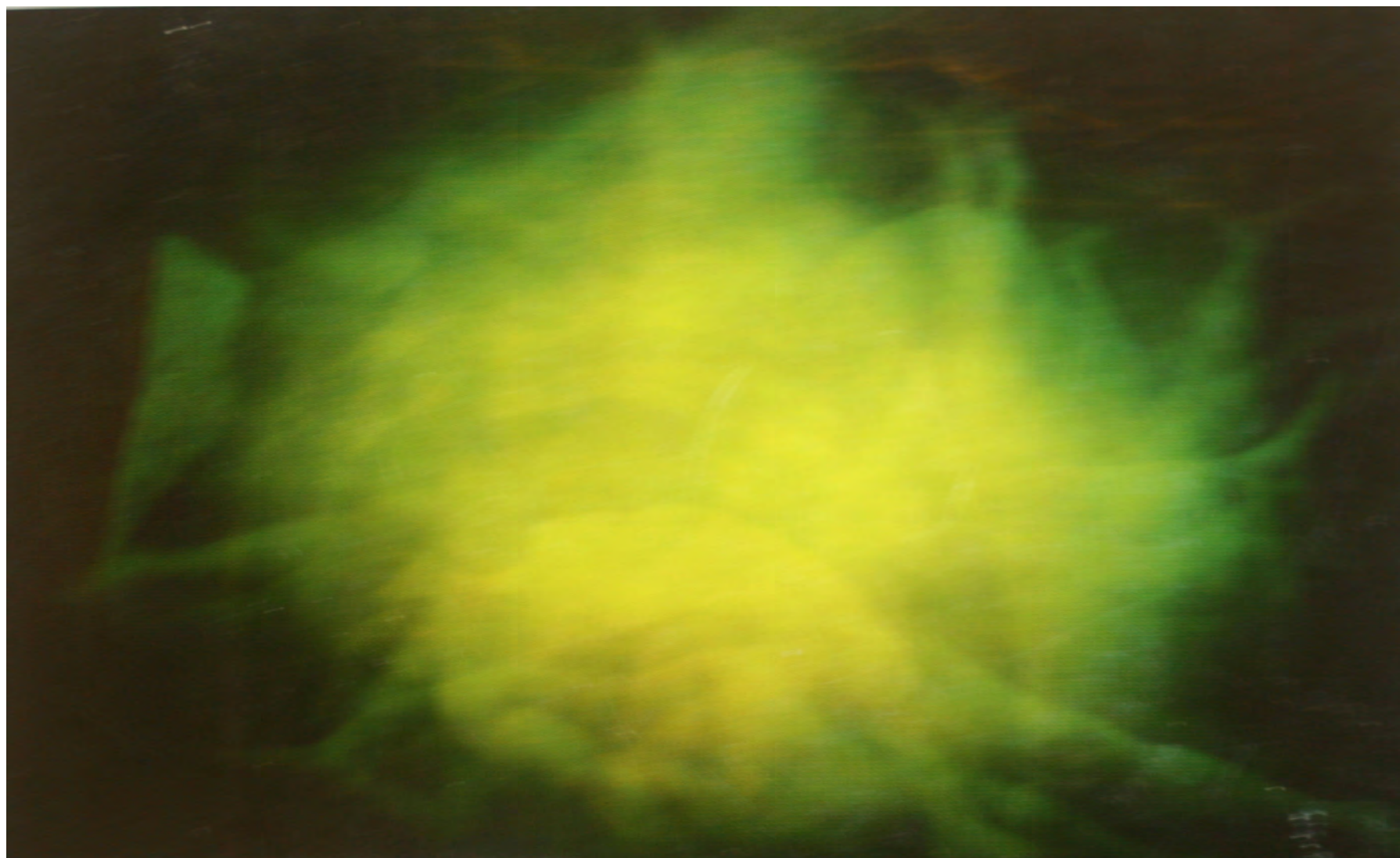


Jean-Marc Biry

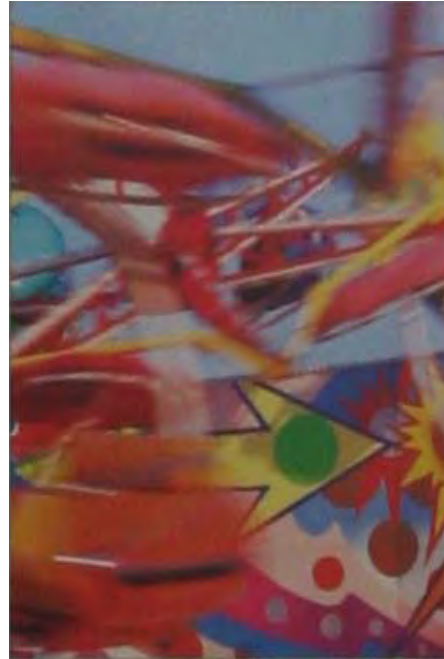


LORD FRA

Séries sur le sexe (Sex series), Atta KIM, photodynamique d'un couple en train de faire l'amour



Sans titre, Yannick DEMMERLE 2002, édition 3, c-print, diasec sur aluminium, 175 x 220 cm



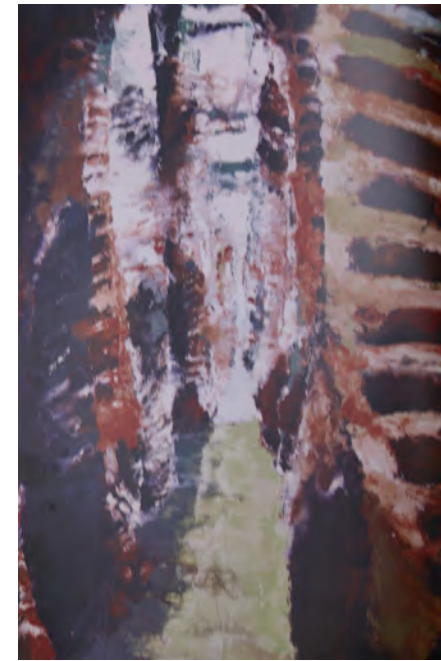
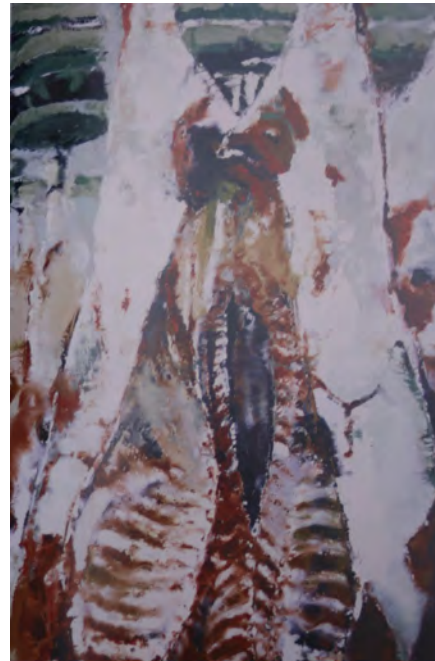
Manège, BATHO, 1980



Sans titre, Jean-Louis GARNELL, 1989, photo couleur, 63 x 71 cm, galerie Giovanna Minelli, Paris

B. Autres formes d'hyper-flous

- La série des *Carcasses* de Cognée évoque *La raie* de Chardin. Et *La Raie* de Matisse rappelle celle de Chardin dans un traitement flou.



Carcasses, série, Philippe COGNÉE

Ma Raie d'après Chardin, MATISSE, huile sur toile, 1896, Le Cateau-Cambrésis



La Raie, CHARDIN, huile sur toile, 1728, 114 x 146 cm, Paris, musée du Louvre

a. Existe-t-il un impressionnisme contemporain ?

- L'impressionnisme photographique



Le souper au bal, E.DEGAS, huile sur bois, 1878



Impression de café à l'orientale et Souvenir de fond d'impasse, PWLLDU, 2006

. La peinture de Degas *Le souper* a dû inspirer *Impression de café à l'orientale* de Pwlldu (2006), dans le sujet, la composition et le traitement impressionniste.



J. ELCHINGER, photo numérique, 2007

Cette photo d'A.M. Louvet a aussi une facture impressionniste.

. La photographe française Marielle Hadengue, dite Sarah Moon, est la principale représentante de la photo de mode dite « impressionniste ». Ses images ne décrivent pas directement le produit, mais évoquent un monde onirique et poétique, en douceur et demi-teinte, avec une lumière diffuse. Le grain et le flou caractérisent son œuvre jusqu'au début des années 1990



Anne-Marie
LOUVET,
1988

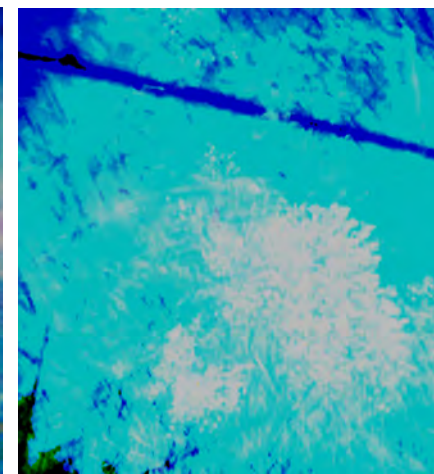
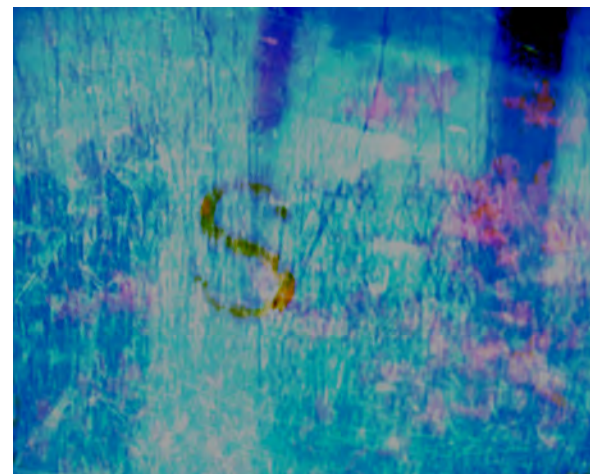
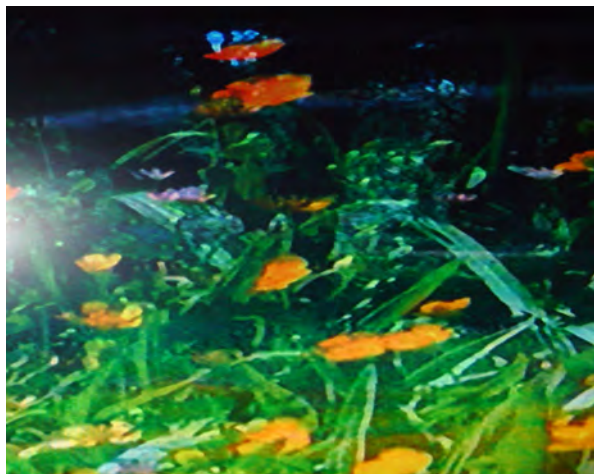
Ombellifères, Sarah MOON, 1993



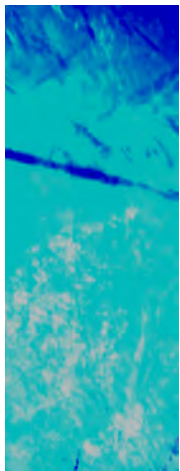
- L'impressionnisme vidéographique

. A la manière des peintres impressionnistes peignant sur le motif, Lowder a installé sa caméra dans la nature (principalement provençale). Ses *Bouquets* sont filmés, image par image, dans le même site à des périodes différentes. Les plans sont directement montés au tournage, ils sont tourné-montés. Le motif des fleurs est montré de façon morcelée, discontinue, par rythmes saccadés. Le flou émerge à la fois dans la superposition des points de vue et dans ce qui se passe entre ces points de vue.

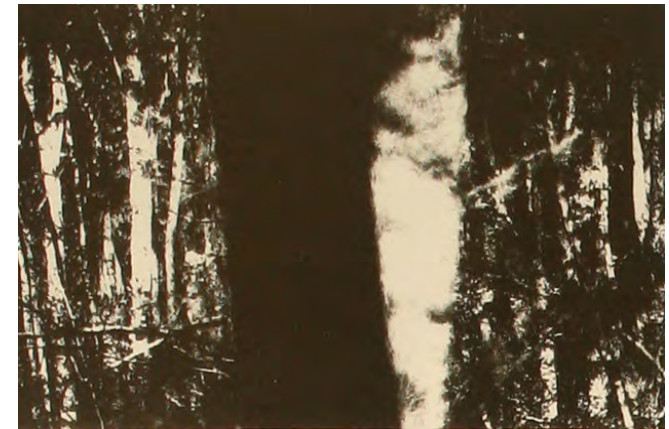
Bouquets, Rose LOWDER, série de 10, 1994-95, films cinématographiques, 16 mm couleur, silencieux, 10 x 1 min.



- La première manifestation du groupe photographique allemand Fotoform, en 1950, ébranla la photographie académique allemande. Son fondateur, le photographe et théoricien Otto Steinert, a développé le courant de la Subjektive Fotografie, caractérisé par le choix des éléments spécifiques au médium (temporalité,...), une recherche à la fois formelle, personnelle et psychologique. Ce travail photographique va de la copie à la création, quelqu'en soit le genre.



Paul JANSSENS 270 x 270 cm



Jean-Luc TARTARIN

b. Pourquoi Gerhard Richter imite-t-il le flou photographique : le flou richtérien a-t-il un sens ? (le flou comme abstraction de soi ?)

« Ils ont un aspect flou qui montre une chose tout en ne la montrant point, probablement dans l'idée d'en montrer une troisième différente. [...] Cette indéfinition d'une oeuvre qui ne se laisse pas nommer est justement la seule façon de tenter d'attraper quelque chose qu'on ne sait pas dire autrement. »

Gerhard Richter¹

Le flou est une constante dans l'oeuvre de Gerhard Richter, elle en est la caractéristique principale, quel que soit son style et sa technique, photographique ou picturale.

Richter peint des copies de photos, qui sont pourtant rarement floues et dont il dissout la représentation. Et c'est par ce geste qu'intervient l'artiste, dans la création du flou pictural, d'inspiration photographique, qu'il ajoute à la copie. Par le flou, Gerhard Richter malaxe les formes représentées par son référent. Son pinceau souple brouille les surfaces pour donner l'impression de flou photographique. Le flou lisse les éléments, en les faisant s'interpénétrer, et ôte les détails anodins ou superflus des photos nettes. Le flou est pictural matériellement, mais photographique formellement.

Richter se situe du côté de la photo

Vallée herbeuse, Gerhard RICHTER, 1985, huile sur toile, 90,5 x 94,9 cm, Musée d'Art Moderne, New York



plutôt que de la peinture, qu'il considère comme un obstacle à toute expression appropriée à notre temps. Il prétend utiliser la peinture comme moyen pour la photo, plutôt que l'inverse, la photo comme moyen pour la peinture. Il s'approprie une technique extra-picturale en peinture. Il fait donc de la photo en peinture, il fait de la photo avec de la peinture. C'est le peintre qui règle la mise au point. Par exemple dans la *Vallée herbeuse*, le flou du premier plan nous oblige à faire la mise au point sur le coteau juste après le premier massif d'arbres.

Cependant Richter s'intéresse avant tout au procédé de la peinture dans ses peintures-photographies.

Il entretient un double rapport de la photo avec la peinture.

Soit Richter imite l'image photographique avec de la matérialité picturale. Il désubstantialise alors la nature photographique. Au lieu de surpasser les avantages de la photo comme les hyperréalistes, il les court-circuite. Contrairement aux hyper-réalistes, qui voulaient remettre en cause la photo, il court-circuite les qualités graphiques de la photo par une application pâteuse de la peinture.

Soit Richter imite l'image photographique avec son effet de réalité. Il exécute le

¹ *Textes*, trad. Catherine Métais Bürhendt, dir. Xavier Douroux, Les presses du Réel, Dijon, 1995, p. 258, 154

tableau en le supprimant comme surface picturale au bénéfice de l'imitation des effets propres à la photo, à savoir son grain, différents flous, involontaires ou non, dûs à la mise au point, à la sur ou sous-exposition ou inhérents aux instantanés.

La facture homogène est glacée, sans empâtement ; les glacis à l'huile évoquent l'aspect lisse de la photo et permettent d'en imiter les détails. De même la technique de projection (pratiquée depuis 1860) permet de restituer au maximum l'aspect de la photo, dont Richter délimite les contours au crayon, pour les défaire ensuite. Puis il peint cette toile à l'huile. Comme les hyperréalistes, il copie la photo en peinture, en l'agrandissant par projection sur une toile, par le biais d'un épiscopes. La photo de départ est transposée sur la toile et réinscrite dans la matière picturale. Par rapport à la photo, les modifications apportées par Richter à la peinture de la photo sont l'agrandissement et surtout le flou.

Gerhard RICHTER :
Paysage, 1970 - 1971



Paysage avec petit pont, huile sur toile, 120 x 150 cm, 1969, fondation autrichienne Ludwig



Depuis les années 1960, la photo sert de modèle à la peinture à l'huile, pour des « photo-tableaux ». La photo sert la peinture, la peinture est même subordonnée à la photo. La peinture s'approprie la photo et non l'inverse. Par contre les débuts de la photo ont connu une démarche inverse, avec les Pictorialistes. Ces artistes avaient tenté de dissoudre la nature de la photo de façon impressionniste pour l'ennoblir, en atténuant les contours, niant ainsi l'esthétique implicite de la photo. Tandis que Richter montre l'esthétique implicite de la photo dans sa peinture (comme phénomène social). C'est par le flou que les Pictorialistes ont imité la peinture en photo et que Richter imite la photo en peinture. Le flou devient un moyen d'imiter un autre médium. La fonction du flou pour Richter est la transformation de l'image optique en image réaliste, si on considère que la peinture est plus réaliste que la photo. « *La photo n'a presque pas de réalité, elle n'est pour*

Paysage, détail, 1970-76



ainsi dire qu'une image. Et la peinture a toujours quelque chose de réel : on peut toucher la couleur, elle a de la présence (mais elle va toujours produire une image bonne ou mauvaise). »¹

Richter part de photos, dont l'ambition était au départ de documenter la réalité, puis les dépossède de cette fonction par le flou. Il utilise la peinture, médium, qui a servi à représenter la réalité pendant des siècles, pour imiter les effets d'un autre, la photo, qui a ôté cette fonction de représentation du réel à la peinture en se l'appropriant. De cette façon, Richter retourne la situation en ôtant à la photo le privilège de la reproduction du réel. Pour tenter de remplir cette fonction, il peint d'après photo, à la manière de la photo. Pour lui, la contingence indicelle de la photo est devenue signe pictural, et du même coup, du témoignage de l'existence factuelle qu'elle était, elle est devenue signe emblématique. Ses tableaux photogra-

phiques sont des commentaires picturaux. Comme la peinture n'a plus pour mission principale la représentation directe du visible, elle peut désormais interroger le réel et ses images. C'est ce que font les tableaux de Richter, ils questionnent l'identité de formes photographiques au sujet de la représentation picturale, c'est-à-dire les possibilités du sujet en tant que peinture, en dissolvant les concepts photographiques, tels la composition, la pose, les gestes, le lieu.... Richter veut récupérer par le flou ces composantes traditionnelles picturales, formes perdues, dont la photo s'est emparée. Cependant la photo ne remplace pas la peinture, elles se font l'une par rapport à l'autre.

Richter camoufle l'image peinte d'après la photo pour qu'elle ressemble à une photo par le biais du flou. Grâce au réalisme du flou, il élève la photo journalistique ou familiale au rang d'art par la peinture.

Gerhard RICHTER :
Paysage, 1969-70



Chinon, huile sur toile de jute, 200 x 320 cm, 1987

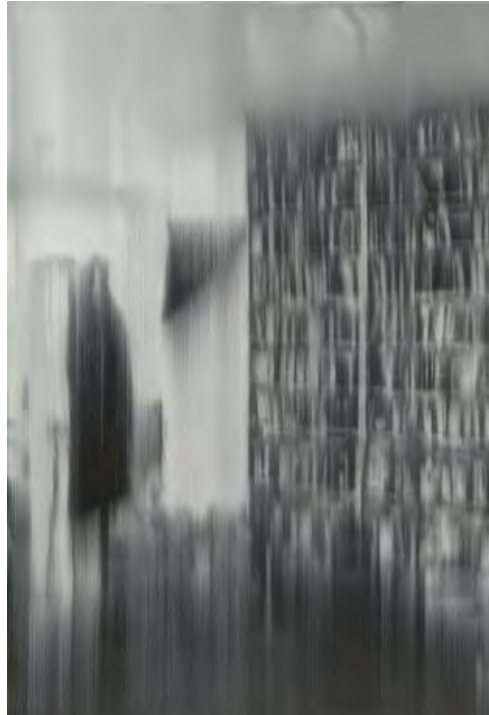


L'illusion n'est pas une finalité mais un mode de perception.

Ses tableaux ne sont pas flous, ils sont nets à la façon photographique.

Quasi systématiques, les flous peints de Richter sont nuancés. Ils varient de l'accentuation à l'infime : dans *La Cellule (die Zelle)*, il est accru, alors que dans *La bougie* et dans le paysage de *Chinon*, il est presque inexistant. Et que repré-

¹ Gerhard Richter, in *Art Press* n°161, sept 1991, p.17



La cellule, Gerhard RICHTER, 1988, huile toile, 200 x 140 cm, Moma, New York

sente le flou dans ce paysage immense, à l'horizon lointain ? Est-ce un effet de brume sur la campagne, un flou photographique ou une photo floue de campagne embrumée ?

Appliqué à l'ensemble du tableau, le flou richtérien a principalement quatre dominantes et correspond à différentes techniques.

Soit il est plutôt diffus ou d'estompe. Pour l'obtenir, Richter brouille soigneusement les traits et les contours figuratifs avec une brosse ou un pinceau secs, juste avant que la pâte n'ait tout à fait séché. Parfois le flou estompé peint rappelle le flou de bougé en photo, tel *le Bâtiment*.

Soit il s'agit d'un flou d'étirement, obtenu en passant un couteau à racler, construit par Richter même, pour étaler la couleur encore humide. Richter repasse plusieurs couches.

Le diptyque des *Tulipes* montre ces deux sortes de flous diffus et étiré.

Bâtiment, Gerhard RICHTER, huile sur toile, 98 x 150 cm, 1964



Ou soit il s'agit d'un flou d'écrasement, comme dans *Terese Andeszka*. Il est obtenu en appuyant, plus ou moins, une fine plaque de plastique de trente centimètres de large sur la toile; pour cela l'huile ne doit pas sécher trop vite, pas avant deux à trois semaines, telle l'huile d'oeillet. Les résultats sont de nature variée et confèrent à la peinture-photo du mouvement. Ces flous de bougé rappellent les effets frottés de Bonnard, qui a justement travaillé sur la texture picturale frottée. D'ailleurs Bonnard a aussi fait des photos floues.

Plus récemment, Philippe Cognée s'est peut-être inspiré de cette technique picturale, telle sa série floue peinte à l'encaustique sur *Le regard derrière la vitre d'un train qui circule*.

Soit le flou se présente dans une absence de demi-teinte, qui rend les images pâles (cf. *Les arbres* p. 253).

Le flou de Richter interroge l'essence de l'art. Pour lui, la production artistique n'a rien à voir avec le talent ou le travail manuel, elle relève uniquement de la capacité à voir et à décider « ce qui » doit être rendu visible. Il pense que le « comment procéder » est étranger à l'art ou aux aptitudes artis-



Tulipes, Gerhard
RICHTER, 1995



tiques. Le défi de Richter est-il la production picturale dans le cadre d'un réalisme capitaliste ?

Le flou richtérien questionne aussi la perception de la réalité dans la peinture, par la photo et dans la vie. Par conséquent, Richter s'interroge sur la représentation de la réalité en peinture, une de ses questions récurrentes est :

« *que peut- nous enseigner une peinture de la réalité ?* »

Richter veut montrer une image du monde réel visible.

Le flou est de manière générale la métaphore visuelle du doute, qu'entretiennent la peinture et la photo sur l'image de la réalité. En effet, l'image que nous percevons de la réalité est incomplète car limitée par nos sens, en comparaison avec ceux de certains animaux plus développés par exemple. Richter se demande s'il faut se fier à nos perceptions. Il désamorçe sa propre observation, il met à distance son acuité visuelle. Le flou est une illustration métaphorique que la réalité perçue est subjective et n'a rien à voir avec la fiction et la réalité objective. Ses effets d'estompe obsessionnels sont en lien avec les expériences subjectives, les états de flottement et d'ivresse.

Le flou correspond pour lui à une difficulté d'approcher la réalité et à une méfiance face aux photos d'apparence anodine. Pourtant si Richter s'est intéressé à la photo, c'est parce qu'elle illustre si bien la réalité selon lui. Le flou renverrait-il à la photo en tant qu'objet qui s'efface devant l'objet qu'elle représente ? Richter pense que la relation avec la réalité est en rapport avec l'inconsistance. Aussi, la pratique sociale de la photo, en tant que mass médium populaire, userait, d'après Benjamin, la reproductibilité et la présence, à la fois multiples et simultanées. Le flou serait-il le symbole de cette usure de la



Terese Andeszka, Gerhard RICHTER
,1964, huile sur toile, 170 x 150 cm



Les trois âges, Pierre BONNARD, 1893,
huile sur toile, 46 x 33 cm

c'est cette incapacité à résoudre cet état « *d'indécision de l'être* » qui se constitue et se nomme au travers de ce que le peintre donne à voir. En effet, l'humain peut avoir des aspects, voire des visages différents, suivant un faisceau d'éléments physiques, psychologiques, environnementaux.

Richter utilise le flou pour rendre les personnes méconnaissables (cf. *La Famille Backer*). Il révèle ainsi le secret de l'appareil photo : au moment où le sujet est pris en photo, la référence à celui-ci est déjà évaporée (promesse inhérente à l'appareil photo contre-dite).

Dans la peinture *Bateau à moteur*, le flou est une métaphore du temps passé, il évoque le souvenir. Si pour certains la mémoire est une « *observation*

Immeuble, Philippe COGNEE

présence par la photo ?

Son flou « *donne le sentiment trouble que l'être ne se réduit pas à l'image* »¹. Son flou est ontologique. « *L'aspect de l'apparence,* » comme le rappelle Zacharopoulos, « *n'est ni abstrait ni concret. Sur le mode de l'apparence, Richter ne traduit pas la réalité, ni ne parle d'elle. Il ne la recouvre, ni ne la découvre, mais il se découvre avec elle.* »² Selon Zacharopoulos, certains s'égarèrent à reconnaître dans la peinture de Richter un discours sur l'apparence, l'illusion, le trompe-l'oeil, la mimésis, des « *visions mensongères* », tandis que lui reconnaît que



¹ *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.15

² Denys Zacharopoulos, in *Gerhard Richter*, Ulrich Looche & D. Zacharopoulos, Silke Schreiber Verlag, Munich, 1985, cité in « *Abstractions* », *Artstudio*, n°1, été 1986, Paris, éd. Association pour la promotion de l'art contemporain International, p. 72

conservée »¹, pour d'autres elle n'en est qu'une interprétation, pour rappeler Proust. Un des usages téléologiques du flou photographique peint par Richter, que Lee a répertoriés, est justement le rapport entre l'histoire et la mémoire collective, c'est-à-dire la représentation mnémorique.

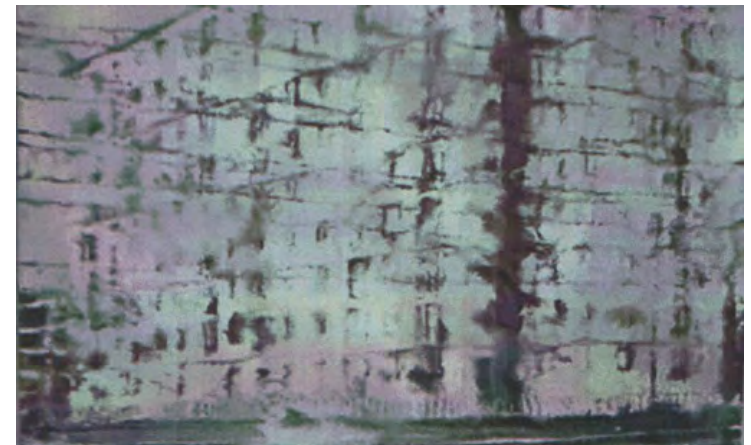
En peignant, Richter veut oublier la raison et atteindre une sorte de « spontanéité planifiée »².

« Si je peins d'après photo, la pensée consciente est annihilée. [...] J'ai besoin de photo pour corriger ma manière de voir. Si je peins d'après nature, l'objet va correspondre à ma conception et à mon éducation, mais si je peins d'après photo, je peins contre ma volonté. Or j'ai ressenti ce phénomène comme un enrichissement. »³ Il utilise la photo comme un outil visuel. En tant qu'illusion de sa réalité, la photo l'a davantage touché que l'histoire de l'art.

Le regard derrière la vitre d'un train qui circule, Philippe COGNEE, 2000, série (8 éléments), 76,5 x 120 cm, peinture à l'encaustique, sur toile marouflée sur bois

Voulant échapper aux sujets de l'histoire de l'art, il cherche une iconographie qui n'est pas dénaturée par l'art. Néanmoins il semble revenir à une représentation classique, voire au flou symboliste d'Eugène Carrière.

D'abord son flou photographique distingue sa peinture de la tradition figurative, à la fois photographique et picturale. D'une part les caractéristiques qui manifestent la matérialité du cliché et par conséquent sa fabrication, tel que le flou, ont généralement longtemps été rejetées. Les règles de la représentation traditionnelle ont plutôt préconisé l'effacement de la genèse de l'image. D'autre part le flou peint généralisé à tout le motif, homogénéise celui-ci en lui accordant partout la même importance simultanément, c'est-à-dire aucune importance. Il en est de même pour l'hypernetteté des peintures hyperréalistes, qui supprime la profondeur de champ et donne ainsi la même importance à tous les éléments peints, voire



¹ Horace Lecoq De Boisbaudran, in *L'édification de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Henri Laurens, Paris, 1920, p. 139

² Exposition *Gerhard Richter, Tableaux de collections privées*, Musée Frieder Burda, Baden-Baden, 2008

³ Gerhard Richter, *Textes*, trad. Catherine Métails Bürhendt, dir. Xavier Douroux, Les presses du Réel, Dijon, 1995, p.29, 69



aucune importance. En cela et dans le fait qu'il peigne d'après une réalité photographique, Richter est hyperréaliste. Mais il n'a pas appartenu au mouvement hyperréaliste car il n'a pas recherché l'hyper-précision photographique.

Ensuite il veut représenter une image pure, sans style, ni composition, c'est-à-dire sans critères conventionnels artistiques. Il dénigre les effets de clair-obscur et d'harmonie, qu'il trouve affligeants. C'est donc pour leur aspect non artistique (en tant que libération de l'expérience personnelle),

Gerhard RICHTER, 1965, huiles sur toile, coll. Frieder Burda, Baden-Baden :
Frau Baker, 46 x 40 cm
Herr Baker, 46 x 40 cm
Junge Baker, 32 x 36 cm
Mädchen Baker, 32 x 36 cm



qu'il s'inspire de photos d'amateurs, à moins que ce ne soit lui qui prenne les photos, estimant qu'une photo est achevée quand le personnage est centré. Il pastiche des photos de souvenirs, quelqu'en soit le thème, un paysage ou un portrait. Pour lui tout se vaut, c'est comme appuyer sur le bouton déclencheur de photo. La figure n'est qu'un prétexte, un « sous-produit » de la surface, comme dirait Morley. La constatation d'un fait est en retrait par rapport à l'image en soi. « *Le motif est passé de mode, il est aussi stupide que la question sur le sens de la vie [...] La nature doit être rejetée, dépassée.* »¹

Les oeuvres de Richter « *sont sans objet* », elles ne sont que « *l'objet d'elles-mêmes. Elles n'ont par*

¹ Gerhard Richter, *Artpress*, n°229, nov 1997, p. 55



Bateau à moteur (détail), 1965, coll. priv., prêt permanent à la Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde

d'un médium, qui lui-même représente soi-disant la réalité. La réalité est presque mise en abîme.

A l'instar de Duchamp, Richter veut faire des oeuvres, qui ne soient pas de l'art, sans bon ni mauvais goût. Ce qui l'intéresse est l'indifférence visuelle, au sens où Duchamp l'entendait à propos des ready-mades. L'art de Richter se fonde sur le désaveu de toute esthétisation subjective de la surface. Une des finalités du flou richtérien, rapportée par Lee, est la neutralisation d'éléments picturaux et photographiques, l'opposition de la réalité picturale à la vision mécanique. Ce qui contredit la distinction de Lee Friedlander sur l'aspect scientifique de la photo, qui passe par l'objectif de l'appareil, de l'aspect artis-

conséquent ni contenu, ni signification, ni sens [...], ni raison d'être, ni fin, ni but. »¹ A moins que le contenu ne soit le procédé opératoire : la peinture qui représente ce qu'elle ne représente pas, en l'occurrence une photo floue. Richter s'approprie l'écart comme notion opératoire ; il s'agit d'une appropriation au second degré. Richter représente la réalité

de la peinture, qui passe par le subjectif via l'œil, puisque Richter peint d'après photo. D'autant plus que c'est aussi l'œil qui regarde à travers l'objectif, donc l'opposition entre la photo et la peinture par rapport à l'objectif et au subjectif, n'est pas si tranchée, mais plutôt nuancée. Le photographe et le peintre utilisent chacun un médium, dont la technique varie, tantôt mécanique, numérique ou plus directement manuelle.

Richter déclare « *être comme tout le monde, penser comme tout le monde, faire ce qui est fait de toute façon.* » D'ailleurs Bourdieu définit le genre d'image photographique comme universel. Selon lui, la photo est un art moyen, qui en tant qu'image réelle, est sans prétention artistique, relevant d'un art sans artiste par le biais de l'automatisme de la machine. Richter s'approprie le tableau comme mécanique, sans hasard.

Pour savoir si un tableau est mélodieux d'après Baudelaire, il faut le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni sujet, ni lignes. « *L'art n'étant qu'une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble, il est*

Château Neuschwanstein (détail), Gerhard RICHTER, 1963, 190 x 150 cm, huile et laque sur toile, Musée Frieder Burda



¹ Gerhard Richter, *Textes*, trad. Catherine Métais Bürhendt, dir. Xavier Douroux, Les presses du Réel, Dijon, 1995, p.121

important de s'occuper surtout des masses. »¹ D'autant plus quand la représentation concerne un paysage flou, qu'il soit à tendance impressionniste, tel le *Château Neuschwanstein* ou qu'il s'étende progressivement en perspective atmosphérique, telle la *Vallée herbeuse*. Celle-ci montre les effets de la profondeur de l'air : adoucissement et dessaturation progressive des couleurs, estompement graduel des détails. Le pré lointain, voilé d'une mince brume, semble à première vue uni et monotone, mais dans un examen attentif révèle d'infimes nuances chromatiques, dans des taches de tons différents. Ce sont les nuances dans les couleurs, même les plus douces, qui donnent relief et profondeur au paysage et lui confèrent ainsi un certain réalisme.

Si un tableau est mélodieux, il a déjà un sens et fait déjà partie des souvenirs. Le jugement du peintre se situe donc autant dans la vue que dans le souvenir, la mémoire, c'est-à-dire le clignement.

¹ Charles Baudelaire, cité in *Le miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, Arnaud Maillet, éd. Kargo et l'éclat, Paris, 2005, p.175

Les photos floues de Piotr Uklanski¹, réalisées de 1996 à 2008, évoquent les pratiques culturelles amatrices de la société. Le titre de sa série *Joy of photography*, fait référence au manuel d'initiation photographique, édité par Kodak en 1979, qui réunit des chefs-d'œuvre photographiques, d'excellentes photos de presse et des exercices thématiques et techniques. Kodak disait que « *la joie de la photographie, c'est apprendre à voir* »². Ce manuel peut faire office d'ouvrage expérimental. Mais la série de Piotr Uklanski se présente comme un anti-manuel, un journal de travail, un point de convergence de ses intérêts et de ses essais. La frontière est ténue entre une pratique artistique visant à bousculer les canons de la beauté et une pratique amatrice, consciente de son potentiel artistique.

Piotr fait des photos d'amateur, qui sont des images standardisées, faisant partie de notre environnement visuel (paysages naturels, plantes, couchers de soleil). Il rend hommage à ceux qui choisissent de faire de leurs photos de vacances des tableaux. Mais ses stéréotypes sont déroutants dans leur format immense et leur qualité. Ils se situent dans le contexte actuel de bouleversement du statut de l'auteur : la photo et le film amateurs pénètrent le champ artistique, dans le même temps que la technologie numérique bouleverse le mode d'apparition et l'usage des images. Nostalgie d'un état de la vision ou critique des clichés ? L'œuvre d'Uklanski se situe dans ce vacillement.

Alors que les photos d'amateur intéressent depuis longtemps



Sans titre (Fleurs), Piotr UKLANSKI, photo couleur, 1999, musée Migros, Zurich

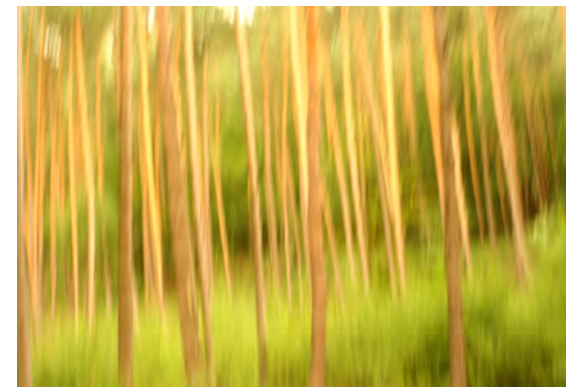
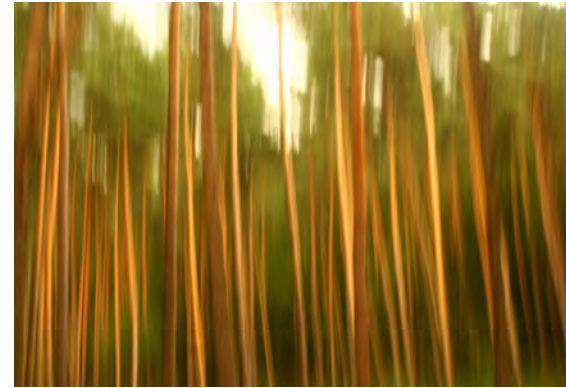


J. ELCHINGER, photo numérique

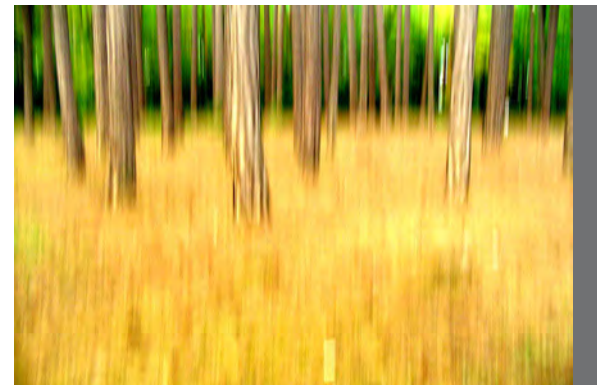
¹ artiste polonais, résident new-yorkais et cinéaste de Varsovie

² *The joy of photography*, Piotr Uklanski, Hatje Cantz, Musées d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 2007, p. 62

les artistes, comme équivalent possible d'un art brut, la production du « *photographe créatif* »¹, porté par une volonté d'art, est semble-t-il oubliée de l'histoire. Si ce côté créatif ciblé par Kodak intéresse Uklanski, c'est parce qu'il l'aborde sous l'angle du plaisir, dans la versatilité qui lui fait tantôt photographier une feuille d'arbre ou un paysage, sans se soucier de construire une série, encore moins une œuvre. Ses images sont parfois des instantanés, parfois nécessitent un temps de pose très lent, pouvant aller jusqu'à sept heures, ou ont utilisé un filtre ou un objectif particulier, mais sont sans grands effets spéciaux, ni mises en scène. Sa démarche artistique n'applique pas de critères rigoureux, si ce n'est le fait qu'il n'y en n'ait pas. Chaque photo correspond à un défi particulier, sachant que le plaisir de la photo réside dans des sautes d'intensité et s'autorise l'inconséquence. Uklanski prend plaisir à la maîtrise technique, à la manipulation enthousiaste de la



Sans titre
(*forêt*),
UKLANSKI,
photo couleur,
2001,
coll. privée



Heiligenstein, J.
ELCHINGER, série,
photos numériques,
2005

¹ Patrick Javault in *The joy of photography*, op. cit., p. 9

photo pour elle-même. Il ramène ainsi la photo vers ses racines pictorialistes, voire pittoresques, puisque l'invention de la photo en 1839 est issue de la tradition du pittoresque. En effet, ses flous photographiques, qu'ils soient maîtrisés ou non, spontanés, liés à des variations de vitesses, des arrière-plans, sont paradoxalement picturaux.

Dans quelle mesure Uklanski est-il un amateur éclairé ? Dans le sens où il a fait des images créatives et expérimentales. Que nous dit-il sur la photo aujourd'hui, ou même sur la vie en général ? Ces questions tournent autour du problème de l'authenticité. Pour Uklanski, « ces photos sont réelles »¹

Ces photos au caractère troublant montrent que dans un monde saturé de photos choc, rien n'est peut-être plus saisissant que l'ordinaire. Ses photos ne disent rien de particulier. Le flou de *Sans titre (forêt)* (2001) est obtenu en lançant en l'air l'appareil photo et le flou de *Sans titre (fleurs)* (1998) semble résulter d'une mise au point sur un premier plan bizarrement absent. De même que Michael Snow dans *Wavelength*(1967), emblématique du cinéma structurel, qui produit des dramaturgies fondées sur un seul mouvement d'appareil, Uklanski dit à peine plus que la vérité d'un grand angle, d'un filtre ou d'un temps de pose, qui sont comme la forme exaltée de ces trucs professionnels ; affaire moins de morale que de sentiments. Cet art élémentaire est à la recherche du point où le sublime et le rien se retrouvent et fusionnent.

Donc l'hyper-flou photographique en soi est un truc intrinsèque à la technique et peut aussi être en rapport avec la peinture, en l'évoquant.

¹ Piotr Uklanski, « Communiqué de presse » pour *More Joy of Photography à la Gavin Brown's entreprise, Corp.*, New York, 3 avril-3 mai 1998, p. 62

c. Le flou photographique révélateur de la réalité

- Perspectives nocturnes

En prenant des éléments du réel, Patrick Van Roy cherche à travers la photo à montrer ce qui ne se voit pas. Il pense qu'arrêter le temps n'est utile que si autre chose est proposé. Et c'est cet autre chose qu'il s'efforce de trouver. Ses photos nocturnes montrent des paysages clair-obscur que nous ne pourrions voir ainsi sans flash, ni de jour ni de nuit. A l'inverse, Dolorès Marat n'utilise pas de flash la nuit, l'atmosphère de ses photos est irréelle et hypnotique.

Contrairement aux éclairages publics, la lumière d'un flash est encore moins uniforme. Donc la photo pour Van Roy est un moyen de mieux voir la réalité, de la voir autrement, sous un aspect que la perception humaine ne permet pas naturellement. Dans la nuit, l'œil s'adapte en écartant l'iris jusqu'à une ouverture maximale de 7mm pour des jeunes gens, avec la

vieillesse ce maximum décroît jusqu'à 4mm.

Les lumières artificielles de la nuit, au tungstène, au néon ou à l'iode, semblent inventer un univers. Le silence enrobe l'espace et renforce la perception. Les volumes et les surfaces en mutation provisoire suspendent le temps dans une ambiance étrange, voire irréelle, magique. La nuit fait changer le visage des choses ; d'ailleurs l'expression « être dans la nuit » équivaut à « être dans le flou, le brouillard ».

Jour-nuit, véronique BOUDIER



Le Square dans la nuit, Dolorès MARAT, 1992, Paris



A travers un usage parfois aléatoire de son appareil, Ralph Eugène Meatyard « *cherche à découvrir un invu* »¹ et à révéler grâce au flou des aspects insoupçonnés et inquiétants du réel.



Sans titre, paysage d'hiver, MEATYARD, 1958-60

¹ Vagues figures ou les promesses du flou, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.15



- Le flou est latent dans les négatifs de Spricigo, il n'est pas accentué par des manipulations infographiques, qui en anéantiraient la texture. Les photos de Spricigo sont animées par l'imperceptible manifestation d'une onde, un sourd bruissement, voire un surgissement, qui sont traduits par le flou. « *C'est dans l'imperceptible que se construit une nouvelle façon de voir[...] La beauté se devine plus qu'elle ne s'expose.* »¹ Les flous de Spricigo sont touchants, émouvants ; ils évoquent la mélancolie, un mélange de tragique et de tristesse et le silence, tel le titre de son essai visuel, *Silenzio*. Le silence sollicite la solitude et vice versa, la solitude sollicite le silence.

Jean-François SPRICIGO

¹ Emmanuel d'Autrepepe, in *Jean-François Spricigo - Silenzio*, série Côté photo / Angles vifs, éd. Yellow Now, Crisnée, 2005, p. 102

- Le flou représentatif de la vie

La superposition des multiples visages de Salsmann les rend inidentifiables. Salsmann a représenté un temps qui n'existe pas, un temps invisible, car trop long, étiré. Il a entremêlé les différentes étapes de son autoportrait à travers le temps en refusant de les figer dans l'instant comme Urs Luthi. Ce dernier a aussi représenté l'évolution de la vie à travers les âges, mais en juxtaposant à chaque autoportrait, marqué par le fil du temps, des photos avec un flou de bougé. Il s'est travesti pour marquer son vieillissement progressif sur différents clichés nets et non pas sur un seul flou comme Salsmann. Cette différence dans la représentation du temps rappelle le débat philosophique sur la perception du temps, qui oppose Bachelard et Bergson. Bachelard croit à l'instant, qui n'existe pas pour Bergson. Les deux artistes ont représenté par le flou le passage du temps sur les traits de leur visage, que ce soit simultanément ou successivement. Itzhak Goldberg parle de naufrage de la représentation, de naufrage du visage, du particulier au général, à propos de l'évolution moderne des traits



individuels du visage, en peinture, vers l'effacement. Le flou symboliserait-il les ravages du temps ? En tout cas le flou symbolise le temps qui passe, donc il symbolise la vie, alors que le net évoquerait plutôt la mort. Ce que Luthi exprime à la fin de sa série : la dernière photo qui accompagne son autoportrait éli-

Michel SALSMANN



mine presque totalement la durée de prise de vue. A l'encontre des autres photos floues, elle marque l'arrêt du temps, du notre, celui de la mort.

Juste une autre histoire sur le vivant (« Just another story about leaving »), Urs LUTHI, 1974 – 2006, 18 photographies noir et blanc

Les photos floues d'enfants cambodgiens de Laurence Leblanc sont en rapport avec l'apparition et la disparition, le mouvement, représentatif de la vie, et la mort. Ni gaies, ni sur le deuil, elles se situent dans un entre-deux, entre la vie et la mort, entre le visible et l'invisible.

III, 341/24, Van Nath, Cambodge, Laurence LEBLANC, 2001



Pour le cinéaste cambodgien Rithy Panh, la vie essaye de sortir de ces images, comme si elle avait été interrompue trente ans auparavant, depuis les photos nettes et froides d'Ein. Ces dernières montrent des portraits de prisonniers durant la période des Khmers rouges (entre 1975 et 1979) et sentent la dictature, l'idéologie totalitaire. Représentatives de dernières traces de vie avant la mort, ces photos avaient remué Leblanc, qui se demandait comment les enfants d'aujourd'hui pouvaient vivre avec le poids de la mémoire et les traces quotidiennes des massacres.

Les photos de Laurence Leblanc donnent à Pahn l'impression que quelqu'un dérive et qu'il est ensuite ramené pas à pas. Pour Pahn, la vie est dans ces images mais n'est pas encore visible. Le flou n'est pas ici une évocation fantomatique, il est peut-être ce qui relie et ramène à la vie. Après avoir vue ces photos, Pahn les avait encore en tête, elles continuaient à vibrer dans son esprit. Il dit qu' « *il y a dans l'art une résistance, que l'on ne peut détruire, qui renaîtra toujours.* »¹

La matière du flou et son grain ajoutent comme un supplément de vie sonore, de voix, comme si les flous de mouvement matérialisaient le son. Néanmoins Leblanc se demande si elle a photographié des silences. Ses photos me rappellent l'expérience physiologique du flou, quand on a l'impression de ne rien fixer de particulier, de regarder dans le vague et que le regard se voile, tandis que l'ouïe est toujours vive, comme un arrêt sur image d'une scène, dont le son continuerait. La photo contient ce paradoxe : représenter une image de la vie d'une fraction de seconde et à la fois le prolonger aussi longtemps

¹ Laurence Leblanc, *Rithy, Chéa, Kim Sour et les autres*, coll. De la Fondation CCF pour la Photographie, Actes Sud, Arles, 2003, p. 89

que la photo existe. La notion de temps est essentielle dans le travail de Leblanc, elle est constitutive du flou.

Une fragilité, une délicatesse et à la fois une puissance se dégagent de ces photos. Le flou y évoque la grâce et l'intimité. Le format de 1m2, à échelle humaine, permet la proximité, l'empathie. D'autant plus que le flou permet à chacun de reconstruire ce qu'il ne voit pas et d'y trouver sa propre his-



toire. Leblanc s'intéresse à l'imaginaire.

Leblanc s'est attachée à de simples expressions, en ôtant toute appartenance à un groupe. Elle a préféré évoquer l'autre par petites touches, plutôt que de le définir. Parfois le visage est inexistant. Ainsi le flou opère une distance, il exhibe une pudeur, il est comme entre guillemets.

D'un ton poétique, le flou dans les photos de Leblanc exprime l'errance de la solitude, dans un double sens : à la fois l'errance physique de la photographe que le flou trace et l'errance psychique du sujet photographié, tel un enfant en quête d'identité.

II, 83/7, Serei, Cambodge, Laurence LEBLANC, 2000

- Le flou de l'errance et le flou de l'imperfection

« Avec les instamatics et autres jetables redevenons Bibi Fricotin. »¹

Bernard Plossu

Dans ce chapitre, les démarches photographiques répondent à la question : « comment l'acte photographique et la performance du photographe révèlent un paysage flou ? » Bien que Plossu réfute la qualification de photographe du flou, souvent ses photos n'offrent pas de point de netteté. Il construit son œuvre sur différents types de flous depuis les années 1960 : le flou filé, des traînées lumineuses dans la nuit, des taches, des voiles et des aberrations. Il se met dans des conditions propices à l'obtention du flou, à la fois mouvantes,

Plage Azul, Mexique, Bernard PLOSSU, 24 x 30 cm



atmosphériques (tel au crépuscule) et matérielles.

Le flou des photos de Bernard Plossu est celui de l'errance, aux deux sens du terme.

D'un côté, il photographie en se déplaçant à bord de véhicules, à travers la vitre de sa voiture le plus souvent, sinon en train ou en bateau. En plus de la poésie, il veut donner une valeur immédiate à chaque moment du voyage. Il saisit sur le vif, sans même viser. Avec cette démarche inhabituelle, Plossu invente une nouvelle forme de réalisme - ce que le psychanalyste Serge Tisseron nomme une « *image - sensation* »² : une vision plus directe et moins intellectualisée.

D'un autre côté, comme le rappelle l'étymologie du terme « errer », qui signifie « se mettre en situation de faire des

Antoine D'AGATA, 1998



¹ (1988) in *Les mots de la photographie*, Christian Gattinomi, éd. Belin, Tours, 2004, p157

² *Tableaux choisis, la photo contemporaine*, Christian Gattinomi, Yannick Vigouroux, col. Tableaux choisis, éd. Scala, Paris, 2002, p. 31

Antoine D'AGATA, 1998

erreurs », il utilise des appareils bon marché, en plastique, jetables et en jouets. En musique aussi certains artistes pratiquent des instruments bon marché, tels des jouets, comme le groupe des deux sœurs Cocorosie. Par exemple Plossu utilise un appareil photo Brownie, instantané en bakélite de la fin des années 1950, dont l'ouverture est 15 et la vitesse d'obturation de 1/50. L'errance est donc souvent accompagnée de pauvreté matérielle dans les photos de Plossu, comme cela est souvent le cas de façon générale d'ailleurs. En ce sens Plossu appartient à un mouvement photographique contemporain, encore mal défini malgré son importance, la *Cheap photography* ou la *Fotopovera*, c'est-à-dire la photo bon marché, rudimentaire ou pauvre. Révélée en 1958 par le style de Robert Frank, avec sa série des *Américains*, cette tendance s'est développée parallèlement à l'arte povera, avec Nancy Rexroth, Max Pam et dans un autre registre avec Michael Ackerman et



Antoine d'Agata. Mais déjà en 1892 (après avoir rejoint une société d'amateurs à New York), Stieglitz utilisait des appareils portatifs (tel un kodak de 1888), guère prisés par les professionnels, mais qui lui permettaient de capter des scènes de rue. « Alors que les amateurs choisissent un appareil maniable pour s'épargner la peine de regarder, les photographes l'adoptent pour la raison inverse. Non pas pour s'épargner la peine



de plonger dans le monde, mais au contraire comme moyen de se laisser absorber plus complètement par lui. »¹

Jean-Claude BELEGOU

Dans un style plus flou, les photos de Bélégou, comme l'indique le titre de son ouvrage *Erres*, parlent aussi de l'errance, mais en soi, comme une expérience vécue dans la solitude et la pauvreté. Dans ses photos, la pauvreté n'est pas liée aux conditions du dispositif photographique comme dans la Cheap photography, mais aux conditions climatiques dans la nature sauvage du grand nord et aux conditions humaines, de survie du photographe isolé.



En dehors de la photo artistique, certains magazines de mode

¹ Caroline Bach, « Photographie et mode '90 : les années critiques », Art Press, hors série n°18, « Art et mode. Attirance et divergence », 1997, p. 153-156

revendiquent une photographie défectueuse et décadente, qualifiée par certains d'« *esthétique de l'imperfection* », voire d'« *antiphotographie* »¹. Depuis le début des années 1990, ces photos marquent une rupture avec l'iconographie sophistiquée et clinquante de la décennie précédente, tels les magazines anglais i-D, Daze & Confused et The Face et les magazines français Purple Fashion, Citizen K et Self Service.

¹ Serge Tisseron, in *Tableaux choisis, la photo contemporaine*, Christian Gattinoni, Yannick Vigouroux, col. Tableaux choisis, éd. Scala, Paris, 2002, p. 31

- Le flou paysager comme mémoire

Dans la série photographique de Gérard Rondeau¹ sur *Le chemin des dames*, le flou est envisagé comme mémoire de la guerre des tranchées. Cet usage photographique du flou est comparable à celui de Jill Culiner, dans son ouvrage *La Mémoire effacée*. Le flou peut être une sorte de pudeur du regard face à un passé honteux.



Sans titre, Hiroto FUJIMOTO, 35 x 35 cm, 1997



Le chemin des Dames, Gérard RONDEAU, photographie noir et blanc, 1984

Dompierre, Meuse, Jill CULINER, 1993, photographie noir et blanc

¹ Reporter, portraitiste et penseur

Prémises de conclusion générale

L'hyper-précision exprime la fixité, l'arrêt, alors qu'à contrario, l'hyper-flou est relatif à la mouvance, sauf quand il s'agit du flou brumeux, matiéré.

Les représentations entièrement nettes ne se rapprochent pas de la perception visuelle, elles montrent une vision plate. Et si pour certains les représentations toutes floues tendent vers une platitude, elle est plutôt fiévreuse. Par contre elles correspondent à un type de perception visuelle.

Dans une photo hyperréelle nette ou floue, l'accessoire est aussi capital que le principal, il n'y a pas de hiérarchie, ni entre les bords et le centre de l'image et ni entre toutes les choses. Dans une représentation floue, une continuité relie les éléments et les plans de la composition entre eux, tandis que dans une représentation nette, une rupture s'établit entre les différents éléments et les divers plans.

CONCLUSION : QUELS SONT LES LIENS ENTRE LE FLOU, LA RÉALITÉ ET LA PHOTOGRAPHIE ?

« *La réalité est une illusion, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité.* »

Paul Watzlavick¹

Si c'est par le documentaire que le flou a été valorisé à grande échelle, dans la mouvance du photoreportage, c'est aussi par lui qu'il est dévalorisé, mais à une échelle différente. Le flou du documentaire est passé du domaine public au domaine privé, des médias aux photos personnelles de famille, d'amis ou de vacances, dans lesquelles il est par contre déconsidéré. Car dans les photos de la vie de tous les jours, le flou est en général involontaire, dû à l'effet de surprise et à la non maîtrise de l'appareil. Donc il est perçu comme un accident et c'est pourquoi il n'est pas accepté dans le domaine amateur. D'autant plus que la perfection technique des appareils photographiques programmables, autofocus, munis d'objectifs lumineux et de flashes plus ou moins puissants,

Jeune homme à vélo, photographe amateur anonyme, années 1960, coll. privée, Paris



¹ *La réalité de la réalité*, éd. Du Seuil, Paris, 1984, p.7

permet d'éviter facilement le flou auquel les premiers appareils ne pouvaient échapper. Donc une photo nette s'obtient très facilement tandis que la gestion et l'obtention de toutes sortes de flous n'est pas aussi aisée et demande paradoxalement de la rigueur.

L'exaltation du net au détriment du flou perdure depuis les débuts de la photo, sauf dans certains milieux professionnels, où le flou est reconnu comme une qualité. Outre le domaine artistique, il est couramment utilisé dans les cadres commerciaux, telles la publicité et la mode, où il passe inaperçu. Le flou est donc reconnu s'il est volontaire, plutôt qu'accidentel.



Le but originel de la photographie est de représenter objectivement la réalité, le plus proche possible de la vue humaine, que la majorité des gens croit nette. En effet, la photo s'est développée dans le contexte culturel occidental de la représentation mimétique du réel. Et l'image réaliste se définit dans l'histoire de l'art occidental comme celle « *qui donne, sur la réalité, le maximum d'informations* »². C'est dans cette optique que les per-

Timothée, Julia ELCHINGER, 2008

² Jacques Aumont, *L'image*, Nathan -Université, série « Ciné et image », 1990, p.159



Il n'y a pas de photos ratées, BEN (Benjamin Vautier, dit), 1982, techniques mixtes, 80 x 100 cm, coll. Maison Européenne de la Photographie, Courtesy galerie Daniel Templon, Paris

performances techniques évoluent constamment, que de nouveaux appareils, à peine commercialisés, sont déjà remplacés par d'autres, qui gagnent en précision, notamment grâce au nombre de pixels et à une ouverture de diaphragme plus grande. Parallèlement à l'amélioration de la précision, la technologie de pointe permet des flous plus subtils, plus nuancés et plus variés. Par conséquent, quand le flou n'est pas maîtrisé, la plupart du temps il est considéré comme une erreur. Le flou photographique est jugé raté dans le sens où il correspondrait à une altération du pouvoir mimétique du médium. Ce qui revient à dire que plus l'image est floue, plus elle est défectueuse et plus elle s'écarte de la ressemblance avec le réel. Et réciproquement, plus une photo se tient à distance de la ressemblance avec le réel, plus elle est ratée, aux yeux de la plupart. Comme le remarque Chéroux, « *il faut comprendre qu'au-delà de la mimésis, c'est la photo qui est mise à mal par ses erreurs.* »¹ Et c'est par ce jugement de valeur sur la pho-

tographie, en fonction de son degré mimétique par rapport au réel, que les clichés flous sont offerts dans les laboratoires grand public. Autrement dit, quand la photo floue ne correspond pas à ce que l'amateur a vu et a voulu reproduire, elle est décrétée ratée. Cependant le degré de mimésis n'est pas le même pour un amateur, un professionnel ou un artiste. De même le degré de mimésis fluctue suivant les périodes historiques et géographiques. Au XIX^{ème} siècle, la photo était essentiellement utilitaire et pour être le plus ressemblant possible au réel, elle était à la recherche du net. Par conséquent le flou était vu comme un ratage, donc il était exclu, mis à part dans les milieux artistiques calotypistes et pictorialistes. Ces derniers étaient avant-gardistes dans leur vision de la réalité, car ils prônaient déjà la perception floue comme réaliste, ce qui justifiait la photo floue par rapport à la mimésis. Sinon le flou a commencé à être plus utilisé par les avant-gardes artistiques du XX^{ème} siècle. D'après Chéroux, comme le but des avant-gardes était la remise en cause de la réalité, les photos ratées leur permettaient de déconstruire la mimésis. Il affirme aussi que l'erreur photographique a permis de remettre en question la fonction mimétique du médium photographique. De surcroît, la perception de la réalité a changé à partir du XX^{ème} siècle. En effet, la modernité a apporté d'un côté de nouveaux éléments à la perception visuelle. Par exemple la pollution et les découvertes scientifiques optiques sur la perception en mouvement ont été utilisées par les impressionnistes. Et d'un autre côté, avec la modernité technologique, de nouveaux moyens de perception ont modifié la vision de la

¹ *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Clément Chéroux, éd. Yellow Now, col. Côté photo, Crisnée, 2003p. 175

réalité. D'une part les moyens de transports et les manèges à sensation montrent le réel en vitesse, que la photographie traduit dans un aspect « flou ». Et d'autre part le flou est intrinsèque aux moyens visuels techniques, telle la photographie, conçue en partie sur le modèle optique physiologique, duquel le flou est inhérent. Tous ces facteurs ont contribué à rendre la vision moderne encore plus, et même souvent, floue. Et c'est parce que les artistes ont pris conscience de la vision floue, qu'ils ont montré du flou. Donc le flou est apparu, du moins nous y avons été sensibles, après que l'art l'ait montré, en l'occurrence l'art photographique. Le flou est lentement passé de déconsidérations au XIXème siècle en qualités artistiques au XXème siècle. Les artistes voient les choses de la réalité avant le commun des mortels, ils sont en quelque sorte des voyants. On ne voit qu'après les peintres, les photographes ou



Deauville,
N A G G A R ,
1992

les réalisateurs, qui montrent comment voir. En effet, « *le paysage est avant tout une idée et un fait pictural, une image de l'art. Ensuite seulement le paysage réel peut exister.* »¹ « *Une oeuvre est un monde qui s'ouvre et qui ouvre le monde* », d'après les termes de Germain Roesz. Il s'agit du phénomène d'artialisation, qui consiste en un mouvement de va-et-vient du regard entre la réalité et l'art, aller-retour qui les fait exister mutuellement. Moholy-Nagy louait l'appareil photo d'imposer une « *hygiène optique* », [...] il pensait que « *chacun serait contraint de voir ce qui est objectif, c'est-à-dire vrai optiquement, avant de formuler une position subjective.* »² Les interventions avec l'appareil photo modèlent ou réajustent notre façon d'appréhender le monde, suivant les situations visuelles. Il en est de même pour les peintures d'artistes célèbres, qui sont placées face au paysage qu'elles représentent comme pour justifier l'intérêt du point de vue, par exemple sur la route impressionniste le long de la Seine jusqu'à l'océan ou à Ornans avec les paysages de Courbet. La représentation permet et précède la présentation. La perception visuelle exige une préparation, elle n'est pas inée, mais acquise grâce à l'éducation et à la culture. On ne voit que ce qu'on est prêt à voir. Et « *l'art, ce n'est qu'un moyen de voir* »³ nous rappelle Giacometti. Ce qui revient à dire que l'art permet de faire exister le monde d'une certaine façon. Puisque c'est par les sens que se réalise notre rapport au monde, celui-ci n'existe pour nous que si nous le percevons. Les initiés aborigènes d'Australie disent même que « *le monde n'existe que s'il est peint et chanté.* »⁴ De même le flou n'existe que parce qu'il a été pho-

¹ J.-F. Robic in *Sculptures trouvées : espace public et invention du regard*, Jean-François Robic & Germain Roesz, Collection Esthétique, L'Harmattan, Paris, 2003, p.30

² *Peinture, photo, film*, 1925, p. 236

³ Alberto Giacometti, in *Façons de voir*, Patrick Roegiers, Le Castor Astral, Cahors, 1992, p.7

⁴ flyer du spectacle *Page blanche*, compagnie Luc Amoros, Vic-sur-Seille, 2009

tographié. Réciproquement, le flou photographique permet à ceux qui ne savaient pas qu'ils voient flou (sans compter les myopes ou les hypermétropes), de s'en « a-perce-voir ». Le rôle de l'artiste, pour le cinéaste Robert Bresson, est « *de faire voir ce qui sans lui ne serait peut-être jamais vu* »¹. La photo a changé la vision, même jusqu'à donner corps à l'idée de la vision pour elle-même. Si on appelle à notre secours Umberto Eco, on trouve « *à côté d'une scène qui ne promet rien de plus qu'une structure supposée des choses, un effort de l'art pour donner de ce monde nouveau une image au moins possible, une image que la sensibilité, toujours en retard sur l'intelligence, n'a pas encore fait sienne.* »²

Si pour certains, « *la peinture lutte et rivalise avec la nature* »³, si l'art imite la réalité, l'inverse est vrai aussi : la réalité imite l'art, comme l'a remarqué Oscar Wilde. A l'instar des sculptures trouvées, la nature est aussi dotée de peintures trouvées dans des endroits en apparence banals, qui suscitent pourtant l'émerveillement, voire la fascination.

Le flou photographique est ambivalent.

D'un côté le flou photographique se rapproche de la perception de la réalité visible, qu'elle soit mouvante ou lointaine par exemple. Tandis qu'une photo nette est en décalage par rapport à la perception visuelle.

Delacroix voyait le procédé photographique comme un traducteur chargé d'initier l'humain aux secrets de la nature. Je vois le procédé photographique comme un traducteur, chargé d'ini-

tier au flou. J'aime découvrir la beauté du flou dans les choses à côté desquelles tout le monde passe mais ne regarde pas. A force de regarder certaines choses, on les redécouvre par le flou. En ce sens, bien qu'elle soit aussi un regard en soi, la photo est une étape du regard. Elle permet de bouleverser les repères habituels de la vision, de remettre en cause la façon de voir le monde, du moins les choses simples qui nous entourent au quotidien et partout.

D'un autre côté, le flou photographique dépasse la perception humaine de la réalité, soit en montrant l'imperceptible, l'invisible, soit en accentuant et exagérant certains aspects de la perception humaine, en l'occurrence le flou. Et même si la première source d'inspiration de la photo est le réel, la photo semble le réinventer. L'art, comme la science, permet l'exploration du réel. « *L'art est une possibilité de penser d'une façon complètement autre, de reconnaître l'apparence comme complètement insuffisante ; en quoi il est un instrument, une méthode pour aborder ce qui nous est fermé, l'inabordable* »⁴ Finalement l'ambition des photographes est, peut-être même inconsciemment, moins de montrer la réalité telle qu'ils la voient, que de dépasser et transcender cette vision, que ce soit par le net ou le flou.

Déjà au milieu des années 1840, la première technique de retouche de négatif a été inventée par un photographe allemand. Ses photos, présentées à la deuxième exposition universelle de Paris en 1855 (présentant la photo pour la première fois), ont stupéfié les gens face aux portraits original et

¹ *Mutations*, plaquette F.R.A.C. Alsace, janv. - fév. 2007, p.3

² Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Le Seuil, Paris, 1965, p. 123

³ Léonard de Vinci in 400 citations expliquées, Francis Yaiche, Hatier, 1988, Poitiers, p. 46

⁴ Gerhard Richter in *Tableaux choisis, l'art contemporain*, 1991, p.39

retouché d'une même personne. La découverte que l'appareil puisse mentir a encouragé plus de gens à vouloir leur photo. « *Il n'y a pas de vérité en peinture, ni photo, il n'y a que de l'art* », constate Germain Roesz. « *Qui peut encore croire que la photo est une preuve? Une photo est une trace, c'est pourquoi elle est poétique. Le photographe est celui qui doit laisser, mieux, qui doit créer des traces de son passage et du passage des phénomènes, des traces de sa rencontre – photographique – avec les phénomènes. C'est pourquoi il est artiste.* »¹ Le photographe peut intervenir directement sur la vision du monde, en malaxant l'image de ce monde, en la déformant, en l'étalant, en l'écrasant, en explosant ses références, comme en sculpture et en peinture. Prendre des photos signifie pour moi s'intéresser aux choses telles qu'elles sont ou plus exactement telles qu'elle apparaissent en images. Parfois la photo peut provoquer l'étonnement dans la non reconnaissance immédiate du sujet photographié, comme quand il est pris dans un élan. Une chose est visée et autre chose arrive.

Dans mes recherches du et sur le flou, mon expérimentation suit deux voies principales.

D'un côté je cherche à révéler la poésie d'un monde flottant, fragile et précaire. Pour ce faire je cherche à retenir des phé-

nomènes visuels flous vacillants : le trouble de reflets qui passent, des branchages, ou autres végétaux, mus par le vent ou déformés par quelconque mouvance. La photo tient pour moi un rôle délicat : fixer une vision avant son irréversible et inéluctable anéantissement, faire durer un point d'équilibre évanescent et presque déjà rompu. Henri Cartier-Bresson parlait de l'instant décisif de la photo. Ainsi l'appareil photo s'impose comme le médium le plus apte à fixer les avatars du temps, le

flou perceptif de phénomènes éphémères et fugitifs.

D'un autre côté, j'aime inventer des mondes ou réinventer le monde, en troublant photographiquement ce qui est net et fixe, par le bougé, le temps de pose ou la mise au point par exemple.

Donc les vues qui m'intéressent sont celles qui à la fois dévoilent et voilent le réel. J'aime le flou aussi parce qu'il est paradoxal. Le flou correspond à la fois à une certaine réalité de la vue et « trompe la perception, égare les sens », telle est la « loi pernicieuse du brouillage. »²

L'acte visuel, humain ou technique, agit comme un filtre sur la réalité. Et le flou

se manifeste dans une tension entre la figuration et la défiguration. Parfois il semble suspendre la représentation dans une image, la détruire, la corrompre. « Photographier, c'est métaboliser le réel », comme le résume J.-L. Hess.



Cayetano ARCIDIACONO, 1993

¹ *Esthétique de la photographie*, François Soulages, Nathan, Maxéville, 1998, p. 6

² *Art, l'Age contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paul Ardenne, Editions du Regard, Paris, 1997, p. 287

Mes photos sont saisies en passant, dans ce qui me point. D'autant plus que la maniabilité et la légèreté relatives de l'appareil photo permettent des interventions rapides, en en faisant un outil de l'urgence. Bonnard disait qu' « *il s'agit de se souvenir de ce qui vous a saisi et de le noter le plus vite possible.* »¹ Mes photos sont prises à la volée, saisies sur le vif, tels des croquis, comme dirait le photographe Jean-Louis Hess. C'est dans cet esprit que Bernard Plossu « photografloue », révélant la spontanéité d'un monde capté sans détours ni détournement, tel « *le crépitement d'instant sans cesse renouvelés* »².

La réalité fonde des pulsions créatrices. « *L'art n'est*



11 août 1979, Denis
ROCHE

pas un luxe, mais un besoin vital »³. Le but de certains styles artistiques est autant d'exprimer des sentiments, des émotions et des sensations, que de les provoquer chez le regardeur. Cependant pour Henri Bergson, l'art ne vise qu'à imprimer en nous des sentiments, sans pour autant les exprimer. « *Pour la photo, comme pour les autres procédés de dessin, il n'y a d'art qu'à la condition, non pas de reproduire l'image des objets extérieurs et de les imiter plus ou moins fidèlement, mais d'exprimer, de réaliser, de communiquer le sentiment que la nature excite dans notre âme, chacun suivant sa manière de sentir.* »⁴ De même Balzac pensait que l'art sert à exprimer la nature, plutôt qu'à la copier. « *L'imitation n'est pas le but de l'art mais un de ses moyens.* »⁵ L'art ne sert pas à rendre le visible, comme le disait Paul Klee, mais à rendre visible. « *Le réel, auquel on veut référer l'image photographique, n'a pas d'existence propre* » selon Jean Arrouye. « *Parce qu'en photo, le réel n'est pour le photographe qu'un répertoire d'images possibles* »⁶ ; tous les simulacres du réel sont constitutifs de l'oeuvre. « *L'art est une harmonie parallèle à la nature.* »⁷ « *La véritable création ne s'exerce pas à partir de rien mais en décalant ce qui est déjà là.* »⁸ A l'instar de Garry Winogrand, « *je prends une photo pour voir à quoi cela ressemblera une fois photographié* »⁹. « *Le réel serait-il un prétexte à l'art ? Ou*

¹ Bonnard, *L'œil multiple*, Patrick Roegiers, éd. La Manufacture, Besançon, 1992, p.26

² Jean Arrouye, in *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p.16

³ Robert Bresson in *400 citations expliquées*, Francis Yaiche, Hatier, 1988, Poitiers, p. 47

⁴ Paul Périer, *Anthologie de la photo*, p. 280

⁵ André Rouillé, *La photo en France*, Macula, Paris, 1989, p.280

⁶ *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Bertrand Rougé, Université de Pau, 1999, p. 277

⁷ Cézanne, in *Peinture de paysage*, Norbert Wolf, trad. Michèle Schreyer, Taschen, Cologne, 2008, p. 78

⁸ Lee Ufan, livret *Espace Expositon*, cour des Boecklins, SICOP, 2004-05, Bischeim, p,12

⁹ *Sur la photo*, Susan Sontag, trad. angl. Philippe Blanchard, col. Choix- Essais, Christian Bourgeois éd., 2000, p. 227

sa condition sine qua none ? »¹ La vision du flou dans la réalité peut-elle être en soi une situation artistique ? Ou comment la réalité floue peut-elle devenir artistique ? Ou à partir de quand peut-on qualifier la réalité floue d'artistique ?

En tout cas, « ce n'est pas le regard du regardeur qui est l'œuvre mais qui le fait. » L'acte du regard se transforme en acte créateur. Et « *si c'est l'artiste qui désigne ce qui est de l'art ou non, alors la réalité est de l'art ontologiquement. L'art étant une forme du réel.* »² La nature, et plus généralement le réel, peuvent faire office d'atelier artistique.

Comment voyons-nous ?

En dehors de la perception que nous avons du réel, qu'elle soit physiologique ou photographique, nous ne savons pas ce qu'est le réel. Comme le relève M. Richir, les apparences se prennent pour la réalité et la dissipent. Le flou et la netteté sont une seule et même dimension, il existe un continuum entre le net et le flou, dont la limite est posée arbitrairement.

« *Le monde est ce que nous voyons et pourtant il nous faut apprendre à le voir. En ce sens, nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, dire ce que c'est que voir, faire comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre.* »³ C'est l'acte de vision actif et passif qui m'intéresse dans cette recherche, afin d'en interroger les limites. Si pour Dufrenne la perception est

d'abord contemplation, se bornant à enregistrer les résultats, la photo est contemplation active. Ma pratique photographique est un moyen de vision consciente, qui suit une logique de l'inconscient. L'appareil photo peut même être vécu comme une prothèse de la vision, « *une partie de mon corps ; elle est intuitive et inconsciente,* »⁴ comme la vidéo pour Viola.

Regarder et voir, ce n'est pas seulement identifier, c'est pénétrer. Pour prendre des photos, il faut être là, dans le présent, disponible et sans réfléchir à autre chose qu'à ce qui est vu. Photographier est une expérience esthétique, un moyen d'éprouver sa présence au sensible. Selon M. Dufrenne, le « sentir » est un haut moment de la perception où se révèle, à la limite du pensable, une connivence de l'homme au monde. Appuyer sur l'appareil photo pour justifier sa présence au monde ? Pierre Antoine disait : « *faire des images[...] c'est une activité oiseuse à laquelle je ne peux échapper, pour combler un vide [...], simplement une occupation. Rien n'a finalement d'importance. Continuer, voilà tout* »⁵. A l'instar de cette attitude, je vis la photographie comme une impulsion visuelle, un acte pulsionnel, voire compulsif ; l'usage de l'appareil photo engendre une accoutumance. Bélégué aussi photographie toujours sous l'impulsion, au premier contact. Comme si la photo matérialisait la pulsion, lui donnant forme et matière, dignité, extériorité. Parfois j'enchaîne frénétiquement des prises photographiques, une prise entraînant la suivante et

¹ *Sculptures trouvées : espace public et invention du regard*, Jean-François Robic & Germain Roesz, Collection Esthétique, L'Harmattan, Paris, 2003, p.36

² *Ibid.*, p. 34

³ *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.18

⁴ Viola, in *Les nouveaux médias dans l'art*, Michael Rush, éditions Thomas et Hudson, 2000, Singapour, p.147

⁵ Pierre Antoine, catalogue d'exposition de *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Université de Pau, 1999, p.8

ainsi de suite, comme s'il s'agissait « *de faire au réel sa peau* »¹, selon les termes de Denis Roche. Il s'agit d'une chasse, sauf que l'aboutissement n'est pas la mort mais son contraire, la conservation de la vie ou plutôt de la vue qui passe. Jacques-Henri Lartigue considérait l'appareil photo comme son « *piège d'oeil* », pour lui le déclenchement photographique fonctionnait comme un oeil d'enfant qui conserve le souvenir d'une scène en fermant les paupières. Pour moi, il s'agit d'un état de bonheur, dont j'aimerais garder le souvenir de la beauté. Et l'image photographique permet parfois de revivre l'impression vécue, l'émerveillement.

Ma façon de prendre des photos est naturelle, spontanée, inattendue, sans mise en scène, ni compositions fabriquées. Mais l'inattention correspond à l'attente de l'imprévu. Mes pho-

Jean-Claude BÉLÉGOU



¹ Denis Roche, *Les preuves du temps*, Gilles Mora, seuil, maison européenne de la photo, Paris, 2001, p.13

² Susa Templin, *De très courts espaces de temps*, Biennale de l'image 98, co-éd. Centre national de la photographie, Paris, Actes Sud, Arles, 1998, p. 64

tos n'ont pas de lieux, de moments, ni de circonstances précis ou prémédités, si ce n'est en déambulant dans des petits coins de nature. Ma façon de photographier ne permet pas un contrôle précis, malgré des réglages manuels. Elle est expérimentale, intuitive, sans contraintes auto imposées. Elle correspond souvent à une vision immédiate, parfois première, c'est-à-dire que je regarde avec le viseur sans avoir au préalable regardé avec mes propres yeux. D'autres fois au contraire, je cherche la meilleure vue en tournant autour du sujet à choisir parmi les possibilités offertes. Mais l'appareil photo est plus qu'un poste d'observation pour un regard scrutateur. Ma pratique photographique traduit une sorte de curiosité, mêlée d'étonnement et d'émotion troublante, que j'ai ressenties au hasard des vues, des surprises visuelles. Je photographie de façon sensible plutôt que conceptuelle, même si j'établis une réflexion sur ces émotions. « *Je veux utiliser la photographie d'une manière différente... afin de montrer ce que je sens, pense et désire, même s'il s'agit de quelque chose d'invisible.* »²

L'acte photographique, l'acte visuel en général d'ailleurs, se fait à double sens, l'un qui semble partir de soi pour aller vers l'extérieur et l'autre qui semble venir vers soi. J'essaie de m'emparer d'une nature mouvante et fugace, visible et invisible, à moins que ce soit moi qui crée la mouvance.

Le photographe est toujours dans l'attente de quelque chose qui est en lui. Qu'est-ce qui fait qu'il prenne telle photo plutôt qu'une autre ? Une série de croyances l'orientent vers ses choix, par exemple plus ou moins fantomatiques, ou en fonction de

la lumière attendue pour tel effet ; parfois il ne prend pas la photo parce qu'elle ne correspond pas à ses attentes. Quelque chose se passe pendant la prise de vue. L'intervention du hasard est inévitable et même souvent la bienvenue, en apportant des éléments (détails, flou...) qui n'ont pas été remarqués pendant la prise de vue. Le hasard peut être lié à trois éléments constitutifs de la photo : la technique, l'opérateur et le sujet. Le flou aussi dépend de ces paramètres, c'est-à-dire du comment, du qui et du quoi de la photo. Sachant que l'appareil photo dépend du photographe et du modèle, autant que le photographe dépend de la technique, le photographe et son appareil sont interdépendants. Prendre une photo, c'est un peu comme prendre conscience de soi. Par conséquent le flou fait partie de moi, de ma vie.

Mes photos n'expliquent rien, elles sont des incitations à la rêverie. Elles sont issues de la poésie vivifiante que mon environnement, souvent paysager, dégage et distille à travers l'émotion. Pour les photographes poètes de l'instant, tels Denis Roche ou Bernard Plossu, l'acte photographique compte plus que l'oeuvre et l'émotion de la rencontre vécue davantage que les satisfactions de la mémoire visuelle.

Un point commun évident aux flous philosophique oriental intuitif, psychologique et féminin et même à tous les flous est l'émotion. L'émotion est floue. Le flou est émotionnel.

Je photographie pour saisir l'émotion que le paysage me procure. La nature végétale me ressource par son calme et le charme de ses horizons, qui me fascinent, m'apaisent, en me

Jean-Claude BÉLÉGOU





faisant prendre conscience de mon bien être.
« L'air procure liberté et allégresse.
Dans le paysage quelque chose m'émeut [...] En chaque expérience de paysage quelque chose advient, un je-ne-sais-quoi que l'on sent, une présence qui ne rappelle rien d'autre. [...] Le paysage est là, c'est tout.
La présence des arbres, de l'eau, le jeu des lignes, des tensions et des équilibres sont fascinantes, l'étalement des champs...
Un mouvement centrifuge conduit l'oeil à se perdre dans l'ouvert.

¹ Marianne Roth in *De l'ailleurs à l'oeuvre, réflexions sur le déplacement comme pratique artistique*, éd. Peter Lang, Vienne, 2000, pp. 14, 16, 20

Jean-Claude BÉLÉGOU

L'horizon est un paysage du réel au possible, où s'exprime la dialectique du visible et de l'invisible et du proche et du lointain.

Mon regard ne se porte pas seulement sur le paysage, il est le paysage.

Décentrement permanent de l'attention.

Traduire l'étonnement et l'émotion par la notation, qui capte le lieu. C'est être proche du frémissement de l'immobilité.

Proximité troublante entre ce que j'ai vu et la transcription du vécu. »

«Ainsi s'exprime plastiquement ma manière de vivre, le regard tantôt hagard, tantôt vif et à l'affût.»

«C'est dans la faculté de voir, de s'étonner, d'aller au près selon Héraclite, que la

distance s'établit. Et cela dès l'instant où l'on s'étonne d'être, d'être quelque part, d'être là où le monde paraît sans repères, étrange et étranger. La distance perçue est toujours pleinement intérieure.»¹

La photo nous distancie de la perception directe des choses et en même temps nous en rapproche, tel est le paradoxe de la technique. D'un côté l'appareil est un intermédiaire matériel entre les choses et le regardeur et d'un autre côté, il permet ensuite de mieux voir les choses, de s'en sentir plus près.

Les attitudes artistiques de Jean-Claude Bélégou et de Yannick Demmerle procèdent d'une quête photographique et d'une aventure humaine solitaire, de marche, qui les ont conduit à fixer sur la pellicule de troublants paysages, sans discours, ni narration. Est-ce le désir de création artistique qui les pousse à vivre ces aventures ou est-ce plutôt l'inverse, la volonté de vivre une aventure solitaire qui engendrerait la photographie pour la marquer ? Ou peut-être est-ce autant ces deux sentiments mêlés qui les motivent, l'aventure à la fois solitaire et photographique. Avant de photographeur, Demmerle a d'abord vécu plusieurs jours dans des réserves naturelles sauvegardées. Ces deux artistes se sont immergés dans le paysage par un travail fusionnel : « être attentif à ne pas se perdre, jusqu'à la dissolution, dans le minéral, le végétal et l'aquatique ; accepter pourtant de s'y fondre... »¹

Bélégou parle de prise au corps de la photo, pour dire comment il s'empare des éléments de la nature, comme des les bouleaux chétifs. Ses prises de vues ont été réalisées comme dans une étreinte, il s'est « coulé et mêlé aux éléments de la nature indemne du Grand Nord, assoupi sur les couches de lichens. » La nature peut envahir l'humain d'une immense jubilation. « Il y a alors une intimité possible, une mesure du peu qui nous sépare. Une conscience du voluptueux glissement, infime nouveau pas à franchir, pour se ramener définitivement à elle, s'y éteindre, abandonner toute velléité, définitivement toute pensée, abdiquer toute volonté, et se laisser définitivement perdre, noyer en elle. »²

« Idéalement, marcher est un état où l'esprit, le corps et le



Sans titre, Yannick DEMMERLE, 2002, édition 3,c-print, diasec sur aluminium, 175 x 220 cm

monde se répondent, un peu comme trois personnages qui se mettraient enfin à converser ensemble, trois notes qui enfin composeraient un accord. »³ Bélégou se prend lui-même comme matériau d'expérience pour parler de la subjectivité, du mental, du corps et de l'autre, sachant qu'il photographie le paysage comme l'autre. Ses photos relèvent d'un conflit à la fois avec le réel, la matière et avec lui-même. « Le monde qu'il s'agit d'assujettir à sa pensée (ses fantasmes, ses sarcasmes, ses obsessions, ses destructions, ses enthousiasmes, ses refus, son itinéraire tortueux ») et son médium, faire rentrer

¹ Gilles Mora in *Erres, Vers le Grand Nord*, Jean-Claude Bélégou, cahiers de la photographie / 29, Paris, 1993, p. 8

² *Erres, Vers le Grand Nord*, Jean-Claude Bélégou, cahiers de la photographie / 29, Paris, 1993, p. 78

³ Pascal Neveux in *Yannick Demmerle*, Fonds Régional d'Art Contemporain d'Alsace, Arndt & Partner, Berlin, 2003, p. 71

dans une coïncidence mentale, imaginaire. Conflit intérieur de désir et d'appétence d'un côté, de l'autre de désespoir et de douleur. »¹ La création est pour lui, un moment exacerbé de jouissance et d'impuissance, de volonté et de résistance. Les photos de Demmerle et de Béléguou résultent ainsi d'une consonance entre cheminements intérieur et extérieur. Leur démarche rappelle celle des romantiques allemands (Johann Christian Dahl), vitale, presque primitive dans le rêve de communication avec la nature, avec les mêmes pulsions d'osmose, d'harmonie et de plénitude impossibles. D'autant plus qu'il s'agit pour Demmerle de landes proches de Berlin, dans la Schorfheide ; pour Béléguou ce sont des fjords du nord. Cependant à l'opposé des romantiques, leurs photos, surtout celles de Demmerle, ne présentent ni de chemin, ni de signe culturel et que très rarement des points de fuite, un horizon. Libérés de contraintes, de codes sociaux et du regard des autres, le corps, le visage et la portée de l'effort s'inscrivent pour Béléguou dans l'environnement. Le rêve panthéiste s'exprime chez lui par des cadrages au ras de la matière mue par le vent, telle la photo des herbes folles. Comme s'il photographiait dans des moments d'exténuation, tombant d'épuisement au sol. Il a photographié le paysage au-dedans de l'herbe, de l'eau, de la marche. Il s'est délaissé à lui-même, à « *son indifférence. Comme la sensation de l'herbe, de la terre, des algues, ou de l'eau sur soi, comme la sensation de l'arbre au-dessus de ses yeux ou du chemin qui se déroule incertain et*

monotone devant soi. Non comme une vision mais comme une perception à ce point limite de l'indifférenciation du physique et du mental, de l'élan sensuel et de la pensée qui spéculé à son naufrage. Trouble du réel, étourdissement, évanouissement, c'est de cette perte de soi, de cette impossible dissolution, de cette impossible fusion, mais sans cesse visée »², que proviennent les photos de Béléguou. Le flou est simultanément visuel et mental. Pour lui, toute communion est impossible de notre vivant. « *Nous sommes voués à nous opposer à nous même, à ce dont nous sommes faits [...] Faire œuvre de ce vertige, de cet abîme, de cette perte de connaissance. La création est un exil.* »³ La création est ici une fuite en avant, à travers ce voyage, qui plus avance, plus la photo récuse la certitude des formes, comme si le sujet, à la fois photographiant et photographié, s'évaporait. En effet, ivre de l'infinie étendue chaotique, Béléguou pense qu'on ne voyage pas pour se retrouver mais pour se perdre. C'est pour se perdre géographiquement et mentalement qu'il va ailleurs. « *Voyager c'est devenir absent à soi-même.* »⁴ Il part afin de « *s'extirper un peu plus de lui-même et du monde, de se confronter aux délices du pire et du plus juste : à la vérité du vide.* »⁵ Il part pour ce sentiment d'être happé, dépassé, dissout par le déplacement de lieux en lieux, l'égarement de gare en gare. « *Le puzzle, de ce qu'il est convenu d'appeler la personnalité, éclate, se disloque comme la dérive des banquises à force d'égarements.* » La traversée de Béléguou est fantoma-

¹ Jean-Claude Béléguou, *Erres, Vers le Grand Nord*, cahiers de la photographie / 29, Paris, 1993, p. 60

² Ibid., p. 72

³ Ibid., p. 78

⁴ Ibid., p. 19

⁵ Ibid., 101

tique, toujours ailleurs, en ce sens elle est floue. « *Chaque train, chaque bateau vous éloigne un peu plus de vous-même, chaque ville traversée dissout un peu plus votre identité, car toutes deviennent égales.* » Bélégou ne marche-t-il pas pendant des mois à la recherche du flou ? Un flou spatiotemporel et mental qui le rend flou. En effet, il a perçu le temps stagner, comme une éternité sans repère. Il exaltait à se laisser happer par la mer et le ciel qui ne font qu'un. Ainsi le flou chez lui est relatif au dépassement des limites. Il a été fasciné par les limites à la fois du cercle polaire avec les nuit qui n'en finissent pas, alternant avec les jours interminables, ainsi que par ses propres limites. Il est en quête de perte d'identité, de son être, que ce soit à travers la perte du langage dans la solitude ou à travers « *l'incapacité de l'esprit à se concentrer sur un vouloir, à décider, à faire, à réaliser, à rendre concret* »¹. Le flou s'exprime ici dans l'entre deux, la non délimitation entre l'action ou la prise de position et la passivité, ou encore entre l'exaltation et la perturbation. Bélégou est dissout, comme le quotidien, comme le reste, au plus fort de tout nihilisme. « *Je me photographie et je ne me sens plus exister. Je ne me sens plus prendre ni être pris. Ni compassion, ni ressentiment. Il n'y a plus qu'un geste qui me désigne à moi-même [...] s'évertue à chercher quelque intériorité, quelque substantielle densité, quelques bribes d'intelligente présence, d'émoi à la vie. Je regarde ce geste, cette main, ce hublot cristallin, il n'est alors que la volonté impuissante et vide de saisir cette ultime coïncidence de l'acte à la conscience, du sujet à l'objet, de l'autre à soi, extérieur à cette sensation diffuse et toute close d'être,*

qui se borne au for intérieur, à cette bouillie mentale où mon corps est déjà un étranger à mes yeux. Dissolution où je suis incapable de m'appréhender dans ma totalité phénoménale, à coïncider avec moi-même, à me ressentir. Toute vie est ainsi fermée et coupée d'elle-même et des autres. [...] Et il y a une folie à persister se défigurer ainsi. Cette obstination laborieuse est sans doute ce qui me préserve du pire, en même temps qu'elle alimente l'imaginaire du pire et s'en nourrit. »²

¹ Jean-Claude Bélégou, *Erres, Vers le Grand Nord*, cahiers de la photographie / 29, Paris, 1993, p. 85

² Ibid. p. 96

INDEX*

l'**accutance** : seuil de contraste qui définit la netteté

une **anamnèse** (~ p120 ?) : évocation volontaire du passé

Bibi Fricotin : jeune garçon facétieux, débrouillard, redresseur de torts dans une bande dessinée populaire de 1924

le **bitume de Judée** (ou bitume de Syrie) est une matière organique brun-noir ou noire, visqueuse ou solide, naturelle ou provenant de la distillation du pétrole, à base d'hydrocarbures, qui durcit sous l'effet de la lumière.

la **brume** : brouillard léger

le **collodion** : solution de nitrocellulose dans l'éther alcoolisé, utilisé en photo et en chirurgie

le **cyanotype** : procédé photographique monochrome positif ancien, par le biais duquel on obtient un tirage photographique bleu de Prusse, bleu cyan. Cette technique mise au point en 1842 (par le scientifique et astronome anglais John Frederick William Herschel), utilise deux produits chimiques : le citrate d'ammonium ferrique (vert) et le ferricyanure de potassium.

le **daguerréotype** : inventé par Louis Jacques Mandé Daguerre (qui avait collaboré avec Niepce).

La permanence des images est due à l'action de vapeurs de mercure dans une boîte et de vapeurs d'iode dans une autre boîte,

Le daguerréotype est rendu sensible à la lumière sous l'effet de vapeurs d'iode, l'argent donnant du iodure d'argent. La plaque doit être utilisée dans l'heure suivant sa préparation.

Après l'exposition à la chambre noire durant environ un quart d'heure, par temps clair, la plaque est mise en contact à l'abri de la lumière, avec des vapeurs de mercure qui font apparaître une image positive, fixée à l'hyposulfite de soude (la surface fragile est protégée par un vernis). L'effet des vapeurs aurait été découvert accidentellement par Daguerre, qui après avoir laissé une cuiller sur une plaque métallique traitée à l'iode, l'enleva et en aperçut l'image nette sur la surface iodurée.

un **glèbe** : champ

une **malle poste** : diligence

le **pittoresque** : concept apparu au XVIIIème siècle, le pittoresque correspond à des conventions d'études et de représentations de la nature, dérivées de maîtres de la peinture de paysage. Si la nature ne correspond pas à des chefs-d'oeuvre de paysages peints, par exemple par Le Lorrain, il faut la modifier. Soit la nature peut être aménagée en jardins pittoresques par exemple, tel que le fit Monet, soit plusieurs esquisses peuvent être combinées, soit des instruments optiques peuvent teinter, resserrer ou cadrer une scène, tels le miroir de Claude ou la *camera obscura*. Comme le dit Rosalind Krauss, « *il est parfaitement évident qu'à travers l'action du pittoresque la notion même de paysage est élaborée comme un terme second dont l'antécédent est une représentation. Le paysage devient le redoublement d'un tableau qui l'a précédé [...] c'est le dessin qui est l'instance légitimante – avec son ensemble de partis préalables concernant l'effet – et qui valide les prétentions du paysage à représenter la nature.* »¹

¹ « *L'originalité de l'avant-garde* » (1981), in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993, p.141-142

la **photogravure** : procédé de gravure photochimique en relief inventé en 1867. Des plaques métalliques, appelées clichés, sont utilisées pour un tirage avec une presse mécanique (les résultats ont été améliorés par une trame).

sublimier : transposer (les pulsions) sur un plan supérieur de réalisation, consciente ou non

un **tirage vintage** : photo dont le tirage est contemporain de la prise de vue

translucide : qui laisse passer la lumière, mais ne permet pas de distinguer nettement les objets

transposer : faire changer de forme en faisant passer dans un autre domaine

REPERTOIRE DES AUTEURS

- ALBERTI, p. 87
ANDRÉ Christophe, p. 29
ARAGON Louis, p. 174-75, 190
ARDENNE Paul, p. 290
ARROUYE Jean, p. 291
AUMONT Jacques, p. 286
d'AUTREPPE Emmanuel, p. 276
BACH Caroline, p. 282
BACHELARD Gaston, p. 71, 199, 213, 216
BALDINUCCI F., p. 78
BALZAC, p. 34, 269
BARRETT Elisabeth, p. 231
BAUDELAIRE Charles, p. 196, 217, 239, 246, 249, 270
BAUDRILLARD, p. 231
BENJAMIN Walter, p. 189
BERGSON Henri, p. 25, 28, 269
BLOCH Marc, p. 196
BOHM David, p. 239
BONHOURS, p. 132
BOSCO H., p. 42
BRETON André, p. 174, 190, 247
BYRON V, p. 68
CABREL Francis, p. 241
CHAR René, p. 123
CHÉRONNET Louis, p. 119
CHÉROUX, p. 287
CHION Michel, p. 9, 74, 243
CICÉRON, p. 30
CLARETIE Jules, p. 198
CORNEILLE Colette, p. 38
CRARY Jonathan, p. 204
CROMER G., p. 170
CURTIUS, p. 135
DAGEN Philippe, p. 128
DE LA BLANCHÈRE Henri, p. 174
DELCOURT Thierry, p. 103
DELEUZE Gilles, p. 220, 221
DIDI-HUBERMAN Georges, p. 219
DUGUET Anne-Marie, p. 92
DURAND Régis, p. 86
DUVAL Rémy, p. 15, 190
ECO Umberto, p. 289
EINSTEIN C., p. 30
FÉLIBIEN, p. 31
FÉLIX DE LA MOTTE, p. 203
FÉNÉON, p.150
FLAUBERT Gustave, p. 52, 202
FRIEDLÄNDER Max J., p.6
FRIZOT Michel, p. 126
GASTINEAU, p. 203, 204, 215
GAUTIER, p. 201
GOBINEAU, p. 203
GODARD Jean-Luc, p. 58
GOMBROWICZ Witold, p. 25
GOWING Lawrence, p. 84, 85, 90
HARTMANN Sadakichi, p. 120
HARTMANN Serge, p. 100
HAZLITT William P. 83
HEUZÉ Philippe, p. 141

HUGO p. 60, p. 177, 201
HUSSERL, p. 216
HUXLEY Aldous, p. 215
IZZO Jean-claude, p. 93
JABÈS Edmond, p. 149
JAVAUIT Patrick, p. 272
JOYCE James, p. 219
KANT, p. 29
KOCK Ch. Paul de, p. 198, 204
KODAK, p. 245
LAFARGUE Bernard, p. 75
LAMBERT Frédéric, p. 130
LARAN Jean, p. 146
LASCAUX Gilbert, p. 46
LAURENS Henri, p. 245
LECOQ DE BOISBAUDRAN *Horace*, p. 265
LECOU Victor, p. 203
LEMAGNY Jean-Claude, p. 123, 121
LISTA Giovanni, p. 210
LUCIE-SMITH Edward, p. 9
LUCIOLE, p. 223
LYOTARD Jean-François, p. 217, 231
MAILLARD Claude, p. 229
MAILLET Arnaud, p.246
MARIN Louis, p. 102
MERLEAU-PONTY Maurice, p. 25, 44, 46, 47, 175,190, 292
MILLER Richard, p. 45, 218
MORA Gilles, p. 296
MORSE F.B., p. 176
MOYAL Marie-Noëlle, p. 69, 73
NÉAGU Philippe p. 207
NERVAL, p. 201
NEVEUX Pascal, p. 296
NIETZSCHE Friedrich, p. 223
PÉRIER Paul, p.69, 291
PERRIOT Gilles, p. 224
PICON Gaëtan, p.66
PICHOS Claude, p. 196, 200, 201, 202
PROUST Marcel, p. 182
QUIGNARD Pascal, p. 57
RATELADE, p. 176
REY Alain, p. 33
RICHARD Jean-Pierre, (*Poésie et profondeur*) p. 73
RICHIR Marc, p. 31, 41, 199
ROEGIERS Patrick, p. 63, 87
ROUGÉ Bertrand, p. 19, 29, 30, 47, 51, 78, 264, 275
ROUILLÉ André, p. 113, 291
RUSKIN, p. 86
SCHIVELBUSCH Wolfgang, p. 196, 199
SONTAG Susan, p.6
SOULARY Joséphin, p. 193
SOURIAU Etienne, p. 31, 33
TAINÉ Hyppolyte, p. 91
TISSERON Serge, p. 283
ULLRICH Dietmar, p. 225
ULRICH Maurice, p. 90
VERHAEREN Emile, p. 87
VERLAINE, p. 202

VEUILLOT Louis, p. 201
VINCENOT Henri, p. 206
VIRILIO Paul, p. 46, 187, 213
WATZLAVICK Paul, p. 286
WITTGENSTEIN, p. 30
WOLF Norbert, p. 241
ZACHAROPOULOS Denys, p. 265 - 251
ZOLA Emile, p. 194

REPERTOIRE DES ARTISTES

les pages contenant des reproductions sont en gras

- ADAMS Ansel, p. **121**
ANTOINE Pierre, p. 292
ANTONIONI, p. **219**
ARCIDIACONO Cayetano, p. 290
ARNOLD Jules, p. **114**
ASMUS Dieter, p. **235**
BARTH Uta, p. **206**
ARCIDIACONO Cayetano, p. **263**
BAAK Jehsong, p. **220**
BARTH Uta, p. **216**
BATHO, p. **254**
BAYLE François, p. **59, 70, 72, 73**
BÉLÉGOU Jean-Claude, p. 25, **215, 282, 293 - 295**, 296 - 298
BEN, p. **287**
BENZAKEN Carole, p. **244, 245**
BIGNON, p. **248**
BIRY Jean-Marc, p. **247, 250 - 252**
BLONDEAU Didier, p. **54**
BOCCIONI Umberto, p. **218**
BODIN, p. **236**
BONNARD, p. 265
BOUCHER François, p. **151**
BOUDIER Véronique, p. **274**
BOUTRY Geneviève, p. **73**
BRAGAGLIA, p. **124 - 126**, 206
BRASSAI, p. **215**
BRESSON, p. 289, 291
BUREAU Martin, p. **19**
CAHEN Robert, p. **185, 221, 241 - 242**
CAMERON Julia Margaret, p. **171, 172**
CAPA Robert, p. **128**
CARRA Carlo, p. **101**
CARRIÈRE Eugène, p. **161, 162, 172, 173**
CARROLL Lewis, p. 170 - **172**
CARUS Carl Gustav, p. 68
CARTIER Christophe, p. **237**
CELMINS Vija, p. **234**
CÉZANNE Paul, p. 6, 7, 241, 291
CHARBONEL Agnès, p. **98**
CHARDIN, p. **255**
CHOUEN Tch'en, p. **67**
CLERGUE Lucien p. **95**
CLOSE Chuck, p. **232**
COBURN p. **117**
COGNEE Philippe, p. **245, 255, 265, 266**
CORNELL Josef, p. **199**
COROT Camille, p. **153 - 155**
COSTES Ferdinand, p. **93**
CROZE Pauline, p. 9
CULINER Jill, p. **284**
CUYP Albert p. **83**
D'AGATA Antoine, p. **53, 280, 281**
DAGUERRE Louis Jaques Mandé, p.**169**
DAL CHELE Frances, p. **211**
DARGET Louis, p. **179**
DAVID Jacques Louis, p. **151**
DEGAS Edgar, p. 207, **242**
DELACROIX, p. 36
DEMMERLE Yannick, p. **58, 254, 296**
DERMER Irwin, p. **130**
DESHOUCHES, p. **249**

DI Li, p. **67**
DURAND Philippe, p. 191
DÜRER Albrecht, p. 31, **75**
DURVILLE Gaston, p. **179**
DUVAL Rémy, p.14, 174
EDDY Don, p. **233 - 234**
EMERSON Henri, p. 31
ESCHER M.C. , p. **99**
ESTES Richard, p. **175, 191, 231**
EVANS Frederick Henry, p. **115**
FAURE Nicolas, p. **58, p. 97**
FAURER Louis, p. **127**
FILLIQUET Pierre, p. **230**
FLECNIAKOSKA Jean- Louis, p. 95
FLEISCHER Alain, p. **212**
FONTANA Franco, p. **247**
FOX-TALBOT Henri, p. **171**
FRAGONARD Jean-Honoré, p. **151**
FRIEDLÄNDER Max J., p. 6
FRIEDLANDER Lee, p. **57**
FRIEDRICH Gaspar David, p. **80, 81, 82**
FUJIMOTO Hiroto, p. **284**
GAINSBOROUGH, p. 151
GALLIER Frédéric, p. **131**
GAUGUIN, p. 37
GARNELL Jean-Louis, p. **227, 254**
GUÉBHARD Adrien, p. **180**
GENOT Fancois, p. **56**
GIACOMETTI Alberto, p. 231, 288
GODARD Jean-Luc, p.61

GOLDIN Nan, p. **214**
GRÄFF Werner, p. 16, p. **17**
GRIGNANI Franco, p. 183
JONGKIND Johan Barthold, p. 197
HALS Frans, p. **103**
HAMILTON David, p. **186**
HAUSMANN Raoul, p. **40**
HESS Jean-Louis, p.269
HILLIARD John, p. 236
HÜTTE Axel, p. **96**
INGRES, p. 191
IVENS Joris, p. 86
JANDROK Philippe, p. **165, 182**
JANSSENS Paul, p. 259
JOKGKIND Bartold, p. 206
KANE Art, p. 183
KELLY Ellsworth, p. **166**
KERTÉSZ André, p. **62**
KIEFER Anselm, p. **112**
KIFFEL, p. **249**
KIM Atta, p. **253**
KLEE Paul, p. 103
KLEIN William, p. **127, 128, 129**
KLIMT Gustave, p. **158**
KUNTZEL Thierry, p. **221**
LANIOL Eric, p. 10
LARTIGUE Jacques Henri, p. **208**
LAVLETTE Yves, p. **131, 223**
LE CARAVAGE, p. **145**

LEBLANC Laurence, p. **278, 279**
 LEFAURE Phil, p. **131**
 LEGA Silvestro, p. **13**
 LE LORRAIN Claude, p. **83**
 LEPEUT Philippe, p. **248 - 249**
 LEROY Eugène, p. **101, 107 - 110, 111, 112**
 LOUVET Anne-Marie, p. **257**
 LOWDER Rose, p. **258**
 LUTHI Urs, p. 277
 MAJEWSKI Adrien, p. 179
 MARAT, p. **52, p. 274**
 MARVILLE Charles, p. **174**
 MASOERO Filippo, p. **210**
 MATISSE Henri, p. **157 - 158, 241**
 MEATYARD, p. **275**
 MENGFU Zaho, p. **26**
 MESSINA, p. **238**
 MILLAIS John Everett , p.**171**
 MODEL Lisette, p. 191
 MOHOLY-NAGY Lazslo, p. 18, **42, 289**
 MONET Claude, p. **29, 84 - 86, 87, 88, 104 - 106, 157 - 159, 194**
 MONNEREAU Pierre, p. **118**
 MOON Sarah, p. **257**
 MORIN Didier, p. 249
 MORISOT Berthe, p. **160**
 MUMLER William H., p. **69**
 MUYBRIDGE Edweard, p. 123
 NADAR, p. **21, p. 113**
 NAGEL Peter, p. **235**
 NAGGAR, p. **48, 288**
 NÈGRE Charles, p. **175**
 NIÉPCE Nicéphore, p. **169**
 FILLIQUET Pierre, p. **220**
 PILLARD Roger, p. **179**
 PLOSSU Bernard, p. **93, 182, 247, 280**
 POITEVIN Alphonse, p. 176
 PORTER Eliot, p. 51
 PRAXITELE, p. **137**
 PULLIGNY et PUYOT, p. 113
 PUNCH, p. **66**
 PWLLDU p. **256**
 RAFFAEL Joseph, p. **233**
 RAGUET Bertrand, p. **99**
 RAVIER François-Auguste, p. **160**
 RAY Man, p.6, p. **44, 199**
 READMAN Sylvie, p. 51, p. **238**
 REMBRANDT, p. **55, 102, 146, 147**
 RENOIR Pierre Auguste p. **156**
 RICHTER Gerhard, p. **226, 260 - 265, 266, 267 - 269, 289**
 ROBIC Jean-François, p. 288
 ROCHE Denis, p.12, 113, 235, 214, **291, 293**
 RODIN Auguste, p. 126, **161**
 ROESZ Germain, p. 273
 RONDEAU Gérard, p. **284**
 ROSSO Medardo, p. **161, 166**
 ROTH Marianne, p.6, 14, 295
 RUBENS, p.**76**
 ROY Van, p. 58
 SACCO Joseph, p. **40**

SALSMANN Michel, p. **277**
SANTORO Christian, p. **98**
SCOFF Robert J., p. **177**
SEGHERS Hercules, p. **55, 111**
SELLIER Charles, p. **217**
SEURAT Georges, p. **161, 162, 165**
SHEELER Charles, p. **122**
SHITAO, p. **67**
SIEGFRIED, p. **243**
SNOW Michael, p. **230, 243**
SOKOUROV Alexandre, p. 94
SOULAGES François, p. 290
SPRICIGO Jean-François, p. **276**
STEICHEN Edward, p. **115, 116**
STEINERT Otto, p. 243
STIEGLITZ Alfred, p. **60, 115, 192**
STRAND Paul, p. **6, 119, 122**
STRUBEL Dominique-Paul, p. **237**
SUDEK Josef, p. **65**
TAHARA Keiichi, p. **65**
TARKOVSKI, p. **98**
TARTARIN Jean-Luc, p. **259**
TEMPLIN Susa, p. 293
THIOLLIER Félix, p. **149**
TITIEN, p. **66, 78**
THOUVENIN Sophie, p. **63**
TURNER, p. **70, 80, 83, 85 - 87, 89, 192**
UFAN Lee, p. 291
UKLANSKI Piotr, p. **271, 272, 273**
VAN GOYEN Jan, p. **83**
VÉLASQUEZ Diego, p. **149**

VIGOUROUX Yannick, p. **213**
VINCI Léonard de, p. **31, 54, 55, 75, 77, 78, 289**
VIOLA Bill, p. **66, 94, 101, 188, 189, 220, 239 - 240, 292**
WAKAYAMA Kasuko, p. **98**
WATZLAVICK Paul, p. 271
WEINBREN Grahame, p. 217
WESTON Edward, p. **119 - 121**
WHISTLER, p. **86, 90, 91**
WHITE Clarence Hudson, p. **108**
WINOGRAND Garry, p. 291
YEOU-JEN Mi, p. **67**
YOFU Jia, p. **68**
ZELLER, p. **11**
ZHONGLI Luo, p. **231**
ZURBARAN Francisco de, p. **148**

REPERTOIRE DES REPRODUCTIONS

- Agipi*, Julia ELCHINGER, photos numériques, série, 2005, p. 64
- Aa1, Grand-Saconnex (GE), 02. 2002*, Nicolas FAURE, p. 58
- A1 Ependes (VD), 12.1999*, Nicolas FAURE, p. 58
- A1a Grand-Saconnex (GE) 02.2002*, Nicolas FAURE, p. 58
- A3, Schinznach-Bad (AG), 11.2001*, Nicolas FAURE, p. 96
- A9 Bex (VD), 02.2002*, Nicolas FAURE, p. 58
- A9 Martigny-Nord (VS), 01.2003*, Nicolas FAURE, p. 58
- A Francis Picabia en grande vitesse*, Man RAY, 1924, p. 208
- A la Grenouillère*, Pierre Auguste RENOIR, p. 156
- A travers les marais salants*, Edward STEICHEN, p. 115
- Achille chez Lycomède*, Maison des Dioscures, tablinum, Pompéi, p. 143
- Achille et Chiron*, villa dite de Cicéron, Pompéi, p. 143
- De l'Aéroplane*, Filippo MASOERO, 1935, aérophotographie, p. 210
- L'Âge d'or (Aetas auras)*, cire sur plâtre, Medardo ROSSO, p.161
- Alex Strasser*, Werner GRÄFF, photo, p. 18
- Anamorphose cylindrique, peinture sur bois, 1640, p. 34
- Ananas*, Henri MATISSE, 1938, 60 x 80 cm, p. 167
- Anniversaire*, Dieter ASMUS, 1986-87, huile sur toile, p. 235
- Appareil photo, p. 10
- Arbre en bordure de Seine*, Yves LAVALETTE, 1986, p. 131
- Arbre mort*, Jules ARNOLD, vers 1906, gomme bichromatée sur papier, p. 114
- Arbres noirs*, Julia ELCHINGER, 2006, série, 3 photos numériques, p. 6
- L'Arbre rose*, Julia ELCHINGER, photo numérique, 2008, p. 20
- Arbres se reflétant dans l'eau (Lacock Abbey)*, Henri FOX-TALBOT, talbotype positif, 1843, p. 171
- Archaeus*, Frances DAL CHELE, 1996, série photographique en noir et blanc, p. 211
- Argenterie V pour S*, Don EDDY, 1977, acrylique sur toile, p. 234
- L'Arrêt de la pensée (The Stopping Mind)*, Bill VIOLA, 1991, installation video, p. 239
- L'Attente*, photo numérique, Julia ELCHINGER, 2009, p. 30
- Attaque chirurgicale 3*, Martin BUREAU, vidéo, 2005, p. 19
- Au café*, Julia ELCHINGER, photo, 2008, p. 186
- Autoportrait*, Eugène LEROY, huile sur toile, p. 112
- Autoportrait*, Alphonse POITEVIN, ca. 1861, p. 176
- Autoportrait*, REMBRANDT, 1629, p. 146
- Autoportrait*, REMBRANDT, 1669, p. 147
- Autoportrait dans le train*, Allemagne, Nan GOLDIN, 1992, p. 214
- Autoportrait en philosophe riant ou en Démocrite (fragment)*, REMBRANDT, 1669 (?), toile, p. 102
- Autoportrait nu*, Christophe CARTIER, 1985, p. 237
- Aux environs d'Ornans*, Bernard PLOSSU, tirage Fresson, p. 93
- Les Baigneuses*, FRAGONARD, p. 151
- La Balançoire*, NAGGAR, 1977, p. 48
- Bambous*, anonyme (époque Yuan), encre sur papier, p. 27
- Bateau à moteur (détail)*, Gerhard RICHTER, 1965, p. 269
- Bâtiment*, Gerhard RICHTER, huile sur toile, 1964, p. 263
- Baudelaire*, NADAR, photo, p. 23
- Bétail fuyant un orage*, Li DI, Xlle s., encre et couleur sur soie, p. 67
- Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg*, ZELLER, photo, p. 10
- Bouquet d'arbres au chevrier*, COROT, p. 153

- Bouquets*, Rose LOWDER, série de 10, 1994-95, film, p. 258
- Branche de figuier*, Henri MATISSE, 1948, fusain sur papier, p. 166
- Brindisi, Italie*, Bernard PLOSSU, 1997, p. 93
- Brouillard*, Gaspar David FRIEDRICH, 1807, p. 80
- La Brume s'élevant dans le Riesengebirge*, Gaspar David FRIEDRICH, 1820, p. 81
- C'était pour rire*, Julia ELCHINGER, 2008, p. 8
- Cabines téléphoniques*, Richard ESTES, 1967, huile sur toile, p. 190
- Camargue secrète, Vaccarès*, Lucien CLERGUE, 1963, p. 95
- Carcasses*, série, Philippe COGNÉE, p. 255
- La Cathédrale de Rouen*, Claude MONET, série, 1892-93, huile sur toile, p. 88
- Ce que m'a dit le tram*, Carlo CARRA, 1910 - 1911, p. 101
- La Cellule*, Gerhard RICHTER, 1988, huile toile, p. 263
- Centaure, IV style*, p. 144
- Cerisier en fleur*, Lee FRIEDLANDER, 1986, p. 57
- Chaise daguerrienne*, p. 170
- Champ d'avoine aux coquelicots*, Claude MONET, p. 158
- Champ de coquelicots*, Gustave KLIMT, p. 158
- Champ de coquelicots*, huile sur toile, Claude MONET, p. 158
- Champ de Luzerne à Saint-Denis*, SEURAT, huile sur toile, p. 162
- Champignon vénéneux et herbes*, Paul STRAND, 1928, p. 119
- Champs de bataille*, Pierre FILLIQUET, 2004 c-print aluminium, p. 230
- Changement de position*, Anton Giulio BRAGAGLIA, photo, 1911, p. 125
- Château de Virieu*, Bartold JONGKIND, 1877, p. 206
- Château Neuschwanstein*, détail, Gerhard RICHTER, 1963, 190x 150 cm, huile et laque sur toile, Musée Frieder Burda, p. 269
- Le Chemin des Dames*, Gérard RONDEAU, photographie noir et blanc, 1984, p. 284
- Cheval au galop*, Edweard MUYBRIDGE, 1872, p. 123
- Chevelure*, Henri MATISSE, 1948, 49 x 38,4 cm, p. 167
- Chinon*, huile sur toile de jute, 1987, p. 262
- Chott el-Djerid, un portrait dans la lumière et la chaleur*, VIOLA, 1979, p. 94, 189
- Ciel*, Eugène LEROY, huile sur toile, Paris, p. 108
- Cindy*, Chuck CLOSE, 2000, daguerréotype, p. 232
- Claud et mademoiselle Florence Anson*, Julia Margaret CAMERON, 1870, Bath, Société Royale de Photographie, p. 172
- Le Commencement est la fin*, Josef CORNELL, 1955, film cinématographique, p. 199
- Le Concert champêtre*, TITIEN, 1509, p. 79
- Le Coucher de soleil écarlate : une ville sur un fleuve*, William TURNER, 1830-40, p. 86
- Couleurs d'automne à Quehua*, détail, Zaho MENGFU, p. 26
- Le Coup de pied d'Anne*, photographie utilisée dans le service du Dr Gilles Perriot, fin des années 1980, p. 224
- Cour de ferme parmi les arbres*, Hercules SEGHERS, p. 111
- Crépitements pour l'Expérience Acoustique*, François BAYLE, p. 72
- un Cyanotype, p. 168
- Daims*, COBURN, 1906, p. 117
- Dans la vallée*, Ferdinand COSTES, vers 1900, p. 93
- Dans le train Rome-Naples*, BRASSAI, 1955, p. 215
- Danse à Brooklyn*, William KLEIN, planche contact, p. 127
- Dante et Virgile*, COROT, p. 153

Deauville, NAGGAR, 1992, p. 288
Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille, détail, RUBENS, 1621-1625, p. 76
Déclinaison d'arbres, détail, série, Julia ELCHINGER, 2005, p. 96
Défilé des filés, Julia ELCHINGER, photo, 2003, p. 49
Les Demoiselles Ludwige, deux tantes de Lewis Carroll, Lewis CARROLL, 1858, p. 172
Le Désert rouge, ANTONIONI, 1964, p. 219
 Dessins, Fancois GENOT, 3 dessins au fusain sur papier, 200 x 150 cm, 2007, p. 56
Il, 83/7, Serei, Cambodge, Laurence LEBLANC, 2000, p. 279
Deux nus, détail, Eugène LEROY, 1964, huile sur toile, p. 112
Deux personnages regardant vers le ciel, La villa San Marco, Musée des Stabies, p. 142
Le Deuxième jour, Robert CAHEN, vidéo sonore, 8', 1988, p. 221
Différentes visions floues : la myopie, l'hypermétropie et l'astigmatie, p. 38
 Différents types de lunettes fantaisistes, p. 41
18 oktober 1977, Confrontation, Gerhard RICHTER, 1988, série, 3 huiles sur toile, p. 226
Dompierre, Meuse, Jill CULINER, 1993, photographie noir et blanc, p. 284
Dorian Gray, Julia ELCHINGER, p. 21
Effluve d'une main posée sur une plaque photographique dans le bain révélateur, Adrien MAJEWSKI, ca. 1900, p. 179
Élégie orientale, Alexandre SOKOUROV, 1996, p. 94
Elsa Maxwell's Toy ball, William KLEIN, p. 129
Empreintes obscures, Kasuko WAKAYAMA, 40 x 40 cm, 1996, p. 98
En métro, Julia ELCHINGER, p. 129
En train jaune, Julia ELCHINGER, 2008, p. 201
Enfant chez Fanno le seigneur, Silvestro LEGA, 1872, deux huiles sur toile, p.13
Enfant malade, 1889, cire teintée sur plâtre, Medardo ROSSO, p. 161
L'envers du décor, Julia ELCHINGER, 2007, p. 97
Environs de Giverny, Claude MONET, p. 158
Equivalent, Alfred STIEGLITZ, série, deux épreuves gélatino-argentiques, Paris, musée d'Orsay, p. 60
Etang, Bertrand RAGUET, 1996, p. 99
Etang au clair de lune à Mamaroneck (Moonlight pond), Edward STEICHEN, 1905, huile sur toile, p. 116
Etang de Sassi, marais d'Arles, Lucien CLERGUE, 1959, série, tirages vintage, p. 95
Etang des elfes (Elfenweiher I), Axel HÜTTE, 2004, p. 96
Les Etats d'âme, série, Umberto BOCCIONI, 1911-1912, huiles sur toile, p. 209
Été breton, série, MESSINA, p. 238
L'Etreinte, Robert CAHEN, p. 185
Etude pour paysage composition de Tivoli, William TURNER, 1817, p. 89
Eucalyptus, COBURN, 1911, p. 117
 « Evitez ces accidents », *Voyage autour d'un appareil photo*, 1942, p. 16
Expérimentations destinées à démontrer les causes d'erreurs de la photographie fluïdique, Adrien GUÉBHARD, 1897-1898, p. 180
Famille Backer, Gerhard RICHTER, p. 268
Femme à l'ombrelle, Pierre Auguste RENOIR, p. 156
La Fenêtre, Eugène LEROY, huile sur toile, 162 x 130 cm, p.

109

Fenêtre à Prague, Josef SUDEK, 1954, p. 65
Fenêtre de mon studio avec rameau fleuri, Prague, Josef SUDEK, 1950, p. 65
Les Fenêtres, Keichi TAHARA, 1973-1982, p. 65
Feuillage, Henri MATISSE, 1939, fusain sur papier, p. 166
Feuille de chou, Edward WESTON, 1931, p. 120
Feuille fraîchement cueillie - différents états. La possibilité de la photographier diminue de cette manière, Robert J. SCOFF, 19 juin 1974, procédé Kirlian, p. 177
Feuilles, Philippe DURAND, 1993, p. 191
Figure assise du portique, p. 134
Les Fileuses, Diego VÉLASQUEZ, 1644-1648, p. 149
Filtre diffuseur, photo, L. Sierpe, p. 32
Filtre spot central, p. 32
Fleurs d'eau, Julia Elchinger, diptyque, photos numériques, p. 63
Fleurs reposant sur la mer ou La Bohème se situe au bord de la mer, Anselm KIEFER, 1995, huile, acrylique, émulsion, laque sur jute, p. 112
Flottantes flaques d'écume, (série), Julia ELCHINGER, 2004, 60 x 90 cm, p. 100
Flou échafaudé, Julia ELCHINGER, série, photos numériques, 2010, p. 9, 10
Flou par effet de réticulation, Philippe JANDROK, 1991, p. 165
Flou par réticulation et par altération du négatif en quatre états, Philippe JANDROK, 1991, p. 182
Flux de conscience, hommage à J. Joyce, Yannick VIGOUROUX, installation, p. 213
Fort Lee, New Jersey, Lee FRIEDLANDER, 1975, p. 57
Françoise et Joaquim à l'aube devant le Strobolie, Bernard

PLOSSU, 1987, p. 182
Garçon avec bouquet de fleurs, Peter NAGEL, 1979, p. 235
La Gare Saint-Lazare, série, Claude MONET, 1877, huiles sur toile, p. 194
Gouttes de pluie, Clarence Hudson WHITE, 1902, héliogravure, p. 115
Le Grand arbre, Hercule SEGHERS, 1620, Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting, p. 55
Le Grand arbre à côté de la maison, REMBRANDT, 1640, Haarlem, p. 55
Grande étude d'herbes, DÜRER, 1503, aquarelle et gouache, p. 75
Heiligenstein, J. ELCHINGER, série, photos numériques, 2005, p. 272
Herbes, Jacques BODIN, p. 236
Hermès Kriophoros, British Museum, Londres, p. 144
Histoire naturelle, Stéphane BRETHERAU,
Homme allongé au pied d'un châtaignier, de Charles MARVILLE, série, *Études photographiques*, 1853, p. 174
Homme barbu, p. 142
Homme et son double, William H. MUMLER, 1870-1872, épreuve sur papier albuminé, p. 69
Il n'y a pas de photos ratées, BEN (Benjamin Vautier, dit), 1982, techniques mixtes, p. 287
Il pleure pour toi (He Weeps for You), Bill VIOLA, 1976, projection vidéographique en direct, p. 240
Images, vite (Paris Sélestat), Philippe LEPEUT, tirages numériques, impression jet d'encre sur papier contrecollé sur alucobon, 125 x 195 cm, 1999, p. 248, 249
Immeuble, Philippe COGNEE, p. 265
Impression d'enfant, Medardo ROSSO, 1893, p. 161

- Impression d'une concierge*, Medardo ROSSO, p. 161
Impression de café à l'orientale, PWLLDU, 2006, p. 256
Impression, soleil levant, Claude MONET, 1872-1873, p. 86
Incendie au parlement, (détail), William TURNER, 1834, huile sur toile, p. 85
Intimité ou la grande soeur, Eugène CARRIÈRE, 1889, p. 172
Io accueillie en Egypte par Isis, p. 143
Isaac et Rébecca ou La Fiancée juive, vers 1666, REMBRANDT, p. 102
Jardin d'une villa romaine, François-Auguste RAVIER, vers 1842, papier collé sur carton, p. 160
Jauni, p. 238
Je m'en balance, Julia ELCHINGER, photo, 2005, p. 47
Jeune fille cueillant des fleurs : Europe ?, p. 142
Jeune homme à vélo, photographe amateur anonyme, années 1960, p. 286
Le Jeune homme dans la vitre, Eugène LEROY, 1927, mine de plomb sur papier, p. 101
Les Jeunes mères, Eugène CARRIÈRE, vers 1906, huile sur toile, p. 172
La Joconde (détail), Léonard de VINCI, Paris, Louvre, p. 76
John Everett Millais, Lewis CARROLL, 1865, p. 171
Jour de pluie, Jia Yofu, encre sur papier, 1983, p. 68
Jour - nuit, véronique BOUDIER, p. 274
« *Just another story about leaving* » (*Juste une autre histoire sur le vivant*), Urs LUTHI, 1974 – 2006, p. 277
Juste le temps, Robert CAHEN, vidéo, 1983, p. 241
Kehl, Julia ELCHINGER, diptyque, deux photos numériques, 2006, p. 96
Là ou ailleurs, Jehsong BAAK, photo noir et blanc, p. 220
La Lecture sous les arbres, COROT, p. 153
Leslie, Chuck CLOSE, 1973, aquarelle sur papier sur toile, p. 232
Lever de soleil dans la brume - pêcheurs nettoyant et vendant le poisson, William TURNER, huile sur toile, p. 83
Londres, le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard, Claude MONET, 1904, p. 84
Longueur d'ondes (Wavelength), Michael SNOW, 1967, film, p. 230
Lyon, Frédéric GALLIER, 1979, p. 131
Maggie, Chuck CLOSE, 1998-99, huile sur toile, p. 232
Main d'un cadavre, momifiée par magnétisme, Gaston DURVILLE et Roger PILLARD, 1913, p. 179
La Main d'un homme, Alfred STIEGLITZ, 1902, p. 192
Maison de Loreius Tiburtinus, p. 141-
Manège, John BATHO, 1980, p. 254
Manipulations de François Bayle sur la table de mixage, INAGRM studio 116 c, 1984, p. 59
Marche, Julia ELCHINGER, diptyque, 2007, p. 237
Un Mardi depuis la fenêtre du studio, Prague, Josef SUDEK, p. 65
Marelle, Art KANE, 1972, p. 183
Martinique 1er janvier 1972, André KERTÉSZ, p. 62
Un Masque, p. 141
Matin, Clarence Hudson WHITE, 1908, p. 115
Ménade dansante, soubassement de la pièce, p. 144
Mer de marches, Frederick Henry EVANS, 1900, Bath, Royal Photographic Society, p. 115
La Mère de Rembrandt (?) en prophétesse Anne, REMBRANDT, vers 1630, p. 102
Métamorphoses, Geneviève BOUTRY, série, 2007, p. 73

- Méto, Tokyo*, Yves KLEIN, p. 129
- Métronome*, Man RAY, 1973, 23 x 11 x 11 cm, p. 44
- Les Meules*, Claude MONET, 1890, dessin, p. 157
- Les Meules à Giverny, Soleil couchant*, Claude MONET, p. 157
- Les Meules*, SEURAT, 1883, dessin, p. 165
- Meules de foin, à la fin de l'été, effets du matin*, MONET, p. 157
- Meules le soir près de Verrière avec une silhouette*, Félix THIOLLIER, vers 1890, épreuve au gélatino-bromure d'argent, p. 157
- Microphotographie d'une coupe de la rétine*, p. 39
- Modulateur espace-lumière*, Laszlo MOHOLY - NAGY, 1928-30, p. 42
- Le Moine devant la mer*, Gaspar David FRIEDRICH, 1808-1810, p. 80
- Mon père*, Luo ZHONGLI, 1980, peinture à huile, p. 231
- Mr et Mrs William Hallett*, GAINSBOROUGH, 1785, p. 151
- Montagnes*, William TURNER, aquarelle gouachée, après 1830, p. 87
- Montagnes brumeuses*, Tch'en CHOUEN, section d'un rouleau horizontal, 1535, encre et couleurs légères sur papier, h. 30,5 cm, p. 67
- Montagnes dans les nuages*, Mi YEOU-JEN (styl Mi), p. 67
- La Mort de la Vierge (détail)*, LE CARAVAGE, 1606, p. 145
- Moto-Cross 250*, Irwin DERMER pour Elf, Grand prix de France, Gimont, 1985, p. 130
- Muse pour le monument de Whistler*, Auguste RODIN, marbre, 1902-1903, p. 161
- Nathalie Richard*, MESSINA, Paris, 1984, p. 238
- Negro*, Franco GRIGNANI, 1951, p. 183
- Neige d'avril*, David HAMILTON, p. 186
- Nevers, vue de loin*, Bartold JONGKIND, 1870, mine de plomb et aquarelle sur papier, p. 206
- Nocturne en bleu et or - La Baie de Southampton*, WHISTLER, 1872, p. 91
- Nocturne en noir et or : la fusée qui retombe*, WHISTLER, 1875, huile sur toile, p. 90
- Nu de dos*, Henri MATISSE, 1938, 60 x 80 cm, p. 167
- Les Nuages*, Claude MONET, 92 x 90 cm, 1908, p. 105
- Les Nuages (détail)*, Claude MONET, Musée de l'Orangerie, p. 105
- Nymphéas*, Claude MONET, p. 106
- Nymphéas, le matin, avec saules pleureurs*, Claude MONET, p. 105
- Les Nymphéas, Soleil couchant*, Claude MONET, p. 106
- L'Odalisque romaine ou Marietta*, Camille COROT, 1843, p. 154
- L'Oeil humain*, p. 37 *Oeil de jeune femme*, Joseph SACCO, peinture, 1844, p. 40
- Oh la vache ! série*, J. ELCHINGER, photo numérique, 2006, p. 244
- Omaha beach, le 6 juin 1944. Les 1ers soldats américains arrivent à l'aube sur la plage normande*, Robert CAPA, p. 128
- Ombellifères*, Sarah MOON, 1993, p. 257
- 11 août 1979*, Denis ROCHE, p. 291
- Ophélie*, John Everett MILLAIS, 1852, huile sur toile, p.171
- Oreste et Pylade devant Iphigénie et Thoas*, p. 143
- Orphée ou l'hymne au Soleil*, COROT, p. 153
- Le Palais des Doges vu de San Giorgio*, MONET, 1908, toile, p. 84
- Palissade blanche*, Paul STRAND, 1916, p. 122

Le Paradis, 2000, exposition Universelle, p. 97
Le Parc, 1910, KLIMT, p. 158
Le Parc de Giverny, 1922, photographie, p. 104
Paris, Frédéric GALLIER, 1981, p. 131
La Paroi de verre, Léonard de VINCI, dessin, bibliothèque Ambrosienne, Milan, p. 31
Passage, VIOLA, 1987, installation, vidéo, p. 188
Paul Verlaine, Eugène CARRIERE, 1896, lithographie, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, p. 161
Paysage, Camille COROT, p. 155
Paysage, Franco FONTANA, 1975, diapositive couleur (développement chromogène), p. 247
Paysage, Gerhard RICHTER, p. 261 - 262
Paysage avec une rivière et une baie à l'arrière-plan, TURNER, vers 1840-1850, huile sur toile, p. 80
Paysage avec petit pont, huile sur toile, Gerhard RICHTER, p. 261
Paysage aux arbres, SEURAT, 1884-85, p. 165
Paysage d'automne, DEGAS, ca.1892, monotype, p. 207
Paysage d'eau, les nuages, Claude MONET, 1903, p. 105
Paysage d'hiver avec église, Gaspar David FRIEDRICH, 1811, p. 80
Paysage d'orage, REMBRANDT, vers 1640, huile sur bois, p. 147
Paysage de Bourgogne, DEGAS, 1893, pastel sur monotype, p. 207
Paysages-paysages, Robert CAHEN, installation vidéo sonore, 1997, p. 232
Paysage fluvial, Jan VAN GOYEN, 1643, p. 83
Paysage hollandais avec rivière, Albert CUYP, huile sur bois, p. 83

Paysages-paysages, Robert CAHEN, installation vidéo sonore, 1997, 18 moniteurs à caissons transparents, table, magnétoscopes, bandes vidéo, son, collection F.R.A.C. Alsace, p. 242
Perspectographe, Albrecht Dürer, 1525, gravure sur bois, p. 31
Le Petit arbre, Eugène LEROY, 1971, huile sur toile, 55 x 46 cm, p. 107
Les Peupliers, 1884, SEURAT, dessin, p. 165
Photo... de la pensée, Louis DARGUET, ca. 1896, p. 179
Photographie, Raoul HAUSMANN, 1931, p. 40
« *Photos hors normes* », petit papier glissé dans la pochette avec les photos non facturées, p. 17
Photosphère stéréoscopique, 1892, (viseur amovible à tiroir, plaques négatives), p. 42
Le Piano fleuri, J. ELCHINGER, 2006, p. 190
La Piscine le soir, Milwaukee, une symphonie à la marche et à l'âme, STEICHEN, p. 116
Plage Azul, Mexique, Bernard PLOSSU, p. 280
Plateau de La Région centrale, Michael SNOW, 1970-1971, p. 243
Pluie, vapeur et vitesse, TURNER, 1844, huile sur toile, p.192
Point de vue du Gras, Saint-Loup-de-Varennes, Nicéphore NIÉPCE, 1827, héliographie, p. 169
Points lumineux net et progressivement flous, p.36
Poivron, Edward WESTON, 1930, p. 121
Le Pont Charing Cross, Claude MONET, 1889-1901, p.85
Le Pont de l'Europe, Claude MONET, p. 194
Le Pont de Waterloo, effet de brouillard, Claude MONET, 1903, p.85
Le Pont japonais, Claude MONET, 1922, p. 104
Pont Narni (esquisse), COROT, 1826, p. 154

- Pont Narni*, COROT, 1827, p. 154
- Un Port*, p. 141
- Les Portes des collines*, William TURNER, aquarelle sur papier, 32 x 43 cm, p. 70
- Le Pouvoir des roues*, Charles SHEELER 1939, huile sur toile, p. 122
- Port de mer au soleil couchant*, LE LORRAIN, huile sur toile, 1639, p. 83
- Porte de la nature*, Joseph RAFFAEL, 1999, aquarelle sur papier, p. 233
- Portrait d'un homme*, Frans HALS, p. 103
- Portrait du cardinal Philippe Archinto*, TITIEN, 1551-1562, huile sur toile, p. 66
- Près du banc*, Julia ELCHINGER, 2006, p. 184
- Profil féminin*, Charles SELLIER, 1865-1870, huile sur toile, p. 217
- Protome*, terre cuite, p. 137
- Publicité sur des produits de beauté et de soins de la gamme « Précision »*, magazine, p. 32
- Puissance de la parole*, Jean-Luc Godard, p. 61
- Pylône du temple Philae*, p. 126, p. 134
- « *Quiconque connaît ces deux hommes ne pourrait mettre en doute leur respectabilité, pourtant vous pourriez à peine croire à la panique inutile qu'ils ont causé la nuit dernière dans le brouillard, de par leur imagination!* », gravure sur bois, Punch, 1870, p. 66
- Racine de cyprès*, 1929, p. 120
- Raf et Tim*, Julia ELCHINGER, photo, 2006, p. 61
- La Raie*, CHARDIN, huile sur toile, 1728, 114 x 146 cm, Paris, musée du Louvre, p. 255
- Ma Raie d'après Chardin*, Henri MATISSE, huile sur toile, 1896, p. 255
- Les Ramoneurs*, Charles NÈGRE, 1851, p. 175
- Rebut de laboratoire (photo non facturée ou rejetée par les amateurs après constatation des défauts)*, anonyme, années 1990, p. 17, p. 71
- Reflet orangé*, Julia ELCHINGER, P. 99
- Reflux ou les herbes fraîches*, Sylvie READMAN, 1995, épreuve à la gélatine argentique, p. 238
- Le Regard derrière la vitre d'un train qui circule*, Philippe COGNEE, 2000, série, 8 éléments, peinture à l'encaustique, p. 266
- Les Roses*, Anton Giulio et Arturo BRAGAGLIA, 1913, photodynamique, p. 126
- Régentes de la résidences des personnes âgées*, Frans HALS, p. 103
- Un Rembrandt (Monsieur Henry Taylor)*, Julia Margaret CAMERON, 1865, p. 170
- Résonances pour Camera oscura*, François Bayle, INA-GRM studio, 1976, p. 73
- Rêve orange*, Julia ELCHINGER, photo, 2004, p. 46
- Ronces*, Ellsworth KELLY, 1967, crayon sur papier, p. 166
- Roues*, 1939, épreuve photographique, SHEELER, p. 122
- Roulements pour Tremblement de terre très doux*, François BAYLE, INA-GRM studio, 1978, p. 72
- Sabres, Landes*, Agnès CHARBONEL, 2001, p. 98
- Saint Matthieu et l'ange*, REMBRANDT, p. 102
- Sainte Anne, la vierge et l'enfant*, Léonard de VINCI, p. 76
- La Sainte Face*, dit *Le voile de Véronique*, Francisco de ZURBARAN, 1658, p. 148
- Saisons de lumière*, Don EDDY, acrylique sur toile, p. 233
- San Angelo, Texas*, Lee FRIEDLANDER, 1997, p. 57
- Sansa*, SIEGFRIED, film, p. 243

- Sans titre*, Didier BLONDEAU, série, stylo à bille sur papier, 90 x 90 cm, 1998, p. 54
- Sans titre (Océan)*, Vija CELMINS, 1968, mine de plomb sur fond acrylique sur papier, p. 234
- Sans titre*, Yannick DEMMERLE, 2002, édition 3, c-print, diasec sur aluminium, 175 x 220 cm, p. 296
- Sans Titre*, Yannick DEMMERLE, 2003, éd. 3, c-print, diasec sur aluminium, 170 x 212 cm, p. 154
- Sans Titre*, Yannick DEMMERLE, 2003, éd. 3, c-print, diasec sur aluminium, 170 x 240 cm, p. 57
- Sans titre*, Julia ELCHINGER, photo numérique, 2008, p. 12
- Sans titre*, Julia ELCHINGER, photo numérique, 2009, p. 45
- Sans titre*, Hiroto FUJIMOTO, 1997, p. 284
- Sans titre*, Jean-Louis GARNELL, 1969, p. 227, 254
- Sans titre, Prague*, Bertrand KIFFEL, photo, 2002, p. 249
- Sans titre (Fleurs)*, Piotr UKLANSKI, photo couleur, 1999, musée Migros, Zurich, p. 271
- Sans titre (forêt)*, Piotr UKLANSKI, photo couleur, 2001, p. 272
- Sans titre, Paysage d'hiver*, Eugène MEATYARD, 1958-60, p. 275
- Sans titre (98.2)*, Uta BARTH, 1998, deux photographies couleur, p. 216
- Sarah Bernardt*, NADAR, vers 1864, p. 113
- Séries sur le sexe (Sex series)*, Atta KIM, photodynamique d'un couple en train de faire l'amour, p. 253
- Le Serment des Horaces*, Jacques Louis DAVID, 1784, p. 151
- Un Soir en représentation*, Julia ELCHINGER, 2007, p.69, 71
- Soleil se levant sur une baie, solitude*, William TURNER, 1845, p. 89
- La Solitude, Souvenir de Vigen (Limousin)*, COROT, 1864, p. 155
- Le Souper au bal*, E.DEGAS, huile sur bois, 1878, p. 256
- Sous les citronniers*, Claude MONET, p. 29
- Souvenir de fond d'impasse*, PWLLDU, 2006, p.240
- Souvenir de Mortefontaine*, Camille COROT, P. 155
- Le Square dans la nuit*, Dolorès MARAT, 1992, p. 274
- Square des Batignolles*, Phil LEFAURE, 1986, p. 131
- Stalker*, TARKOVSKI, film, p. 98
- Statue-cube de Senenmout et Neferourê*, p. 134
- Surface d'ocean*, Vija CELMINS, gravure sur bois, 1992, p. 234
- La Tamise et le Parlement*, Claude MONET, 1871, p. 85
- Terese Andeszka*, Gerhard RICHTER, 1964, p. 265
- La Tête à l'envers*, Julia ELCHINGER, p. 96
- Tête d'Aménophis IV - Akhenaton*, calcaire, H. 10 cm, p. 136
- La Tête de Bartlett*, p. 138
- Tête d'oushebti d'Aménophis IV*, p. 135
- Tête d'une fille*, p. 138
- Tête (de Chios)*, p. 138
- Tête de l'Hermes*, PRAXITELE, p. 137
- Tête de reine (Nefertiti ?)*, Atelier de Thoutmès, Amarna, p. 135
- Une Th. Scneider au Grand Prix de l'Automobile Club de France*, Jacques Henri LARTIGUE, 1913, p. 208
- Times square, New York*, Louis FAURER, p. 127
- Timothée*, Julia ELCHINGER, 2008, p. 287
- Tombe de Perséphone*, Vergina, p. 139, 140
- Train de lumière*, Bernard PLOSSU, p. 247
- Travelling*, série, n°1, n°2, n°3, n°4, n°5, n°6, Carole BENZAKEN, 2004, acrylique et huile sur toile, p. 243
- Trembles près de Santa Fe, Nouveau Mexique*, Ansel ADAMS, 1958, p. 121
- Le Triomphe de Vénus (détail)*, François BOUCHER, 1742, p.

151

Les Trois âges, Pierre BONNARD, 1893, huile sur toile, p. 265

Trois mondes, M.C. ESCHER, 1955, p. 99

III, 341/24, Van Nath, Cambodge, Laurence LEBLANC, 2001, p. 278

Troncs d'arbres reflétés dans l'eau, Georges SEURAT, dessin, 1883-84, p. 165

Tulipes, Gerhard RICHTER, 1995, p.264

Ulysse et Pénélope, p. 143

Valentine à Croix, Eugène LEROY, 1954, p. 104

Vallée herbeuse, Gerhard RICHTER, 1985, huile sur toile, p. 260

La Vapeur, Bill VIOLA, 1975, p. 66

Vers Scharrarbergheim, Julia ELCHINGER, 2008, série, p. 200 - 201

Via (Strasbourg, Vilnius), Olivier BIGNON, photo couleur contrecollée sur aluminium, 2005, p. 248

Vies silencieuses, Frances DAL CHELE, 1991 - 1993, série photographique, p. 211

Vieux mendiant assis, accompagné de son chien, REMBRANDT, 1629, Paris, p. 55

Vigne vierge, Ellsworth KELLY, 1961, plume et encre sur papier, p. 166

Le Violoncelliste, Anton Giulio et Arturo BRAGAGLIA, 1913, p. 124

Visions simultanées, Umberto BOCCIONI, 1911, huile sur toile, p. 218

Voyages parallèles, Alain FLEISCHER, p. 212

Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages, Gaspar David FRIEDRICH, 1818, p. 81

Vue du boulevard du temple, Paris, Louis Jaques Mandé DA-

GUERRE, p. 169

Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro, Berthe MORISOT, 1872, huile sur toile, p. 160

Washington, D.C., Lee FRIEDLANDER, 1976, p. 57

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire de l'ancienne langue française du IXème au XVème siècle, F. Godefroy, Paris, 1888

Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2000

A propos de beaux arts

- ouvrages généraux

ALPERS Sveltana, *L'art de dépeindre - la peinture hollandaise au XVIIème siècle*, Gallimard, 1990

BERSIER J.E., *Gravure, les procédés, l'histoire*, Arts Berger-Levrault, 1963

CAHN Isabelle, *L'impressionnisme ou l'œil naturel*, éd. Du chêne, L'aventure de l'art, Tours, 2005

CROISILLE J.-M. :

La peinture pompéienne, essai sur l'évolution de sa signification, col. Latomus, vol. 108, éd. Latomus, Bruxelles, 1972

La peinture romaine, col. Les manuels d'art et d'archéologie antiques, éd. A. et J. Picard, Paris, 2005

DEL COURT Thierry, *Au risque de l'art*, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 2007

DESCAMPS-LEQUIME Sophie, *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Musée du Louvre éd., Paris, 2007

GRIMME Karin H., *Impressionnisme*, trad. Anne Charrière, Taschen, Köln, 2007

HEUZÉ Philippe, *Pompéi ou le bonheur de peindre*, col. Antiques, Paris, 1990

HULTEN Pontus, *Futurisme et futurismes*, éd. Le chemin vert, Paris, 1986

LUCIE-SMITH Edward, *Le réalisme américain*, éd. Thames et Hudson SARL, Paris, 2002

VINCI Léonard de, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987

WOLF Norbert, *Peinture de paysage*, trad. Michèle Schreyer, Taschen, Cologne, 2008

monographies :

ANTOINE Jean-Philippe, *Gerhard Richter*, Gertrude Koch, éd. Dis voir, Abbeville, 1995

BOCKEMÜHL Michael, *Rembrandt*, trad. Marie-Hélène Meier, éd. Taschen, Cologne, 2004

CHASSEY Eric De, Remi Labrusse, *Henri Matisse / Ellsworth Kelly*, Gallimard, 2002

CROZAT Christine, *Christine Crozat, l'épreuve du passage*, Cahiers de l'artothèque Antonin Artaud, n°16, Marseille, nov. 1996

GOWING Lawrence, *Turner : peindre le rien*, coll. La Littérature Artistique, éd. Macula, Paris, 1999

GROTE Ludwig, *Dürer*, Skira, Genève, 1990

GRÜND, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, 1992, Paris

MARCADÉ Bernard, *Eugène Leroy*, Flammarion, Paris, 1994

MORENO Arsenio, *Zurbaran*, éd. Gallimard, 1999

STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM, *Eugène Leroy*, Eindhoven, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

TANDEM, *Eugène Leroy, conversation avec Eddy Devolder*, Gerpennes, 1993

TEL, *Les carnets de Léonard de Vinci I*, éd. Gallimard, Saint-

Amand, 1987

VINCI Léonard de, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987

WRIGHT Christopher, *Rembrandt*, coll. Les Phares, éd. Citadelles et Mazenod, Paris, 2000

articles :

ARTSTUDIO, « *Abstractions* », n°1, été 1986, Paris, éd.

Association pour la promotion de l'art contemporain International
COLONNA-CÉSARI Annick, « *L'aube impressionniste* », in *L'Express*, 04/10/2004, revue électronique

DAGEN Philippe, « *La Joconde mise à nu par la science* », in *Le Monde*, 25 avr. 2008

GILBERT « *De la mystique amarnienne au sfumato praxitélien* », Pierre, in *Chronique d'Égypte*, bulletin périodique de la fondation égyptologique Reine Elisabeth, tome XXXIII, n°65, Musées royaux d'art et d'histoire, Parc du cinquantenaire, Bruxelles, 1958

RUSKIN, « *Un pot de peinture : aventure esthétique* », in *Whistler*, L. Merril, Washington et Londres, 1992, p.144

ULRICH Maurice, « *Turner, Whistler, Monet, ceux qui ont affronté la lumière* », in *l'Humanité*, 30 oct. 2004, revue électronique

A propos de photo

ouvrages généraux :

AMAR Pierre-Jean, *L'ABCdaire de la Photographie*, Flammarion, Paris, 2003

ARROUYE Jean, *Photographies de rien, photographies de tout*, Actes Sud, Arles, 1997

CHÉROUX Clément :

- *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, éd. Yellow Now, col. Côté photo, Crisnée, 2003

- *Le troisième oeil, la photographie et l'occulte*, Andréas Fischer, Pierre Appraxine, Denis Canguilhem et Sophie Schmidt, éd. Gallimard, Marano Vicenza, 2004

C.N.P., *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique*, coll. Photocopies, Paris, 1986

« LES CHIROUX », centre culturel, *La disparition*, 3ème Biennale Internationale de la photo et des arts visuels de Liège, Vu, Yellow Now, Liège, fév.2002

GATTINONI Christian :

- *Tableaux choisis, la photo contemporaine*, Yannick Vigouroux, coll. Tableaux choisis, éd. Scala, Paris, 2002

- *Les mots de la photographie*, éd. Belin, Tours, 2004

GERVAIS Thierry et Gaëlle Morel, *La photographie - histoire, techniques, art, presse*, éd. Larousse, Paris, 2008

JANDROCK Philippe, *Le flou et son image photographique*, mémoire de maîtrise, Université des Sciences Humaines de Strasbourg

KOETZLE Hans-Michael, *Photo icons - petite histoire de la photo 1827 - 1926*, vol I, Taschen, Köln, 2002

LAROUSSE :

- *Dictionnaire de la photo*, Larousse, In Extenso, Paris, 1996

- *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, Paris, 1994

LEE Kyoung Yul, *L'imagerie photographique floue et la représentation mnémorique (autour des œuvres de Gerhard Richter...)*, dir. Jean-Claude Lebensztein, thèse, art et archéologie, Paris, 2000

- LÉLU Thomas, *Manuel de la photo ratée*, éd., Al Dante, Romainville, 2004
- LISTA Giovanni, *Photographie futuriste italienne (1911-1939)*, trad. fr. de « Noi e il Mondo », 1er avril 1913, Rome, Musée d'Art Moderne, 29 octobre 1981 - 3 janvier 1982, Paris, 1981
- MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE, *Mois de la photo à Paris*, novembre 1998, Plessis-Robinson, 1998
- MARTIN Pascal, *Le flou est-il quantifiable ? Etude du flou-net de profondeur en photographie et en cinéma*, sous la dir. De Jean-Luc Michel, thèse doctorat, sciences de l'information et de la communication, Saint-Etienne, 2001
- MELIQUE Didier, *Flou provoqué par le mouvement à la prise de vue photographique et ses effets*, mémoire de maîtrise, mention bien, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1991
- PASCAL Dominique, *La folie des appareils photo*, éd. Flammarion, Paris, 2005
- ROEGIERS Patrick, *L'œil multiple*, éd. La Manufacture, Besançon, 1992
- ROUILLÉ André :
- *La photo*, coll. Folio essais, éd. Gallimard, St Amand, 2005
 - *La photo en France*, Macula, Paris, 1989
- SEGAL Esther, *De l'imprécis entre chair iconique et écriture de lumière*, thèse, histoire de l'art
- SONTAG Susan, *Sur la photo*, trad. angl. Philippe Blanchard, coll. Choix- Essais, Christian Bourgeois éd., 2000
- monographies :
- BÉLÉGOU Jean-Claude, *Erres, Vers le Grand Nord*, cahiers de la photographie / 29, Paris, 1993
- BOUQUERET Christian, *Raoul Ubac Photographie*, éd. Léo Scheer, 2000
- FABIAN Jean-Louis, *Bernard Plossu, L'europe du sud contemporaine*, images en manoeuvre éd., Marseille, 2000
- FIEDLER Jeannine, *Laszlo Moholy-Nagy 55*, Phaidon Preso Limited, Paris, 2001
- FRAC, *Yannick Demmerle*, Fonds Régional d'Art Contemporain d'Alsace, Arndt & Partner, Berlin, 2003
- LEBLANC Laurence, *Laurence Leblanc, Rithy, Chéa, Kim Sour et les autres*, coll. De la Fondation CCF pour la Photographie, Actes Sud, Arles, 200
- MORA Gilles, *Denis Roche, Les preuves du temps*, Seuil, maison européenne de la photo, Paris, 2001
- MUSÉES DE STRASBOURG, *Bernard Plossu, Des mots de lumière dans les musées de Strasbourg*, éd. des Musées de Strasbourg, 2007
- PAÏNI Dominique, *Le cinéma fixe, Bernard Plossu*, Filigranes éd., Rouen, 2002
- PHOTO POCHE, *Edward Steichen, C.N.P.*, Italie, 1993
- SPRICIGO Jean-François, *Jean-François Spricigo - Silenzio*, série Côté photo / Angles vifs, éd. Yellow Now, Crisnée, 2005
- UKLANSKI Piotr, *The joy of photography*, Hatje Cantz, Musées d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 2007
- Revues :
- LEMAGNY Jean-Claude, « *Le retour du flou* », *Art Press*, p.267-268

A propos de films et de musiques

- ouvrages généraux :

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *La vidéo entre art et communication*, coll. Guide de l'étudiant en art, Paris, 1997

MAZA Monique, *Les installations vidéo, « œuvres d'art »*, coll. Champs Visuels, L'Harmattan, Paris, 1998

- monographies :

BAYLE François, *Musique acousmatique, propositions... .. positions*, éd. Buchet/Chastel, Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 1993

F.R.A.C. de Sélestat, *Rétrospective Robert Cahen, Voyageur vidéo du temps cinématographique*, dossier de presse,

LISCHI Sandra, *Cahen Robert, Chimaera monographie*, Le souffle du temps, trad. Annick Steiner, Edition du Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort, 1992

SCHAEFFER, *L'oeuvre musicale*, , CD et livret

- revues :

PLACE Jean-Michel, « *Vertigo, La disparition* », in *Esthétique et histoire du cinéma*, n°11 et 12, 1994

VIOLA Bill :

- *Art Press* n°80, avril 1984, « *Les vidéos paysages de Viola* », interview par Dany Bloch, catalogue de son exposition à l'ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 20 déc.1983-29 janv. 1984

- *Cahiers du cinéma*, n°379, janv.1986, entretien de Raymond Bellour, « *La sculpture du temps* », éd. L'Etoile, Paris, pp. 35-42

A propos de l'art en général :

ARDENNE Paul, *Art, l'Age contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, Paris, 1997

AUMONT Jacques, *L'image*, Nathan -Université, série « Ciné et image », 1990

BOURRIOT Audrey, *Les techniques de l'art*, guide culturel, Brit Elisabeth, Costa Sandra, Piguët Philippe, Flammarion, Edition 2003, Paris, 1999

COLLECTIF, *Projections, les transports de l'image*, éditions Hazan, Le Fresnoy et Afaa, 1997

COUCHOT Edmond, *Images. De l'optique au numérique*, Hermès, Paris, 1988

DON Foresta, *Mondes multiples*, Boutiques à Signes, Paris, 1991

DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, critiques d'art, éditions Jacqueline Chambon, 2002, Nîmes

EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Tel, Gallimard, Paris, 1982

LANIOL Eric, *Brouillons, papillonnements, dérives : une multitude en acte*, thèse en arts plastiques, dir. J.-L. Fleckiakoska, 2001

LIGEIA, *Futurisme*, dossiers sur l'art, n°69-70-71-72, juillet-décembre 2006, Paris

LUCIE-SMITH Edward, *Le réalisme américain*, éd. Thames et Hudson SARL, Paris, 2002

MAILLET Arnaud, *Le miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, éd. Kargo et l'éclat, Paris, 2005

M.N.A.P., Centre Georges Pompidou, *Passages de l'image*,

Paris, 1990

OSWALD Caroline, *L'œil, miroir hypothétique de la réalité*, mémoire de maîtrise A.P.L., U.M.B., Strasbourg, 2005

RICHTER Gerhard, *Textes*, trad. Catherine Métails Bürhendt, dir. Xavier Douroux, Les presses du Réel, Dijon, 1995

ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai*. Esthétique et critique, Paris, Gallimard, 1998

ROTH Marianne, *De l'ailleurs à l'oeuvre, réflexions sur le déplacement comme pratique artistique*, éd. Peter Lang, Vienne, 2000

ROUGÉ Bertrand, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du cicada 5,6,7 décembre 1996, Université de Pau, 1999

RUSH Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, éditions Thomas et Hudson, 2000, Singapour

A propos de philosophie, d'esthétique, de sociologie :

BACHELARD, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, P.U.F., éd. Félix Alcan, Paris, 1934

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, coll. Liber, éd. Seuil, Saint-Amand-Montrond, 1998

CARNINO Guillaume, *Pour en finir avec le sexisme*, Ed. L'échappée, 2005

DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges, coll. Critique, les éditions de minuit, 1992, Paris

JULLIEN François, *L'Eloge de la fadeur*, coll. biblio essais, 1993

MERLEAU-PONTY Maurice :

- *L'oeil et l'esprit*, coll. Folio Essai, éd. Gallimard, 1964, réed. 2004

- *Le visible et l'invisible*, Bibliothèque des Idées, éd. Gallimard, Paris, 1964

PICHOIS Claude, *Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973

ROBIC Jean-François, *Sculptures trouvées : espace public et invention du regard*, Germain Roesz, Coll. Esthétique, L'Harmattan, Paris, 2003

ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai*, Esthétique et critique, éd. Gallimard, 1998

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, Maxéville, 1998

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, puf, Paris, 1990

VIDAL Catherine, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Dorothée Benoit-Browaey, coll. Regards, Ed. Belin, 2005

VIRILIO Paul :

- *L'art à perte de vue*, coll. L'espace Critique, éd. Galilée, Paris, 2005

- *Ce qui arrive*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, Paris, 2002

- *Esthétique de la disparition*, éd. Galilé, 1989

à propos de littérature :

ANCET Jaques, *Diptyque avec une ombre*, éd. Arfuyen, Orbey, 2005

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'Oeuvre inconnu*, 1965

CORNEILLE Colette, *Flou*, éd. Le bruit des autres, 2000

GARNIER Philippe, *Une petite cure de flou*, coll. Perspectives Critiques, P.U.F., Paris, 2002

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses et autres poèmes*

ROBBE GRILLET Alain :

- *Instantané*, Les Éditions de minuit, Paris, 1987

- *La Jalousie*, Les Éditions de minuit, Paris, 1957

sites internet (<http://fr.wikipedia>)