# L'œil, l'image et la machine

Le flou pose à la photographie des questions multiples. Loin d'investir son histoire de manière simple, il bute dès le XIX° siècle sur des contradictions souvent inhérentes à cette nouvelle technique qui transforme la perception du monde, le rapport à sa représentation et les procédés mis en œuvre. Parce qu'il appartient à la fois au domaine optique, à la question esthétique et à la technique, le flou permet d'observer les frictions qui s'opèrent continuellement, mais de manière toujours renouvelée, entre ces trois éléments essentiels à la photographie que sont l'œil, l'image et la machine. Dès son invention, les débats entre les photographes et les critiques au sujet du flou permettent de déceler des malaises et des doutes que fait naître ce nouveau dispositif visuel, qui remet radicalement en question tous les présupposés préexistants tant sur la perception que sur la représentation du réel. Concept subtil, mais aussi mot aux sens multiples, le flou apparaît comme une pierre diffractante imposant de l'observer sous plusieurs angles de manière à saisir la complexité des enjeux qu'il pose.

À la différence d'autres éléments formels de la photographie – comme la vue plongeante ou la frontalité –, le flou a cette particularité d'appartenir en plein à l'optique biologique. Quel que soit son angle, sa direction ou sa distance, le regard humain est en partie fait d'un flou qui conditionne son accès au monde. Cette composante de la vision est incontestable, mais la manière de l'évaluer varie inéluctablement d'une personne à l'autre et selon les époques. Parce qu'il appartient à l'expérience perceptive individuelle, les critères manquent pour donner la possibilité de s'accorder complètement sur une compréhension et un ressenti communs de sa réalité. Toute discussion sur le flou bute à un certain point sur les limites de l'altérité. Comment décrire à l'autre de manière irréfutable la façon dont je perçois le flou, et comment s'assurer que son sentiment est exactement similaire au mien? L'impossibilité de réaliser pleinement cet échange – propre à toute expérience de

l'autre – donne au flou le pouvoir de susciter des discours extrêmement riches, non seulement sur la perception du monde, mais aussi sur la façon la plus adéquate de tenter de communiquer visuellement cette même perception.

L'impossibilité de voir à travers le regard d'autrui est notamment à l'origine de la volonté de représenter, puisqu'il faut bien trouver le moyen de montrer ce que je perçois pour pouvoir en discuter. À la Renaissance, la perspective avait déjà éveillé le désir de se mettre d'accord sur une représentation unique et irréfutable du monde, qui mettrait définitivement fin à toute approximation de perception ouvrant la voie aux incompréhensions. Hubert Damisch a montré à quel point « cette vérité [est] affaire d'imagination 1 » tant le dispositif mis en place par Filippo Brunelleschi au xve siècle impose au contraire un seul et unique point de vue, privant le droit aux autres regards d'exister. Au xixe siècle, l'apparition de la photographie réactive ce désir inassouvissable de saisir le réel dans sa plus pure « vérité ». On se met à rêver qu'une machine autonome, déconnectée du regard humain, mais en tout point similaire à l'œil, permette de capter automatiquement cette image du monde au sujet de laquelle les artistes, les philosophes et les scientifiques débattent depuis des siècles. Irréaliste, cette idée montre à quel point la question de la représentation est nourrie du désir de l'autre – si l'on s'accorde avec l'idée que le réel n'existe que dans sa pleine altérité - et de la frustration de n'y avoir pleinement accès.

Loin de se calquer sur le flou de la vision humaine, celui produit par la photographie renforce cette frustration, car il provoque un décalage déroutant pour l'observateur, qui ne s'y reconnaît pas complètement. Le flou photographique n'est pas le duplicata exact du flou perceptif. Des similarités existent bien sûr, notamment dans l'enregistrement du flou provoqué par le déplacement et la vitesse des objets. Les historiens de l'art se sont beaucoup fiés à cette homologie supposée entre le flou de la photographie et celui du regard, les amenant souvent à considérer le premier comme un modèle donné aux peintres pour observer et représenter le second. Étudié par Aaron Scharf, l'exemple le plus manifeste à cet égard est l'image des passants dans la rue, captés de manière vague par les premiers appareils photographiques, dont se seraient notamment inspirés les impressionnistes pour esquisser le déplacement de leurs figures<sup>2</sup>. Dominique de Font-Réaulx attribue quant à elle le flou du portrait de la princesse Pauline de Metternich peint par Edgar Degas vers 1865 (fig. 1) à une inspiration photographique : « Edgar Degas

<sup>• 1 –</sup> Damisch Hubert, L'Origine de la perspective, Paris, Flammarion, 1993 (1987), notamment p. 134-162.

 <sup>2 –</sup> SCHARF Aaron, Art and Photography, Londres, Penguin, 1968, p. 170. Voir aussi Wellmann Marc, Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2005, p. 18-19.

peignit le portrait de la princesse Pauline de Metternich [...] en s'inspirant d'une carte de visite prise par Disdéri, où le couple posait ensemble. Il voila le visage de la princesse, d'une intelligente laideur, disaient ses contemporains, en floutant légèrement ses traits, comme l'aurait fait une photographie ratée<sup>3</sup>. » Le cliché de Disdéri (fig. 2) étant parfaitement net, rien n'indique pourtant clairement que le flou soit inspiré de la photographie : comme on le verra, les peintres maîtrisaient déjà le flou depuis des siècles, bien avant que les photographes n'entrent en scène.

Une conclusion trop rapide sur l'importance du flou photographique comme ayant « éduqué » le regard des peintres peut porter à confusion, les influences réciproques entre les deux disciplines s'avérant plus complexes à cet égard. En outre, la concordance entre les flous optiques et ceux des clichés sont limités, puisque la machine ne fonctionne pas comme l'œil et qu'elle enregistre une image différente de celle perçue par le photographe. Au XIX<sup>c</sup> siècle, plutôt que de corroborer l'idéal d'une photographie « vraie » – comme image attestant, s'il en était, d'une perception « objective » du réel – le flou rompt au contraire avec cette utopie et frustre l'observateur dans son accès mythifié à l'altérité du monde. Selon les époques, selon les commentateurs, la photographie est soit plus nette, soit plus floue que la perception humaine – dans tous les cas, toujours différente. Le flou ne cesse de travailler ce décalage entre la vision et l'enregistrement photographique, et de le réinterroger.

L'écart est d'autant plus complexe que le flou n'est pas uniquement à la croisée de la perception optique et de la représentation, mais qu'il est aussi partie intégrante de la technique. Pour le dire autrement, il n'est pas qu'affaire d'image - interne ou externe -, mais il est aussi un procédé enraciné dans les outils techniques à la disposition de l'artiste. Ou encore : il ne travaille pas le décalage entre la vision humaine et la manière dont celle-ci est reproduite in abstracto, mais au contraire dans la matière concrète dont l'image est faite. Le flou n'est pas seulement cet élément formel impalpable et fuyant toute définition stable : il décrit aussi les éléments techniques précis et tangibles grâce auxquels il prend corps. Il n'est ainsi pas possible de traiter le flou comme une catégorie générale, sans prendre en compte la technique dans laquelle il se manifeste, qu'il s'agisse notamment de photographie, de cinéma ou de peinture. En photographie et en cinéma, le flou dépend de la stabilité de l'appareil ou de la caméra, de la mise au point, mais aussi de l'ouverture du diaphragme, de la focale de l'objectif et de la distance de mise au point qui modifient la profondeur de champ. En peinture, il est un procédé historique bien documenté qui implique l'usage d'une brosse spécifique à passer sur la toile. Ainsi, la matière de l'œuvre et les outils pour la créer conditionnent-ils le flou produit.

<sup>• 3 –</sup> Font-Réaulx Dominique de, *Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2020 (2012), p. 172.

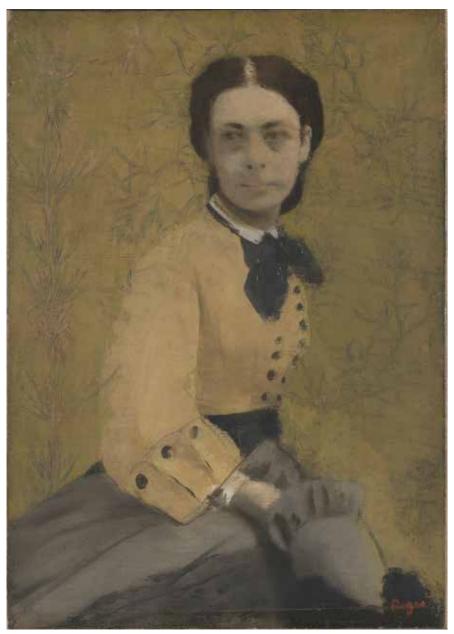


Fig. 1. – Hilaire-Germain-Edgar Degas, *La Princesse Pauline de Metternich*, vers 1865. Huile sur toile,  $41 \times 29$  cm. Londres, The National Gallery, London/akg.

Cet aspect est fondamental, car on ne sait de la perception du monde ou de sa représentation laquelle précède l'autre. Si l'on convient facilement que l'on produit un tableau ou une photographie à partir de ce que l'on voit, on admet aussi que les images déterminent et transforment notre manière de saisir le monde. Pour reprendre l'exemple de la perspective, Erwin Panofsky a notamment montré comment les Anciens de la période antique percevaient facilement la courbure des lignes – due à la courbure rétinienne – parce que leur époque précédait l'invention de la perspective plane dont ils n'étaient pas encore imprégnés. Lorsqu'en 1927 il publie en allemand La Perspective comme forme symbolique, il rappelle – à propos de la difficulté de ses contemporains à voir ces courbures – « cette accoutumance à la perspective plane, renforcée par l'habitude de regarder des photographies; accoutumance qui [...] n'est compréhensible que par référence à un sentiment bien déterminé et spécifiquement moderne de l'espace ou, si l'on préfère, du monde<sup>4</sup> ».



Fig. 2. – André-Adolphe-Eugène Disdéri, Portrait du prince Richard de Metternich et de la princesse Pauline de Metternich, vers 1867. Épreuve sur papier monochrome, 11 × 6 cm. Compiègne, Musée national du château de Compiègne, akg-images.

Ainsi, autant la photographie nous a-t-elle habitués depuis près de deux siècles à voir le réel selon les codes de la perspective plane, autant a-t-elle agi sur notre perception du flou. Celui qu'elle produit n'est pourtant pas similaire à celui que l'œil perçoit et, lorsque le médium est inventé au xix° siècle, le regard des observateurs est conditionné par un autre contexte visuel, éduqué par la peinture et par les formes produites par sa technique spécifique. La vision humaine est alors influencée par le flou que les peintres ont cherché à réaliser depuis plusieurs siècles, et qui ne correspond pas à ce qu'il s'avère être dans la photographie. Les débats techniques sur le flou recèlent alors des enjeux esthétiques, éthiques, voire politiques, car c'est par la technique qu'un nouveau lien spécifique et individuel

 <sup>4 –</sup> PANOFSKY Erwin, La Perspective comme forme symbolique et autres essais, trad. sous la dir. de Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 (1927), p. 54.

au monde et à sa représentation prend corps. Au fil des époques, le flou interroge les rapports complexes et toujours fluctuants entre une vision considérée comme plus ou moins nette, une esthétique photographique ayant pour but ou non d'imiter cette vision, et une technique optique considérée comme plus ou moins adéquate pour embrasser cette esthétique. Au xix<sup>e</sup> siècle, un jeu de va-et-vient s'opère entre le flou « perceptif » nourri des représentations de l'époque, le flou pictural conditionné par sa technique propre, et le nouveau flou photographique dont on perçoit avec un certain malaise l'inadéquation de sa forme avec l'idéal d'une photographie « vraie ».

### Flou d'espace et flou de temps

La question est d'autant plus complexe que, dans la photographie, le « flou » désigne des formes différentes, produites par des procédés techniques variés. Deux catégories fondamentales s'y distinguent : le flou produit par les effets de mise au point et le flou dit « de bougé », provenant de mouvements divers au moment de la prise de vue. Chacun d'eux dépend et résulte d'une caractéristique technique particulière de la photographie. Le flou de mise au point est lié à l'ouverture et à la focale de l'objectif, et permet de travailler la profondeur de champ de l'image. Il agit sur la manière dont l'espace de la photographie est construit et sur les différents plans qui s'y marquent. Le flou de bougé dépend quant à lui de la durée du temps de pose et des mouvements éventuels — de l'appareil ou de l'objet photographié — faits au même moment et qui laissent leurs traces sur le négatif ou le capteur. Il est pour sa part moins lié à l'espace de la photographie qu'au temps de l'image. Ainsi, le flou peut être envisagé selon les deux grands éléments qui organisent le réel : l'espace et le temps.

Chacun de ces deux flous travaille l'histoire de la photographie de façon différente et pourtant conjointe. Tous deux constituent dès l'origine des défis techniques à relever et à maîtriser. Au moment de l'invention de la photographie et des premières recherches pour fixer l'image sur la plaque de cuivre, le flou lié au temps constitue cependant l'obstacle le plus évident : tout l'enjeu consiste à diminuer la durée nécessaire – de plusieurs heures à l'origine – pour que l'image laisse son empreinte de telle sorte qu'elle soit la plus lisible possible. Bien que quelques discussions aient lieu sur la pertinence du bougé dès les années 1880, les photographes du XIX<sup>e</sup> siècle envisagent essentiellement le flou lié au temps de pose comme un problème et dans la seule perspective de l'éliminer. Dans le premier projet de la photographie – celui d'une reproduction « objective » de la réalité –, le flou de bougé paraît inutile et gênant.

La question se pose différemment pour le flou de mise au point. Organiser l'espace de la représentation constitue un enjeu essentiel pour les premiers amateurs et parvenir à traiter les plans de manière différenciée reste un défi majeur. Autant le genre du paysage que celui du portrait engagent les photographes à trouver des techniques leur permettant de mettre au point sur le sujet central et de laisser plus ou moins flou les éléments secondaires. Le flou d'espace ne peut être mis de côté aussi clairement que le flou de bougé, et, au xixe siècle, il fait l'objet de nombreuses discussions pour parvenir à le produire de façon maîtrisée.

Les manières dont ces deux formes de flou sont évaluées varient en fonction du registre sémiotique qu'on attribue à la photographie. À la suite de Charles Sanders Peirce, les théoriciens ont montré que la photographie relève tout autant de l'indice que de l'icône. En raison de sa technique physico-chimique, elle garde une empreinte « indicielle » de l'objet photographié; mais elle entretient aussi un rapport de similitude et d'analogie « iconique » avec ce même objet<sup>5</sup>. Si l'on envisage la photographie dans son registre iconique, l'évaluation du flou se fait en fonction de la ressemblance ou de la confusion qu'il donne à l'image par rapport au réel. Si, comme le fait l'icône, l'image doit partager des éléments communs avec l'objet, elle doit pouvoir le montrer. En ce sens, le flou perturbe ou améliore cette ressemblance. Les recherches que les premiers photographes font sur le flou de mise au point visent à renforcer la force iconique de la photographie : l'espace photographique doit imiter au mieux l'espace réel. Ils refusent en revanche le flou de bougé parce qu'il rompt, voire ruine, l'analogie entre l'image et la scène représentée.

Leur rejet du flou de bougé s'explique cependant aussi parce qu'il rappelle, peut-être plus que le flou de mise au point, le registre indiciel de la photographie<sup>6</sup>. Le flou de bougé impose aux photographes de prendre en compte l'expérience spécifique de la prise de vue. Il est une trace de l'instant précis du déclenchement et il transmet, dans l'image, les mouvements produits à cet instant. C'est bien, comme l'explique Danièle Méaux, « [e]n raison de la nature indicielle du

photographie. À l'inverse, le flou de bougé entretient aussi un rapport iconique avec le mouvement.

<sup>• 5 –</sup> Les auteurs s'accordent pour admettre que la photographie est à la fois indice et icône. Sa nature symbolique, en revanche, fait débat. Au sujet de la théorie de Peirce sur les signes indiciels et la photographie et de sa réception critique, voir notamment Dubois Philippe, L'Acte photographique et autres essais, Paris, Nathan, 1990; SCHAEFFER Jean-Marie, L'Image précaire. Du dispositif photographique, Paris, Le Seuil, 1987; BRUNET François, « Visual Semiotics Versus Pragmaticism: Peirce and photography », in Vincent M. Colapietro et Thomas M. Olshewsky, Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications and Connections, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 295-313; Méaux Danièle, La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1997, p. 13-30.

• 6 – Cette distinction ne permet pas de classer le flou de mise au point dans le registre iconique et le flou de bougé dans le registre indiciel, car chacun des deux flous agit aux deux niveaux. Nous verrons en effet que le flou de mise au point gène souvent parce qu'il rappelle la technicité de la

medium [sic], [que] le déplacement d'un corps par rapport à un autre se trouve inscrit dans l'espace de la photographie; le sujet flou possède une mobilité relative qui évoque le passage du temps 7 ». Elle écrit plus loin : « Puisque l'image est trace photochimique [...] des traînées floues peuvent témoigner de la lenteur de la pose : leur présence prouve que le corps photographié a bougé par rapport à la pellicule pendant que l'obturateur était ouvert 8. » Ainsi le bougé entretient-il un lien particulier à la technique photographique, qui n'est pas tout à fait du même ordre que celui du flou de mise au point. Il impose de penser ce que les premiers artistes photographes préfèrent essayer d'oublier : la photographie est un enregistrement mécanique. Au xix e siècle, leurs recherches sur le flou de mise au point viseront essentiellement à masquer cette réalité technique que le flou de bougé révèle. Il faut ainsi attendre que les photographes acceptent et trouvent une utilité à révéler l'expérience de la prise de vue pour que le bougé puisse espérer trouver une légitimité.

Cette prise en compte du flou lié à l'expérience de la prise de vue se fait de manière progressive : timidement et dans des registres très spécifiques au XIX<sup>e</sup> siècle, de manière beaucoup plus manifeste chez les avant-gardes, avant de devenir essentielle à la photographie de presse dans les années 1950. Cette recherche consacre ainsi deux chapitres au flou de bougé, d'une part pour en montrer les particularités, d'autre part pour en signifier l'importance dans l'histoire de la légitimation du flou dans la photographie. Ces parties interviennent à la suite de l'étude des avant-gardes des années 1920 et 1930. On pressent en effet à cette époque de manière toujours plus prégnante l'importance de l'expérience révélée par le bougé, et ce n'est qu'à la suite de cette période expérimentale que la force d'évidence de ce flou particulier est véritablement discutée.

Les deux chapitres sur le bougé sont les seuls consacrés à une catégorie de flou particulier. Dans son ensemble, cette étude envisage le flou de manière générale, sans aborder ses différentes formes dans des chapitres distincts. Deux raisons expliquent ce parti pris. D'abord, la volonté de suivre le cheminement historique des discussions sur le flou, qui questionnent souvent ses différentes occurrences de manière simultanée, parfois de façon indifférenciée. Ensuite, le choix de ne pas catégoriser trop radicalement les différentes techniques de flous : à la mise au point et au bougé – parfois utilisés dans le même but – s'ajoutent plusieurs autres possibilités que les photographes peuvent exploiter à des fins similaires. Les pictorialistes testent par exemple les possibilités de mise au point et de bougé – notamment par des chiquenaudes données à l'appareil – avec l'ambition partagée d'adoucir

<sup>• 7 –</sup> Méaux Danièle, La photographie et le temps, op. cit., p. 69.

<sup>• 8 -</sup> *Ibid.*, p. 159.

l'image. Au début du xxe siècle, les photographes cherchent par la surimpression ou par les prises de vues multiples à exprimer la même idée de mouvement que le bougé. Les reporters, quant à eux, exploitent autant le grain du cliché, le bougé, que la mise au point défectueuse pour produire l'impression de choc essentielle à la photographie de presse.

## Sémantique historique

En français, un seul mot permet le plus souvent de désigner ces différents flous. Le terme porte avec lui toutes les couches sémantiques nourries par les débats techniques, optiques et esthétiques au fil du temps. Cet état de fait est primordial, tant le « flou » condense des enjeux multiples que seule une étude minutieuse des textes permet de démêler. Car cette recherche part aussi d'une découverte lexicale. Du xvIIe siècle au début du xxe siècle, le « flou », en français, n'est défini dans les dictionnaires généralistes que comme un élément de critique picturale et n'appartenant qu'au vocabulaire spécifique de la peinture. Jusqu'au xix<sup>e</sup> siècle, son usage était uniquement réservé à ce domaine artistique, avant d'être progressivement étendu à la photographie – les particularités de ce transfert font notamment l'objet de cette recherche. La distance historique par rapport à la compréhension première du mot ne permet aujourd'hui que difficilement de saisir la résonance qu'il pouvait avoir dans les textes et dans les discours oraux de l'époque. Actuellement, l'évidence de son lien à la photographie ne fait aucun doute et l'on comprend le terme comme un « défaut de mise au point en photographie<sup>9</sup> » ou comme un « [m]anque de netteté de l'image, provenant soit d'une mise au point défectueuse à la projection, soit d'un effet délibéré à la prise de vue 10 ». On ne sait plus, aujourd'hui, que le flou était un terme de spécialiste de la critique de la peinture. On a surtout oublié qu'il ne constituait pas l'envers de la netteté – si évidemment opposé à elle dans la photographie – et qu'il n'entravait pas la perception du réel, mais qu'il était au contraire censé favoriser l'accès à celui-ci.

Loin d'être anecdotiques, les particularités historiques du « flou » posent des questions essentielles à l'histoire de la photographie. Le terme n'a pas été inventé avec la photographie; il la précède. Lorsqu'il la rencontre au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il est chargé de nombreux présupposés, d'une signification complexe et d'un ancrage technique en tous points étrangers au nouveau médium. Sa réappropriation dans les discours sur la photographie – qui commence dès 1850 – ne se fait pas sans

<sup>• 9 – «</sup> Flou », *Dictionnaire Universalis*, [https://www.universalis.fr/dictionnaire/flou/], consulté le 15 avril 2022.

<sup>• 10 – «</sup> Flou », *Dictionnaire Larousse*, [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/flou/], consulté le 15 avril 2022.

heurts, car le mot est comme imprégné de picturalité et de tout ce que ses usages historiques face à la peinture charrient d'un point de vue esthétique, technique, voire moral et social. Le terme est alors sémantiquement très connoté, et il ne peut être appliqué à un médium aussi radicalement nouveau que la photographie, sans entraîner de nombreux paradoxes, et poser des problèmes et questions que cette étude vise à mettre en lumière. Observer dans les textes historiques les manières dont le mot « flou » est utilisé, c'est une manière de pointer des contradictions fertiles en réflexion. Par ce prisme, on peut réinterroger certains liens que la photographie entretient avec la peinture et avec d'autres disciplines comme le cinéma, mais aussi et surtout, réinvestir des questionnements qui lui sont propres, qu'il s'agisse de ses rapports avec le réel et la représentation, avec sa technicité, avec le hasard, avec le progrès ou avec la vérité.

Une étude sur le flou ne peut ainsi faire l'économie des questions de sémantique historique que le terme pose. Tout le monde sait a priori ce qu'est le flou, tant il appartient à l'expérience commune de la perception du monde. Sa définition n'en est pas moins problématique pour deux raisons, à commencer par le renouvellement, voire le retournement de sens qu'il a subi au cours des siècles. En 1676, « flou » est utilisé par André Félibien « pour exprimer en termes de Peinture, la tendresse et la douceur d'un ouvrage 11 ». En 1985, il permet selon Jean-Claude Lemagny de « reconnaître la qualité d'une certaine matière photographique pour elle-même<sup>12</sup> ». Au cours des trois siècles qui séparent ces deux citations - qui constituent les bornes temporelles de cette recherche -, la définition et la compréhension du « flou » se transforment beaucoup, au point, sous plusieurs aspects, de signifier au xxe siècle l'envers de ce que le terme évoquait au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est ainsi essentiel d'historiciser le sens du terme pour avoir accès aux formes qui lui correspondent à une époque donnée. Le regard contemporain voit certaines œuvres floues - ou en exclut d'autres de cette catégorie -, sans pouvoir garantir qu'elles étaient perçues ainsi au moment de leur production. Un tableau d'Adriaen van de Velde perçu comme « flou » au début du xixe siècle le seraitil encore aujourd'hui? Peut-on imaginer que la peinture impressionniste - vue aujourd'hui comme l'expression du flou par excellence – n'était pas décrite comme telle à son époque? Si notre regard contemporain ne correspond plus à celui de nos prédécesseurs, sur quels critères se baser pour déterminer un corpus d'œuvres « floues »? Pour éviter une appréciation historiquement biaisée, cette recherche

<sup>• 11 –</sup> FÉLIBIEN André, Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 596.

<sup>• 12 –</sup> Lemagny Jean-Claude, « Le retour du flou » (1985), in L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 1992, p. 265-270.

prend racine dans les sources écrites, de manière à suivre l'évolution du flou non pas à travers ce que la chercheuse d'aujourd'hui pourrait subjectivement projeter dans les œuvres, mais par les occurrences concrètes de cette catégorie esthétique et technique dans les textes.

### Un concept flou

En outre, si le flou se perçoit relativement aisément, il se dérobe à toute délimitation stricte. Comment mettre une limite à ce qui, par essence, n'en a pas? À défaut de frontière claire entre les deux notions, on trouve « une continuité entre le net et le flou dépendant d'un grand nombre de paramètres à la fois physiques, cognitifs et perceptifs. Les concepts mathématiques qui régissent cette disposition donnent des limites, des frontières qui n'ont pas de sens en soi 13 ». Dépourvu de contours stricts, le flou ouvre la porte à un spectre infini de gradations, de la forme la plus confuse à la ligne la plus délicatement adoucie. S'il semble intuitivement aisé de distinguer la netteté du flou, le problème se montre d'une extrême complexité lorsqu'il est envisagé dans l'optique de la logique philosophique. Peut-on véritablement déterminer les frontières exactes entre une forme précise et celle, exactement conjointe dans ce que nous pourrions appeler « l'échelle du flou », qui introduit un premier doute, à peine perceptible, quant à l'exacte délimitation de son contour? S'atteler à cet exercice, c'est constater que le flou – autant que la netteté – possède des frontières vagues qui l'empêche de se distinguer clairement de son antonyme. L'exemple que donne Ludwig Wittgenstein coupe court à toute possibilité de résoudre la question :

« Lorsque je dis à quelqu'un "Attendez-moi à peu près là!" cette explication ne peut-elle pas fonctionner parfaitement, et toute autre ne peut-elle pas également manquer son but? [...] Et réfléchissons à ce que, par opposition à cette explication, nous pourrions nommer une explication "exacte"! Peut-être la délimitation d'un district au moyen d'un trait à la craie? On pense aussitôt à la largeur du trait. Plus exact serait le tracé d'une limite en couleur. Mais cette exactitude a-t-elle encore une fonction quelconque; n'est-elle pas absolument vaine? Et nous n'avons point déterminé ce qui constituerait la transgression de cette limite rigoureuse; ni au moyen de quels instruments on la constaterait. Et ainsi de suite. [...] Un idéal de l'exactitude n'a pas été prévu; nous ne savons pas ce que nous devons nous représenter par là — à moins que vous n'ayez défini vous-même ce qui doit

<sup>• 13 –</sup> Martin Pascal, « Le flou comme paradigme du net », in Pascal Martin et François Soulages (dir.), Les frontières du flou, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 15-40.

être nommé ainsi. Mais il vous sera difficile de trouver pareille définition; une définition pour vous satisfaisante  $^{14}$ . »

L'impossibilité théorique de délimiter la netteté du flou – puisqu'à un point de précision pourrait toujours s'en ajouter un autre infime, sans que l'on sache quelle limite poser – a été relevée dans plusieurs études déjà publiées sur le sujet, insistant sur la valeur éminemment subjective du flou et la difficulté à « [p]réciser le contour de ce qui n'a pas de contour 15 ». Wolfgang Ullrich – qui en 2002 écrit en allemand une première histoire du flou dans les arts - admet en introduction de son livre que « le terme "flou" n'est pas un terme précis en soi, mais il englobe des effets aussi divers que le flou artistique et les grands pixels zoomés, les estompages, la décoloration pastel, la surexposition et la texture grossière 16 ». Pascal Martin – qui s'intéresse au flou sous le prisme de la science de l'information et de la communication <sup>17</sup> – précise que « la perception du flou n'est pas identique pour chacun <sup>18</sup> ». Si elles admettent l'impossibilité de poser une limite claire au flou, la plupart des études s'appuient pourtant d'abord sur le regard subjectif des auteurs, à l'image de Michel Makarius – auteur de la plus récente et de la seule histoire du flou dans les arts rédigée en français – qui veut « s'arrêter sur ce qui se dérobe à la représentation nette et précise : zones picturales indécises, arrière-plans flous, images évanescentes » et ne pose pour seule limite au flou que l'abstraction, excluant « les grandes formes évanescentes sans liens avec une figure identifiable 19 ». Ainsi, on en revient généralement à étudier ce que l'on considère a priori comme flou – souvent pour en questionner la nature –, de manière à s'appuyer sur l'image pour étayer un propos et une réflexion critique sur la représentation.

<sup>• 14 –</sup> Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961 (1953), p. 158-159 (*Investigations*, § 88).

 <sup>15 –</sup> ROUGÉ Bertrand, « De la fixité des nuages... », in Bertrand ROUGÉ (dir.), Vagues figures, ou les promesses du flou (actes du septième colloque du CICADA, 5-6-7 décembre 1996, université de Pau), Pau, Publications de l'université de Pau, 1999, p. 7-17.

<sup>• 16 – «</sup> In all diesen Fällen ist, unscharf selbst kein scharfer Bregriff, sondern umfasst so unterschiedliche Effekte wie Weichzeichnung und grossgezoomte Pixel, Verwischungen, pastellige Verblassen, Überbelichtung und Grobkörnigkeit » (Ullrich Wolfgang, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2002, p. 7, nous traduisons).

<sup>• 17 –</sup> Martin Pascal, Le flou est-il quantifiable?: étude du flou-net de profondeur en photographie et en cinéma, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction de Jean-Luc Michel, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

<sup>• 18 –</sup> *Id.*, «Le flou comme paradigme du net », *in* Pascal MARTIN et François SOULAGES (dir.), *Les frontières du flou, op. cit.*, p. 15-40.

 <sup>19 –</sup> MAKARIUS Michel, Une histoire du flou. Aux frontières du visible, Paris, Éditions du Félin, 2016, p. 13 et p. 25-26. Le livre est paru en 2016 d'après un manuscrit laissé inachevé par Michel Makarius décédé en 2009.

Ce livre part d'un autre postulat et renonce à l'ambition de délimiter un corpus d'œuvres floues. Si l'on se fie à Wittgenstein, la compréhension complète d'un concept – qu'il s'agisse du flou ou d'un autre – est illusoire, tant les mots se dérobent à la possibilité d'une définition stricte : « Nous sommes incapables de circonscrire clairement les concepts que nous utilisons; non parce que nous ne connaissons pas leur vraie définition, mais parce qu'ils n'ont pas de vraie "définition 20". » Il ajoute dans ses Investigations philosophiques : « Ce n'est pas là de l'ignorance. Nous ne connaissons pas de limite, parce qu'il n'y en a point de tracée. Comme je l'ai dit, nous pouvons tracer une limite dans un but particulier. Est-ce à partir de là seulement que nous rendons le concept praticable? Nullement<sup>21</sup>! » Les mots se prêtent à des usages variés qui réactualisent chaque fois, même légèrement, le sens qui peut leur être donné. La veine illusion de pouvoir délimiter clairement le flou, tant de manière visuelle que dans sa définition lexicale, n'est pourtant pas un obstacle à son étude. Elle demande simplement à la chercheuse d'abandonner la volonté de savoir a priori ce qu'est le flou, pour au contraire se laisser porter par la manière dont le mot circule dans les textes. Wittgenstein, encore : « Dans cette difficulté, demandez-vous : comment avons-nous appris la signification de ce mot ("bien", par exemple)? Par quels exemples? Dans quels jeux de langage? Vous verrez alors que le mot doit avoir toute une famille de significations<sup>22</sup>. »

C'est en suivant ce conseil que cette recherche a pris corps. Cette étude s'attache d'abord à traquer le terme « flou » tel qu'il apparaît dans les textes, et s'appuie prioritairement sur les sources écrites plutôt que sur les œuvres. Plusieurs travaux ont déjà adopté ce parti pris de manière à investiguer en profondeur un concept ou une expression particulièrement significative pour l'histoire de la photographie, si l'on pense notamment à la minutieuse enquête qu'Érika Wicky a menée sur le détail, sur l'usage de la notion et sur ses enjeux pour la représentation, ou à l'étude de François Brunet sur le daguerréotype et la notion de « speculum memor<sup>23</sup> ». Cette décision méthodologique résout le problème d'une impossible délimitation de photographies et d'œuvres qui pourraient entrer, ou non, dans cette catégorie artificiellement construite d'un art « flou ». Elle en crée pourtant un autre, en augmentant considérablement les possibilités de sources historiques à consulter.

 <sup>20 –</sup> WITTGENSTEIN Ludwig, Le Cahier bleu et le Cahier brun, trad. de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996 (1934-1935), p. 68.

<sup>• 21 –</sup> Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, op. cit., p. 149 (*Investigations*, § 69).

<sup>• 22 –</sup> *Ibid.*, p. 152 (*Investigations*, § 77).

<sup>• 23 –</sup> Wicky Érika, *Les paradoxes du détail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015; Brunet François, « *Speculum memor*: le daguerréotype au Concours général de 1839 », *Études photographiques*, n° 35, printemps 2017, [https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3665], consulté le 2 avril 2022.

En renonçant à prédéterminer le type de flou à analyser, on démultiplie les registres de textes susceptibles d'alimenter la recherche. Puisqu'en repérant dans les écrits les différentes manières dont le flou fait et donne sens aux œuvres, l'enjeu consiste à ouvrir la compréhension du concept, on se retrouve confronté à la difficulté de savoir comment délimiter les sources à analyser.

### Contexte francophone

Une première limite s'impose d'elle-même : celle de la langue. Cette recherche s'attèle à comprendre les enjeux posés par le « flou » dans ce que le terme français désigne et évoque. La complexité qu'il endosse ne se retrouve pas nécessairement dans la culture allemande ou anglaise – des études comparables dans ces langues permettraient de le vérifier -, car le lexique à disposition y est incomparable. En français, le mot a une histoire très spécifique et il est aujourd'hui utilisé dans des contextes très variés. Il est traversé de tout un arsenal de sens, émanant non seulement de ses usages face à différentes techniques artistiques, mais aussi de son transfert dans un vocabulaire plus généraliste lui permettant par exemple de caractériser une idée ou un propos. En anglais, des termes – outre « blur » et « fuzzy » – sont spécifiques à la photographie, comme « out-of-focus » et « soft focus », sans que l'on ne retrouve les équivalents exacts en français. Les textes anglophones qualifient en outre le flou par d'autres expressions lorsqu'ils s'intéressent à la peinture - « lightly, softly, fluidly » - qui se distinguent d'emblée des pratiques « fuzzy » et « out-of-focus » des photographes 24. « Die Unschärfe » et « die Verschwommenheit » allemands, quant à eux, engagent des enjeux qui leur sont propres et qu'une étude approfondie permettrait de mettre en lumière.

Marqué par ce que la langue fait à l'objet, le « flou » français a en outre une spécificité liée à l'histoire technique de la photographie. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers milieux photographiques français sont très largement marqués par les particularités visuelles du daguerréotype, procédé inventé par Louis Daguerre, suite aux recherches menées conjointement avec Nicéphore Niépce, et annoncé officiellement en 1839 comme la toute première technique photographique de l'histoire. La situation n'est pas la même en Grande-Bretagne, où la photographie est inventée au même moment par William Henry Fox Talbot, avec un procédé très différent du daguerréotype — nommé le talbotype ou calotype. Celui-ci est réalisé sur papier, alors que la plaque daguerrienne est en cuivre; il produit un positif à partir

<sup>• 24 –</sup> En anglais, le flou dans la peinture est désigné par d'autres termes que ceux attachés à la photographie. Un dictionnaire français-anglais de 1853 précise : « Flou. Adv. (t. de peinture), lightly, sofitly, fluidly » (TARVER John Charles, The Royal Phraseological English-French, French-English dictionary, Londres, Dulau & Co., 1853, p. 369).

d'un négatif lui aussi en papier, alors que le daguerréotype constitue un positif direct. Ces distinctions techniques entraînent une grande différence d'aspect : le daguerréotype est extrêmement net et précis, là où le calotype présente des contours beaucoup plus vagues. La photographie se fait ainsi d'abord connaître en France par sa grande netteté, alors qu'en Grande-Bretagne elle crée d'emblée un lien beaucoup plus évident avec le flou. Pour les premiers photographes français, flou et photographie paraissent incompatibles, tant le daguerréotype exclut cette possibilité, mais leurs collègues anglais les associent plus naturellement<sup>25</sup>.

Cette étude s'attache ainsi à observer le contexte spécifiquement français et prend appui sur des textes essentiellement produits en France, avec quelques écarts vers des écrits francophones de Belgique et de Suisse. Cette trame conductrice centrale ouvre néanmoins sur certaines incursions vers des artistes d'autres nationalités, lorsque ceux-ci permettent un contrepoint à la situation française, ou du moment qu'ils ont travaillé en France et influencé par leurs pratiques l'évolution du « flou ». Le pictorialisme anglais, le futurisme italien, les productions des avant-gardes étrangères ou de l'Américain William Klein à Paris, mais aussi celles de l'Allemand Otto Steinert, influent en France, viennent notamment nourrir cette recherche.

# Close et distant reading

Même limité à la France, le corpus textuel à envisager reste immense, car l'enjeu réside dans la possibilité de s'ouvrir au maximum à des écrits sortant du seul cadre de l'histoire de l'art et de la photographie. Le problème est complexe, car il impose de trouver la manière de balayer une masse importante de textes tout en préservant la possibilité d'une analyse détaillée et fine de certains d'entre eux. Comment en somme concilier une approche massive – c'est-à-dire favorisant le repérage du mot dans un très grand nombre de sources diverses – avec un examen minutieux des enjeux et de la complexité sous-jacente au terme dans les propos des différents auteurs? Pour y parvenir, cette étude prend appui sur deux options méthodologiques *a priori* opposées : l'une que les études littéraires ont appelée « *close reading* », qui s'attache à étudier un texte en profondeur et dans toute sa complexité individuelle; et l'autre qui emprunte quelques éléments à la « *distant reading* », élaborée par Franco Moretti pour aborder la question de la littérature mondiale par le biais de l'immense quantité de livres publiés à travers les siècles

<sup>• 25 –</sup> À ce sujet, voir Bann Stephen, « "Immortal Heads": la métaphysique du flou dans les photographies de Julia Margaret Cameron (1815-1879)», in Bertrand Rougé (dir.), Vagues figures, ou les promesses du flou, op. cit., p. 265-271.

dans différentes cultures <sup>26</sup>. Cette sorte de *distant reading* – si l'on comprend par là le fait de survoler des corpus en observant les occurrences de certains termes sans s'arrêter sur une lecture minutieuse des textes – permet ainsi d'observer l'évolution du mot sur une période très longue, et d'en comprendre les usages selon les époques et la manière dont ils se transforment, mais aussi d'observer dans un même magazine les années pendant lesquelles le « flou » est plus ou moins discuté; ou de repérer à quels artistes il est principalement associé selon les époques.

De manière parallèle, dans un jeu de va-et-vient, ont donc à la fois été entrepris, l'identification de corpus complets – en particulier des revues et des magazines – à dépouiller en bibliothèque, et une recherche par mot-clé dans les diverses collections numérisées disponibles sur Internet. Ce sondage numérique a permis d'avoir accès à des occurrences du terme « flou » dans des contextes parfois inattendus, et d'alimenter en retour, le corpus à analyser de manière plus fine, lorsqu'une publication paraissait devoir être étudiée en profondeur. Ces *close readings* ont aussi ouvert sur une vision plus large permettant de prendre en compte les expressions associées au flou, tel que le vague, le bougé, le filé ou le grain. Elles ont en outre permis de déceler certains non-dits, souvent aussi éloquents que les dits. Terme fréquemment problématique pour les photographes qui l'ont parfois fui, le « flou » peut être omis – volontairement ou non – car il entraîne avec lui, selon les époques et les points de vue, des connotations négatives. C'est en particulier le cas dans les années 1920 et 1930 : certaines avant-gardes se distancient du terme, tout en entretenant pourtant une relation complexe avec la forme du flou.

Les textes mobilisés pour cette étude sont ainsi de nature, de provenance et de statuts variés. Aux critiques sur la peinture et la photographie, aux revues historiques et aux écrits d'artistes, s'ajoutent des textes littéraires ou produits par des écrivains, des dictionnaires, des traités scientifiques — notamment médicaux et optiques —, des comptes rendus de séances orales et des textes anonymes. Bien qu'ils appartiennent parfois à des registres et à des sphères culturelles différentes, ces écrits sont pris en compte selon un même critère d'évaluation : leur capacité à enrichir la « famille de significations », pour reprendre les termes de Wittgenstein, du « flou ». La pertinence du fait langagier est ici cruciale. Le « flou » circule dans différents registres

<sup>• 26 –</sup> À ce sujet, voir Moretti Franco, *Distant Reading*, Londres/New York, Verso, 2013. Telle que théorisée par Franco Moretti, la « *distant reading* » implique une recherche de termes dans un corpus numérisé et prédéterminé permettant par exemple d'identifier des thématiques récurrentes à des époques et dans des pays différents; et ce, par le biais d'algorithmes spécifiquement développés pour elle. Dans cette perspective, notre recherche est plus modeste car elle ne se base pas sur un corpus spécifiquement numérisé à son attention, mais bien sur les collections mises à disposition sur Internet. Néanmoins, notre approche reprend l'idée que la seule analyse précise d'un corpus délimité au préalable ne permet pas d'élargir le regard, pour embrasser une vision permettant de dépasser le cadre imposé par le texte lui-même.

culturels et textuels qui ont, *a priori*, parfois peu de points de rencontre, si ce n'est par cette ligne tracée par le mot et dont le sens évolue en fonction de ses usages. Qu'il soit évoqué par un « ignorant », étudié par un pictorialiste, ou formulé par un écrivain, le mot porte toujours avec lui la multiplicité des couches sémantiques qui lui donne sa profondeur. Cette étude, qui aspire à la creuser, prend ainsi d'abord en compte le fait langagier, de manière à se donner la possibilité de balayer un corpus considérable sans se surcharger d'une classification restrictive.

#### Dualités du flou

Cette approche permet de mettre en lumière l'aspect fondamentalement paradoxal du flou – automatiquement produit par la photographie, mais qui échappe pourtant longtemps à sa légitimité esthétique. Le flou est tiraillé entre l'erreur technique basique qu'il implique et les ambitions artistiques qu'il promet. Cette dualité intrinsèque – entre trivialité et distinction – le place souvent dans une position ambiguë, à cheval entre la matérialité la plus concrète de la photographie et ses aspirations les plus élevées. Cette ambivalence se manifeste sur un plan esthétique et artistique, mais aussi dans les différents domaines que la photographie investit. Le « flou » est un concept complexe, qui évoque souvent un élément et son contraire, que ce soit dans son rapport au réel et à la *mimêsis*, dans ses affinités bourgeoises et révolutionnaires, dans son rapport à l'amateurisme et à l'expertise, dans la virtuosité technique qu'il évoque ou, au contraire, dans le défaut primaire qu'il désigne.

Par les diverses applications qui en sont faites et les commentaires historiques à son propos, le flou raconte une histoire contrastée de la photographie qui ne peut s'appréhender qu'en prenant en compte la multiplicité de ses occurrences, de son traitement artistique à ses pratiques scientifiques, amateurs et journalistiques. Car le flou a cet avantage de n'appartenir à aucun registre photographique particulier. Ancré dans la technique, il est partie prenante de la photographie de manière générale et peut apparaître dans chacune de ses pratiques. Il n'est pas un ressort plus spécifique à la production artistique qu'à celle des amateurs, au cliché scientifique qu'à la photographie de presse. En revanche, il s'imprègne d'une résonance et d'une identité souvent très différentes selon le contexte où il apparaît. Le flou d'un cliché de famille n'engage ni les mêmes enjeux ni les mêmes problématiques que celui d'une photographie d'actualité publiée dans un magazine ou que le flou travaillé de manière appliquée par un artiste. En outre, au sein même de la seule photographie à but artistique, il peut recouvrir toute une série de présupposés très disparates.

En confrontant ces différents registres photographiques, on s'aperçoit que le flou est le lieu d'un débat qui met en jeu les contradictions qui traversent le médium. La première s'inscrit dans la technique particulière de la photographie. Il existe bien une ambiguïté technique inhérente au flou, qui est ou trop simple, ou trop compliqué à produire. Dans la photographie, le flou a cette particularité d'être à la fois l'erreur la plus basique à éviter, en même temps qu'une forme extrêmement difficile à obtenir sur l'image. Au cours de l'histoire, les multiples recherches optiques, tant pour éviter le flou que pour parvenir à le maîtriser, témoignent de cette ambivalence qui habite la photographie et dont les conséquences dépassent largement le seul terrain technique.

Sur le plan artistique, cette double identité technique du flou a pour effet, selon les époques, d'en faire à la fois le garant de l'artiste véritable et le révélateur du photographe raté. On le sait notamment grâce aux recherches sur le pictorialisme, le flou joue un rôle majeur dans le combat pour faire reconnaître la photographie comme un art, mais aussi à un niveau individuel pour permettre à l'artiste d'atteindre une légitimité. À l'époque pictorialiste en particulier, l'artiste qui produit le flou le plus abouti parvient au sommet de l'art. En même temps, le flou menace toujours de ruiner cette entreprise s'il n'est pas réellement maîtrisé, s'il arrive par erreur ou par hasard. En outre, lorsqu'il se transforme en simple « flou artistique », il devient la marque de l'usurpateur tentant de se faire passer pour un artiste.

Un soupçon menace il est vrai sans cesse le flou : celui du mensonge. Parce qu'il est à la fois une marque de reconnaissance et une forme trop simple à obtenir, il éveille de nombreux doutes quant à son bien-fondé. Un questionnement moral imprègne d'ailleurs le flou dès le xVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque les peintres s'interrogent sur la possible imposture d'une forme qui ne pourrait avoir pour fonction que de masquer une incapacité de l'artiste à bien dessiner. Denis Diderot en particulier y décèle une tricherie dont le soupçon traverse ensuite toute l'histoire de la photographie. Dans la photographie, la méfiance que le flou éveille se manifeste autant face à la réelle capacité de l'auteur à produire du flou que face à son usage abusif dans le but de se faire passer pour un artiste. Soit on dépossède l'auteur de son aptitude à réaliser un flou de qualité – que l'on accuse de n'être que le fruit du hasard –, soit on lui attribue le flou produit, mais pour lui reprocher de n'être qu'une facilité pour faire croire à de faux talents artistiques.

Cette dimension morale du flou est importante. Elle lui offre un écho qui dépasse le seul champ esthétique et lui permet d'investir des débats philosophiques, voire politiques. Parce qu'il remet continuellement en cause l'existence d'une possible « vérité » photographique, le flou ne cesse d'interroger le rapport particulier de l'image à son référent. Pour les scientifiques, le flou est l'ennemi de la vérité, car il brouille une copie que l'on veut la plus exacte possible, qu'il s'agisse d'identifier un criminel dans la photographie judiciaire, de comprendre

l'infiniment petit dans la photographie médicale ou l'infiniment lointain dans la photographie astronomique. Pour de nombreux artistes, en revanche, le flou est nécessaire pour exprimer une vérité ancrée dans l'expérience perceptive du monde. Pourtant, la question ne se réduit pas seulement à cette opposition entre un flou ennemi d'une vérité scientifique et allié d'une vérité artistique. La multiplicité des pratiques photographiques témoigne d'une complexité plus grande, qui peut aussi donner au flou valeur de preuve scientifique ou historique. Il permet alors d'observer les différents régimes de vérités qui se manifestent dans la photographie en fonction de son auteur, qu'il soit artiste, scientifique ou journaliste.

Les usages multiples du flou et les façons variées de l'apprécier et de l'évaluer selon son domaine de production lui donnent en effet un rôle argumentatif important dans le débat qui se construit entre les différentes pratiques de la photographie. Le flou réactive une nouvelle forme de *Paragone*, non seulement entre la photographie et la peinture, mais aussi entre les différentes conceptions de la photographie. Objet d'un combat artistique, le flou est en outre le lieu d'une lutte de classes. Tant les amateurs, les professionnels que les artistes produisent du flou, auquel chacun d'entre eux accorde une valeur différente selon sa conception personnelle de la photographie, mais aussi en fonction de la place que leur catégorie sociale accorde à la technique, à l'industrie, à l'expertise ou à la distinction individuelle. On verra également qu'au-delà d'une concurrence sociale, le flou travaille les rivalités nationales et se teinte des couleurs d'un combat politique.

### Du flou pictural au flou photographique

Pour bien saisir la complexité du flou photographique, une étude préalable sur la peinture s'impose. Se baser sur le terme « flou » plutôt que sur sa forme, c'est en effet s'ouvrir à toute une gamme de découvertes et de surprises que le mot entraîne avec lui. La première réside dans l'importance d'abord insoupçonnée de son acception historique dans la peinture, qui a progressivement été oubliée dans le courant du xxe siècle. Les usages du terme par André Félibien, Denis Diderot ou Théophile Gautier, parmi bien d'autres, l'ont façonné de telle sorte qu'il serait illusoire d'entamer une recherche sur le flou dans la photographie sans d'abord découvrir ce qu'il signifiait pour la peinture. C'est l'ambition des deux premiers chapitres de ce livre : le chapitre I décrit la manière dont la critique historique a façonné le terme « flou » depuis le xVIIe siècle; le chapitre II observe quelques enjeux que pose la représentation du flou optique à travers les siècles.

Malgré l'apparition de la photographie et la réappropriation du terme dans les textes qui lui sont dédiés, la première compréhension du « flou » se poursuit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et complique l'usage que les photographes peuvent en faire.

Le chapitre III analyse les problèmes paradoxaux qui se posent aux photographes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en héritant de ce flou si attaché à la tradition picturale. Il s'agit ainsi d'observer la manière dont le flou pictural laisse progressivement place à un flou photographique, qui au cours de l'histoire peine beaucoup à trouver une légitimité. Car, quel que soit le point de vue adopté par les photographes, le flou est continuellement coincé dans des *a priori* qui l'empêchent de trouver grâce à leurs yeux. Pour ses détracteurs, il constitue le défaut technique le plus élémentaire à corriger. Pour ses défenseurs, il trouve son salut dans la picturalité qu'il évoque et, par là même, s'exclut du champ photographique, voire contribue à déposséder le médium de ses caractéristiques propres. Erreur technique dégradante ou qualité déformante – transformant la photographie en peinture –, le flou rencontre de nombreuses difficultés avant de pouvoir être accepté comme une caractéristique appartenant pleinement à l'esthétique de la photographie.

Les chapitres IV, V et VI observent comment les pictorialistes ont tenté les premiers de franchir ces obstacles et n'ont cessé de remettre en scène des paradoxes techniques jusque dans les années 1950. Sans chercher à retracer l'histoire du pictorialisme – déjà largement écrite –, ces chapitres permettent de mettre en avant les enjeux lexicaux du « flou » à cette époque et les liens entre l'optique des photographes et des peintres, avant qu'une rupture importante s'engage dans les années 1920 et 1930. Pendant la période des avant-gardes s'observe en effet une redéfinition complète du flou dans plusieurs pratiques photographiques et artistiques. Les différentes catégories d'amateurs qui se multiplient à cette époque, et auxquelles est consacré le chapitre VII, renouvellent les pratiques et les approches du flou. En outre, la place importante du flou dans le cinéma des années 1920 témoigne d'un investissement radicalement différent, par les artistes et les critiques, de la forme et du terme en fonction du médium. Dans le chapitre VIII, cette étude fait ainsi un détour par l'histoire du cinéma, car la manière très particulière dont les cinéastes s'approprient et parlent du flou dans les années 1920 permet d'éclairer, par comparaison, les particularités du flou dans la photographie. Ainsi la peinture et le cinéma, s'ils ne constituent pas des objets de recherche centraux et s'il n'est pas ici question de retracer l'histoire du flou dans ces techniques, sont convoqués pour nourrir la compréhension du rôle particulier du flou dans la photographie. Celui-ci se redessine considérablement grâce aux avant-gardes auxquels est consacré le chapitre IX, qui analyse l'ambiguïté de leur rapport au flou.

Dans cette progression historique de la recherche, une parenthèse est faite pour donner une place particulière au flou de bougé. Les chapitres x et xI sont en effet uniquement consacrés à cette forme spécifique du flou, car elle engage des problématiques qui lui sont propres. Il s'agit ainsi d'en montrer les singularités dans l'histoire afin de comprendre la manière dont, dès les années 1930, il

contribue à radicalement bouleverser l'usage et l'appréciation du flou. Rapidement évoqué dans les chapitres précédents, le bougé n'est ainsi véritablement discuté qu'à partir du chapitre x qui en retrace l'histoire depuis l'invention de la photographie. Le chapitre suivant s'attache quant à lui à en analyser les enjeux spécifiques et son importance dans la reconnaissance photographique du flou.

Le bougé occupe ensuite une place essentielle dans les deux derniers chapitres, car tant les artistes, les professionnels que les amateurs, manipulent abondamment cette forme. Le chapitre XII met l'accent sur quelques résistances au flou particulières à la France. On y verra ainsi comment certains enjeux nationalistes freinent la possibilité de voir les photographes français s'approprier le flou, alors même que leurs collègues étrangers s'en emparent sous des formes renouvelées. Le chapitre XIII étudie le changement de paradigme assez radical qui s'amorce dans les années 1950, avant d'éclore pleinement dans la production des années 1970 et 1980 défendue par Jean-Claude Lemagny. Cette étude s'arrête avec un texte que l'historien publie en 1985 sur « le retour du flou<sup>27</sup> », qui légitime pour la première fois le flou en tant que composant essentiel du médium et de l'esthétique photographiques. Il aura ainsi fallu près de cent cinquante ans pour que le flou - pourtant intrinsèquement lié à la technique photographique - puisse être positivement admis par les photographes. Cette recherche n'aborde que très brièvement, en conclusion, les questions multiples posées au flou par l'apparition du numérique, qui modifie passablement le cadre référentiel de compréhension du flou. L'enjeu n'est pas ici d'écrire une histoire du flou, ni de balayer de manière exhaustive tous les artistes et les objets qui travaillent la notion. Il s'agit plutôt de suivre le concept dans sa manière d'investir la critique photographique afin d'observer, d'une part, les difficultés rencontrées avant d'y trouver une légitimité propre et, d'autre part, les questions que ces difficultés posent à la photographie.

À la suite de l'article publié par Jean-Claude Lemagny en 1985 sur « Le retour du flou 28 », d'autres études sur le flou, dans la photographie et dans les arts de manière plus générale, ont suivi à l'abord des années 2000. En 1999, Serge Tisseron organise aux Rencontres internationales de la photographie à Arles une exposition intitulée *Flous et modernités*. *Une rêverie du devenir*, qu'il accompagne d'un article publié dans le catalogue du festival 29. Outre les thèses de doctorat et les mémoires consacrés à un aspect plus ou moins spécifique du flou dans la

<sup>• 27 –</sup> LEMAGNY Jean-Claude, « Le retour du flou » (1985), in L'Ombre et le temps, op. cit., p. 265-270.

<sup>• 28 -</sup> Ibid.

<sup>• 29 –</sup> Tisseron Serge, « Flous et modernités. Une rêverie du devenir », in *Vive les modernités!* Rencontres internationales de la photographie, Arles, Arles, Actes Sud, 1999, p. 76-85.

photographie<sup>30</sup>, les autres recherches publiées sur le flou ne se consacrent pas uniquement à la photographie : deux livres ne s'intéressent qu'à la peinture et les autres études mêlent souvent plusieurs disciplines, comme le font Wolfgang Ullrich et Michel Makarius<sup>31</sup>. Plusieurs colloques, dont celui dirigé par Bertrand Rougé en 1999, ont aussi été organisés afin de réunir des chercheurs de différentes disciplines pour confronter les définitions multiples et les formes variées de flous selon les domaines<sup>32</sup>. Plus récemment, François Soulages a lancé un large programme d'étude sur le flou dans le cadre d'un projet de recherche sur les « Frontières<sup>33</sup> ».

De manière générale, les études récentes sur le flou ont donné une large place à son rôle dans l'expression des images psychiques et mentales, et à son pouvoir de mobiliser l'imaginaire. Comme Wolfgang Ullrich avant lui – qui donne de l'importance à « la recherche des images intérieures <sup>34</sup> », du titre de l'un de ses chapitres –, Makarius interroge la manière dont le flou, au-delà de la description du visible, permet, de Rembrandt à William Turner et Bernard Plossu, de montrer

<sup>• 30 –</sup> ARLETTAZ Damien, Flou allié, mémoire sous la direction de Marie-Haude Caraës, ENSCI – Les Ateliers, 2010; ELCHINGER Julia, Un éloge du flou dans et par la photographie, thèse en arts visuels sous la direction de Claude Gagean, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2010: tout en dressant une histoire du flou par artiste dans la peinture, la sculpture, la photographie et le cinéma, ce travail est nourri du travail photographique de l'auteur; Lee Kyoung-Yul, L'imagerie photographique floue et la représentation mnémonique (autour des œuvres photographiques chez Christian Boltanski, Gerhard Richter et Andy Warhol), thèse de doctorat en art et archéologie sous la direction de Jean-Claude Lebensztejn, université Paris 1, 2000; Wu Shui-Jou, Le flou – détournement de l'image d'archive chez Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff, thèse de doctorat en esthétique, art et cultures sous la direction de Christophe Genin, université Paris 1, 2016.

<sup>• 31 –</sup> ULLRICH Wolfgang, Die Geschichte der Unshärfe, op. cit.; Makarius Michel, Une histoire du flou, op. cit. Dans Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei, Marc Wellmann enquête sur les éléments avant-coureurs montrant que les peintres, bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle, avaient déjà représenté le flou optique (Wellmann Marc, Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei, op. cit.). L'exposition Like Breath on Glass réalisée par Marc Simpson au Sterling and Francine Clark Institute en 2008 apparaît comme la recherche la plus précisément axée sur la réception critique et historique des œuvres. En réunissant des peintres américains de 1870 à 1920 dont il qualifie l'art de « Painting softly » – précisant que l'expression n'est pas historique –, il met en valeur l'art de James McNeill Whistler et George Inness – entre autres – dont les qualités se rapprochent beaucoup du « flou » pictural français (Simpson Marc [dir.], Like Breath on Glass, cat. expo., Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008).

<sup>• 32 -</sup> Rougé Bertrand (dir.), Vagues figures, op. cit.

<sup>• 33 –</sup> Projet de recherche *Frontières 2012-5* Labex ARTS-H2H avec la collaboration de RETINA International et d'ECAC, sous la responsabilité de François Soulages. Voir Martin Pascal et Soulages François (dir.), *Les frontières du flou, op. cit.*; *id.*, *Les frontières du flou au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2014; Soulages François (dir.), *Le flou & la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2018; Angelo Biagio d' et Soulages François (dir.), *Le flou de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2019.

<sup>• 34 –</sup> Ullrich Wolfgang, Die Geschichte der Unshärfe, op. cit., p. 70.

la métaphysique de l'artiste, un état psychologique ou une « vision intérieure 35 ». Cet aspect, indéniable, se perçoit tout au long de l'histoire de la photographie, que ce soit dans le symbolisme de certains pictorialistes, dans le surréalisme de Man Ray ou dans l'expression d'une perception intérieure, comme chez Michael Ackerman. On verra en effet, en conclusion de cette étude, que le flou attire aujourd'hui très souvent l'intérêt pour sa capacité à dire une intériorité difficilement saisissable. Sans chercher à nier ce rôle essentiel du flou dans la production photographique, la présente étude ne se focalise cependant pas sur cette particularité. D'autres l'ont déjà exprimée et elle se place parfois un peu en marge de la complexité, ici analysée, qui anime les liens entre la vision, la technique et la représentation. On verra, à l'étude des sources historiques, que le « flou » pose tout autant d'interrogations sur le rapport tangible au réel.

<sup>• 35 -</sup> Makarius Michel, *Une histoire du flou, op. cit.*, p. 56.