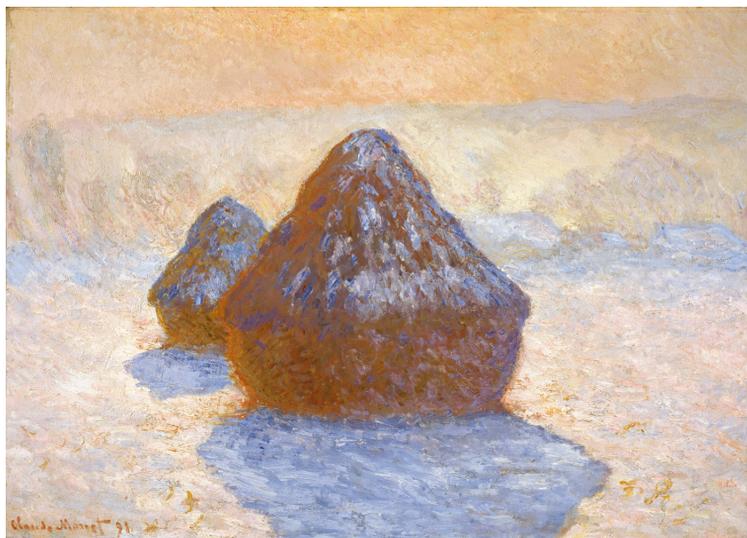


Mise au point

Au pays de Descartes, le *flou* est mal vu. Contraire à la clarté dont se prévaut la pensée analytique, il est synonyme d'un esprit confus. Seul le *flou artistique* semble bénéficier d'une indulgence quoique teintée d'une ironie qui n'est pas sans ambiguïté pour l'art : domaine de la pure subjectivité, la création se satisferait de toutes les approximations étant entendu que la rigueur et la précision appartiennent à la connaissance objective. Accolés l'un à l'autre, *flou* et *artistique* apparaissent alors comme le reflet l'un de l'autre. Impuissant à se fonder sur des critères solides, le jugement esthétique se reconnaîtrait dans des formes indéterminées. Et ce serait dans la nature de l'art que d'être insaisissable.

Si l'objet de ce livre est la représentation de la vision floue à travers l'art, il a peu à voir avec ce *flou artistique*, porte ouverte aux poncifs sur l'impuissance du verbe à restituer la « magie » de l'œuvre. Sauf à penser que le discours doit mimer son objet, ce n'est pas faire violence au flou que d'en parler clairement. Commençons donc par le définir afin de circonscrire notre parcours. Tel que nous l'entendrons ici, le flou est un *écart* par rapport au net ; il renvoie donc implicitement à un modèle dont la pleine visibilité s'est brouillée. Cette définition restreinte exclut les grandes formes évanescences sans liens avec une figure identifiable, comme les taches de couleurs flottantes et instables de tout un pan de la peinture abstraite : certaines toiles de Kandinsky, la plupart des Rothko, le « nuagisme » de Messagier, etc. Ce qui n'empêche pas les figures floues, en attente de leur propre disparition, de constituer un premier pas vers la dissolution ;



Claude Monet, *Meule de foin : effet de neige*, 1891.
Edimbourg, National Galleries of Scotland.

elles prépareront l'œil occidental à franchir le saut de la peinture non-figurative. Tel sera le flou de la *Meule de foin* (1891) de Claude Monet vue par Kandinsky. Expérience ambivalente, d'abord décevante puisque l'artiste russe ne reconnaît pas le motif (la meule), mais qui lui révélera de manière décisive les vertus esthétiques de la peinture « sans sujet¹ ». Dans la peinture de Monet, le flou culmine au point que la réalité semble s'être entièrement dissoute.

Anticipant l'art abstrait, la peinture impressionniste marque le terme d'une histoire de la représentation commencée, selon Pline², avec la circonscription de la figure et relayée par la

1. L'expérience de Kandinsky démontre à quel point notre regard a désormais intégré le « flou » impressionniste tant il nous paraît difficile aujourd'hui de *ne pas* reconnaître une meule de foin dans le tableau de Monet.

2. Rappelons la fable : la fille d'un potier de Corinthe, Butadès « était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une

perspective linéaire au XV^e siècle. Entre ces deux pôles, les frontières du visible ne cessent de reculer. Avec la révolution du Caravage, la lumière en rongera les limites et en altèrera la perception immédiate. L'espace pictural devient alors un champ de forces se déployant dans la durée où le jour le dispute aux ténèbres. À son comble dans la peinture impressionniste qui l'exemplifie, le flou se révèle donc comme un effet de lumière. *L'histoire du flou* recoupe ainsi le travail d'érosion des assises de la figure ; cette dernière s'ouvre alors sur l'illimité si bien que « les promesses du flou sont avant tout espoir d'infini¹ ».

Reste qu'au XIX^e siècle, lorsque la lumière dissout la totalité de la scène et que la photographie rivalise avec la peinture, le flou est plus qu'une catégorie formelle de l'art ; il devient un mode d'être du réel. « Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies rouges et blanches ; plus de point, tout devient raie ; les blés sont de grandes chevelures jaunes ; les luzernes sont de longues tresses vertes² » ; flou est le paysage qui défile le long du train décrit par Victor Hugo. Floues encore, les évocations proustiennes des images « tournoyantes et confuses » qui assaillent le dormeur aux premiers instants du réveil³ ou encore les réminiscences intempestives, d'autant plus fuyantes que l'esprit tente de les saisir. Flou enfin, le rapport immédiat et tâtonnant au monde qu'Henri Bergson explore sous le terme d'« intuition ».

*

lanterne ». Pline, *Histoire naturelle XXXV*, traduit du latin par J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 133. Ce récit qui place le dessin à la base de tous les arts eut un succès considérable à la Renaissance.

1. I. Thomas-Fogiel, *Le Concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, Cerf, 2008, p. 90.

2. Victor Hugo, *Voyages. France et Belgique (1834-1837)*, éd. C. Gely, Presses universitaires de Grenoble, 1974, pp. 280-283.

3. Dans son livre *Proust sous l'empire de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, Brassai y voit une évocation des chronophotographies de Marey.

Mais s'il y a eu représentation du flou c'est parce que les frontières entre visible et invisible sont apparues incertaines et que s'est fait jour le désir de peindre ce que l'œil voit, et même ce qu'il voit imparfaitement. Ce fut, on le sait, le souci de la Renaissance, point de départ de notre investigation. Les cinq siècles de peinture qui ont suivi l'invention de la perspective n'ont cessé d'interroger, d'interpréter et de repousser les limites du visible. L'histoire du flou pictural se confond ainsi avec l'histoire de la peinture *tout court*. Elle s'y confond tant et si bien qu'elle y disparaît ! Elle est ensevelie sous la « tyrannie du visible¹ » de l'iconologie positive attachée à la seule signification des images. Tyrannie dont les sources lointaines remontent à l'exemple platonicien du miroir ainsi qu'au mythe ovidien de Narcisse et que la Renaissance, sous la plume d'Alberti, théoriserait comme le paradigme de la représentation si bien que la netteté du reflet spéculaire s'imposera comme modèle pictural au détriment du dispositif plinien de l'ombre. La pensée occidentale tournée vers la connaissance instrumentale n'a cessé depuis ces origines de vouloir que le réel soit représenté de la manière la plus exacte². On ne saurait donc être surpris de voir le flou, à l'instar de l'ombre, relégué aux marges des études sur la peinture. Certes, la théorie de l'art et le bon goût ont su reconnaître dès l'Antiquité les séductions de l'esquisse. La part d'inachevé comme d'ailleurs la touche « enlevée » qui participe du flou et passe alors pour la marque suprême de l'élégance. Les plus grands commentateurs – Plin, Vasari, Diderot, Baudelaire – ont loué les vertus du trait suspendu dont l'incomplétude, mieux que l'œuvre achevée, dépasse la perfection en sollicitant l'imaginaire du spectateur. Mais malgré ces lettres de noblesse, l'art de l'esquisse n'a pas vraiment ébranlé la « tyrannie du visible ». Même si la modernité fait sienne les valeurs de spontanéité et de rapidité, amateurs,

1. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 64.

2. Exception faite du Moyen-Âge.

collectionneurs, conservateurs et professeurs révèrent bien davantage l'œuvre pleine et entière !

C'est que notre culture est bien trop fondée sur une théorie de la connaissance synonyme de clarté et de discernement, ce que prouve à chaque instant l'application des termes de la vision aux facultés de l'entendement. Il revient à Descartes d'avoir le plus franchement assimilé l'exercice de la raison à une pratique visuelle. « Certes, nous connaissons la manière dont il faut user de l'intuition intellectuelle, ne serait-ce que par comparaison avec nos yeux. Car, celui qui veut regarder du même coup d'œil un grand nombre d'objets à la fois, ne voit distinctement rien d'eux ; et pareillement, celui qui a coutume de faire attention à un grand nombre de choses à la fois, par un seul acte de la pensée, a l'esprit confus ¹. » Connaître est donc une affaire de délimitation : là où s'arrête la bonne vision, commencent la méconnaissance et l'erreur. Certes, depuis Descartes, nos conceptions philosophiques se sont largement modifiées et nous savons désormais que la complexité mouvante du réel n'est pas sécable en petites unités observables, comme le souhaitait l'auteur du *Discours de la méthode*. En outre, prenant en compte les aléas de sa subjectivité dans son jugement prétendument « objectif » sur le monde, l'homme a appris à concevoir la vérité comme un lieu émergeant de l'ombre, partiellement et provisoirement éclairé. Telle est le fil suivi par notre *histoire du flou* : il retrace l'érosion des certitudes du visible et la mise en cause de ses frontières. Cette progression connaît toutefois une limite : elle reste nécessairement subordonnée à une figure nette par rapport à laquelle elle se définit.

*

Une brève incursion dans la peinture chinoise traditionnelle permet ici d'envisager un mode de représentation non seule-

1. R. Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, IX, Paris, Vrin, 1992, trad. et notes J. Sirven, p. 57-58.

ment dégagé de la « tyrannie du visible », mais qui se fonde, au contraire, sur son instabilité et son indiscernabilité constitutives. On peut ainsi s'appuyer sur les travaux du sinologue François Jullien qui interrogent les grandes catégories de notre épistémè à partir du point de vue *extérieur* de la culture chinoise. Son ouvrage au titre éloquent, *La Grande image n'a pas de forme*¹, montre ainsi, par contraste, à quel point l'emprise du visible régit notre espace pictural. Contrairement à la représentation perspectiviste qui place l'œil du spectateur hors de la scène, la peinture chinoise veut *accorder* le sujet spectateur au rythme du monde, faire que le souffle vital qui anime l'homme et la nature, se rejoignent et s'unissent dans la délectation esthétique. C'est pourquoi le paysage en est le thème principal, un paysage réduit à ses éléments fondamentaux, reliés par l'énergie universelle. Il ne s'agit donc pas de saisir la réalité à travers sa présence tangible mais comme le point de passage où s'équilibre le souffle du vivant. Le paysage chinois relève ainsi d'une économie du visible bien particulière. « Le paysage révélateur est celui du soir, s'estompant progressivement : quand au cours de cette autre transition, du jour à la nuit, les formes à la fois se nimbent et s'obscurcissent, et peu à peu deviennent indécises. Tandis que les vapeurs qui montent effacent les arêtes et que le paysage entier commence à plonger dans la pénombre, ces formes qui vont se confondant appellent à dépasser leur individualisation temporaire pour rejoindre le fond indifférencié des choses². » Impensable dans notre système, l'importance accordée au vide répond ici à un principe d'harmonie entre les divers éléments – Eau et Montagne – qui composent le paysage. Ainsi, le « Vide primordial » qui parfois occupe la majeure partie de la surface du rouleau a pour fonction d'être le lieu de passage entre le visible et l'invisible.

« Dans l'optique chinoise, explique de son côté François Cheng, sans le Vide entre elles, Montagne et Eau se trouve-

1. F. Julien, *La Grande image n'a pas de forme, ou du non-objet en peinture*, Paris, Seuil, 2003.

2. *Ibid.*, p. 20.

raient dans une relation d'opposition rigide, et par là statique, chacune étant, en face de l'autre et de par cette opposition même, confirmée dans son statut défini. Alors qu'avec le Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne. Ainsi Montagne et Eau sont perçues non plus comme des éléments partiels, opposés et figés : ils incarnent la loi dynamique du Réel¹. »



Hokusai, *Kajikazawa dans la province Kai*, 1831.
Londres, British Museum.

Sans forcer le trait, ces quelques remarques laissent donc entrevoir une image inversée de la conception occidentale du flou. Alors que l'Occident conçoit le flou comme un *éloignement* par rapport au point fixe de l'image nette, l'esthétique chinoise basée sur le *tao*, envisage le visible comme un état transitoire engendré par le fond indifférencié. Cependant,

1. F. Cheng, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 47.

l'opposition entre les conceptions chinoises et occidentales n'est pas aussi systématique que le voudrait Jullien¹. Même si chacune renvoie à des cadres épistémologiques fort différents, elles peuvent parfois se rejoindre, voire se croiser. La philosophie occidentale n'est pas un bloc monolithique réductible au souci grec de fixer des essences. Déjà Plotin avait posé le *sans-forme* en amont de la figure. Et bien plus proche de nous, Merleau-Ponty explore dans *Le Visible et l'invisible* la notion de « chair du monde » qui dit bien que l'homme et l'univers sont parcourus d'une même sève tandis que « c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité² ». Le *tao* a sans doute peu à voir avec la phénoménologie, mais tous deux intègrent l'homme dans un champ visuel mobile aux ramifications se prolongeant dans l'invisible.

Dans la mesure où le flou y tient la première place, le détour par la peinture chinoise permet de percevoir ses significations comme à travers un verre grossissant. Elles sont principalement celles du dynamisme, du transitoire et, sur un plan ontologique (même si le terme est impropre au regard de la pensée chinoise), de la symbiose entre le spectateur et les énergies de la nature. Exprimant la précarité du visible, le flou dit la nature humaine et corporelle du regard ; car un paysage est toujours le support d'une projection anthropomorphe. L'horizon qui résorbe le flanc de la colline, le nuage qui gomme une arête trop vive et la nappe d'eau qui rapproche les lointains, s'ouvrent sur une fluidité universelle et une connivence des éléments qui invitent l'homme contemplatif à entrer dans le cercle du visible.

*

1. On se reportera à la critique de J.-F. Billeter, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.

2. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300.

Vers le milieu du XIX^e siècle en Occident, flou et net sont redéfinis par l'invention de la photographie dont le cliché est taxé alors de « sécheresse » à cause du procédé « mécanique » qui préside à sa netteté ; à l'inverse donc des principes de l'esthétique chinoise. Mieux, la photographie confère au flou une véritable existence formelle qui en redistribue les connotations : alors que le flou pictural travaille à éroder les conventions plastiques, il devient, dans la photographie naissante puis avec le mouvement pictorialiste, la marque de l'arrière-garde. En revanche – et il y aurait là l'occasion d'un autre ouvrage –, la modernité tourne autour d'un fantasme de netteté, voire de transparence et de propreté. L'histoire du flou dessine donc en creux celle de l'image nette. Si une filiation conduit le flou de la Renaissance jusqu'à son acmé impressionniste, il en est une autre qui de Piero à Poussin et de David à Courbet et Mondrian reste fidèle à la précision du trait avant de s'incliner devant les prouesses de la photographie et de l'hyperréalisme. On retrouve donc ici, sous d'autres termes, le fameux conflit entre le dessin et la couleur, *topos* bien connu de l'histoire de l'art. Et l'on pourrait se demander si nous n'avons pas fait qu'échanger le mot *couleur* avec celui de flou. Pareille à la vision floue, la couleur tend à déstabiliser la structure linéaire de la composition qui ancre la représentation dans l'espace. En tant qu'effet de lumière, elle oppose aux évidences du dessin le fugace et l'impalpable. En tant qu'expressivité, elle oppose à l'ordre discursif le désordre des passions ¹.

Notre approche de l'art par le biais du flou a pour vocation justement de dépasser une problématique strictement picturale pour mettre l'accent sur le statut de la représentation. Or la vision floue nous semble placée sur une ligne de crête : D'un côté elle avalise la représentation du visible ; d'un autre, elle décrète ce visible irréprésentable ou représentable seulement de manière approximative. État intermédiaire d'une

1. Cf. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

réalité qui se donne et se dérobe à la fois, le flou est le lieu où s'exerce une critique de la représentation par les moyens même de la représentation. L'altération du lien visuel exprime ainsi un rapport problématique au monde. Cette faille qui ne cesse de grandir au sein de l'histoire de la peinture vise donc, au-delà du visible, le réel représenté. Telle est la fonction critique de l'art enfin retrouvée.

*

Lors d'une conférence tenue devant un parterre de psychanalystes, l'historien de l'art Ernest Gombrich s'est un jour livré à quelques réflexions sur le flou¹. Il y aborde le processus psychologique mis en jeu par l'effort de reconstitution mentale de l'image que suscite inconsciemment une vision floue. Pour complaire à son public, Gombrich se lance dans un audacieux parallèle entre le goût, au sens propre, et le goût esthétique. Comme un palais raffiné, l'œil « cultivé » qui se voit offrir « une bouillie fadasse », en l'occurrence la vision des *Trois Grâces* du peintre académique Bonnencontre, ne peut que souhaiter trouver un peu plus de consistance. Et l'historien de proposer « l'ajout de quelques miettes de pain bien croquantes² », opération qui consiste à regarder ledit tableau à travers un verre dépoli, les trois figures féminines apparaissant alors fragmentées et leur contour haché. Selon Gombrich, la dislocation de la silhouette des trois *Grâces* appelle un travail de reconstitution comparable à l'activité « agressive » de la mastication. « L'effort que nous accomplissons pour rétablir ce qui a été violemment faussé nous fait projeter dans cette image une certaine énergie qui la rend tout à fait croquante³. » L'épreuve de la vitre dépolie permet de montrer

1. « Conférence Ernest Jones » donnée à la *British Psycho-Analytical Society* en 1953, E. H. Gombrich, *L'Écologie des images*, trad. Alain Lévêque, Paris, Flammarion, 1983.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

que les peintres qui recherchent des formes nouvelles font violence aux images *faciles* en induisant un effort psychique. La caractéristique de l'image floue est donc d'en appeler à un temps de déchiffrage ; fût-il minime, ce temps constitue une donnée essentielle de la relation à l'œuvre. On verra ainsi comment le flou instille la durée dans la peinture et la photographie, réputées arts de l'espace. Juger de « l'élément temps¹ » d'une peinture est certes un exercice aléatoire ne serait-ce que parce que cet élément n'est pas quantifiable. Nul ne peut prescrire le temps nécessaire à la contemplation d'un tableau ! Mais quand bien même le temps du regard est affaire de chacun, tout tableau induit un certain déploiement du visible, à l'instar de son format qui indique au spectateur la bonne distance. Ainsi, le *tempo* de l'œuvre est plus qu'une modalité du regard : il donne à l'œuvre son statut ontologique.

Recouvrer le *temps* de l'image (peinture ou photographie), prendre la mesure de sa durée, c'est considérer l'œuvre comme *événement*. Cette dimension temporelle est sans doute l'élément esthétique le plus aléatoire et le plus complexe à expliciter. Elle est autant une affaire de regard sensible que d'analyse formelle, autant une approche subjective qu'un décortilage de ses composants picturaux. Car – faut-il le rappeler ? – à la différence des objets de savoir ordinaire, l'art est source de délectation. Même si la nature du plaisir esthétique constitue une des questions les plus ardues de la philosophie, on ne peut prétendre rendre compte d'une œuvre sans chercher à entrer dans cette qualité spécifique. À cet impératif, répond ici une approche qui s'attache à rester au contact de la matérialité de l'œuvre quitte à réhabiliter l'ancienne notion de *facture*, noyau irréductible de l'œuvre, témoignage ultime de la main de l'artiste.

1. W. Kandinsky, *Point-ligne-plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, trad. Suzanne et Jean Leppien, Paris, Gonthier-Denoël, 1972, p. 43.

Le risque de partialité est alors inévitable. Nous l'assumons, en sachant en outre que de nombreux artistes qui auraient pu trouver leur place ici sont restés sur le bord du chemin. C'est que nous avons préféré à un parcours visant l'exhaustivité, une promenade qui *prend le temps* de s'attarder au plus près des œuvres ; non sans l'espoir de faire partager au lecteur le moment de la délectation qui est, hélas, presque toujours ignoré.

Trop souvent en effet, l'histoire de l'art, et plus particulièrement le discours sur la peinture, tient son objet à *distance* : l'iconographie du tableau est décrite et expliquée, l'œuvre est rapportée à un mouvement (parfois selon une taxonomie inventée après-coup) pour être ensuite associée à d'autres créations, proches par l'esprit et le style. Des noms d'artistes nouveaux apparaissent, des influences sont mentionnées et des faits historiques donnés afin que le lecteur situe la création dans le cadre des inventions et du progrès humains. L'histoire de l'art se déploie alors à la fois sur l'axe des rapports et des réactions internes à l'art et sur l'axe des facteurs économiques et sociaux. Cette méthode permet d'ordonner de façon chronologique l'ensemble des productions artistiques. Mais il faut bien le reconnaître : au bout du compte, ce genre de discours finit par *perdre de vue* l'œuvre singulière.

Disons-le d'emblée, grâce à l'ambivalence du flou, cet ouvrage voudrait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne. En tant que discriminant formel, le flou constitue une entrée concrète dans la réalité plastique de l'œuvre. En tant que figure située aux frontières du visible, il interroge le statut même de la représentation. Pari a donc été fait ici de retrouver le sens des œuvres à travers leur approche sensible et de lier le moment unique et singulier de la création à l'ensemble plus vaste de l'histoire de l'art.