

PHOTO
ELYSEE
FLOU

UNE HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE
03.03-21.05.23

- 1 FLOU PICTURAL**
- 2 FLOU AMBIVALENT
AU XIX^E SIECLE**
- 3 FLOU PICTORIALISTE**
- 4 FLOU SCIENTIFIQUE**
- 5 FLOU AMATEUR**
- 6 FLOU DE MOUVEMENT**
- 7 FLOU COMMERCIAL**
- 8 FLOU NARRATIF AU CINÉMA**
- 9 FLOU EXPÉRIMENTAL DES
AVANT-GARDES**
- 10 FLOU DE LA MODERNITÉ**
- 11 FLOU SUBJECTIF**
- 12 FLOU CONTEMPORAIN**

INTRODUCTION

Cette exposition raconte une histoire du flou dans la photographie. Constituée de 12 sections, elle met en lumière la manière dont les différents usages et les multiples fonctions du flou émergent du XIX^e siècle à l'époque contemporaine. Le flou est à la fois partie intégrante du regard humain, élément technique et enjeu artistique. Son histoire permet d'observer les tensions qui se jouent dans la recherche d'une représentation de la réalité que l'on souhaite – selon les époques, les pratiques photographiques ou les différents contextes culturels – fidèle à la vision humaine, ou au contraire idéalisée sinon déréalisante, voire proche de l'invisible.

Historiquement, depuis le XVII^e siècle au moins, le « flou » était une technique et une notion uniquement en usage dans les ateliers de peintres. L'exposition vise d'abord à mettre en lumière cette archéologie du flou, de manière à mieux comprendre les enjeux qu'il a représentés par la suite pour les photographes. En convoquant d'autres disciplines – en particulier la peinture, la sculpture et le cinéma –, l'exposition permet d'appréhender les particularités des différents flous qui en émanent, que ce soit d'un point de vue technique, artistique ou social.

Dans la photographie, le flou peut être produit de multiples façons : flou de mise au point, flou de bougé, flou réalisé par des filtres au moment de la prise de vue ou par des retouches pendant le tirage. Il a surtout 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. Tirailé entre l'erreur technique primaire qu'il implique et les ambitions artistiques qu'il promet, le flou évoque souvent un élément et son contraire. Il donne forme au réel et le déforme ; il est associé à l'amateurisme et à la plus grande expertise ; on le considère comme mensonger et comme l'expression d'une vérité des plus authentiques ; il désigne l'art bourgeois et révolutionnaire.

Les citations historiques qui jalonnent l'exposition permettent d'appréhender ces différents éléments au cours de l'histoire. Elles témoignent aussi qu'une œuvre considérée comme floue par une personne ou à une époque donnée ne l'est pas nécessairement pour une autre. Constamment, le flou rappelle la subjectivité du regard et des représentations.

1 FLOU PICTURAL

« Pour peindre *flo*, [...] on repasse soigneusement et délicatement sur les traits exécutés par le pinceau, avec une petite brosse de poils plus légers et plus unis que ceux du pinceau ordinaire. »
— Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, 1751.

Jusqu'au XIX^e siècle, le « flou » était un terme spécialisé utilisé uniquement par les peintres. La technique consistait à repasser sur la peinture presque finie avec une brosse légère pour effacer les touches de pinceau que l'artiste avait laissées sur la toile. Le flou permettait ainsi d'exprimer « la tendresse et la douceur d'un ouvrage », selon la première définition du terme en 1676, de manière à cacher les traces de l'intervention du peintre. Le Corrège, Adriaen van de Velde, et plus tard Camille Corot et Charles-François Daubigny sont des peintres représentatifs du flou – et régulièrement qualifiés comme tels par les critiques d'époque.

Historiquement, le flou n'est pas du tout l'opposé de la netteté. Il est même conseillé par le philosophe Denis Diderot pour réussir « ce genre

flou [d']être d'un fini précieux et [d']enchanter par les détails ». Le flou permet au contraire d'adoucir et d'affiner la représentation du réel en masquant les marques trop abruptes sur la toile. Néanmoins, le dosage est délicat. Lorsque le flou est trop accentué, il est vite critiqué, car on soupçonne le peintre – comme Jean Raoux – de tromper son public en cachant son incapacité à dessiner.

Différent du flou pictural, le flou optique – correspondant à celui de la vision humaine – était aussi connu des peintres, qui l'avaient observé dans la *camera obscura* et qui savaient le représenter. Le portrait réalisé par Balthasar Denner au XVIII^e siècle témoigne de sa maîtrise d'une forme de « mise au point » sur les éléments centraux du visage pour laisser le second plan plus flou.

CARTELS DÉVELOPPÉS

JEAN RAOUX

Portrait de femme à la toque,
XVII^e siècle

- À propos de Jean Raoux : « Sa peinture est molle et sans consistance : il a poussé le flou bien au-delà des limites permises. »
— William Duckett, 1857.

CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY

Les Bords de l'Oise, 1859

- À propos des *Bords de l'Oise* de Charles-François Daubigny : « Nulle part la touche ne cherche à se faire voir : il semble que la toile exposée devant le site se soit peinte toute seule par quelque procédé magique et d'invention nouvelle. »
— Théophile Gautier, 1859.

2 FLOU AMBIVALENT AU XIX^E SIÈCLE

En France, l'invention de la photographie produit un choc visuel : son apparence est dès ses débuts extrêmement nette, notamment car la première technique inventée en 1839 – le daguerréotype – se fait sur des plaques de cuivre qui enregistrent les moindres détails. Dès le XIX^e siècle, la netteté devient l'attribut essentiel de la photographie et le restera pendant plus d'un siècle.

Néanmoins, la technique pose de nombreux problèmes. Le temps de pose pendant lequel la photographie enregistre la scène est long – de plusieurs heures à l'origine –, ce qui engendre beaucoup de flou produit par l'appareil photographique ou les objets qui bougent. Les objectifs nécessitent aussi des améliorations, puisqu'ils ne permettent pas suffisamment à l'époque de choisir les zones de flou et de netteté sur l'image.

Face à ce nouveau contexte photographique, le flou devient essentiellement une erreur, le terme permettant de désigner tous les défauts de mise

au point et de bougé. Surtout, le flou s'établit progressivement à l'opposé de la netteté – essentielle à la photographie –, ce qui n'était pas le cas dans la peinture. Ainsi, alors qu'il permettait de mieux représenter le réel dans la peinture, il lui fait désormais obstacle.

Pourtant, certains photographes et critiques – comme Charles Baudelaire – n'apprécient pas cette netteté parfaite de la photographie et estiment qu'il faut un certain flou pour faire de l'art. Ils rejettent le flou comme erreur photographique, mais ils cherchent paradoxalement à imiter une autre sorte de flou – celui des peintres.

Les photographes se tournent alors vers un procédé inventé en Grande-Bretagne appelé le calotype : plutôt que d'être enregistrées sur des plaques de cuivre, les photographies sont reproduites sur du papier, dont la texture amène naturellement plus de douceur à l'image.

« Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe ; personne ne devrait ignorer cela. »
— Auguste Belloc, 1862.

« [S]i quelques artistes ont trouvé dans ce flou même un certain charme, le plus grand nombre se sont vivement récriés, prétendant que la photographie n'a pas le droit d'employer de tels effets, et qu'une netteté parfaite est toujours pour elle une condition absolue. »
— Anonyme, 1857.

« FLOU. — Ce mot, tout pittoresque, se dit de l'épreuve ou de la partie de l'épreuve dont les lignes ne sont pas nettement définies. [...] Un objectif mauvais, ou seulement médiocre, ne fait jamais d'épreuves nettes. Tous les résultats qu'il donne sont plus ou moins *flo*us. »
— Auguste Belloc, 1862.

« Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le *flou* d'un dessin. »
— Charles Baudelaire, 1865.

« Contemplez ses paysages : c'est bien le triomphe du flou. »
— Ernest Coustet, 1910, à propos de Camille Corot.

LA DIFFICULTÉ DU FLOU DANS LE PORTRAIT

En 1852, Théophile Gautier admire « le flou de couleur, le fondu de la touche, la transparence des reflets, l'immatérialité de l'exécution » du *Portrait de Mme Céline Plastré* d'Ernest Hébert. La peinture, considérée comme plus douce que la technique photographique, permet de doser le flou et de marquer certaines parties du visage pour en effacer d'autres.

Les photographes, pour leur part, travaillent à adoucir leurs images, à marquer l'arrière-plan et à essayer, comme les peintres, de n'accentuer que certains détails importants du visage. Néanmoins, les défenseurs de la netteté photographique condamnent cette quête du flou, comme Auguste Belloc qui écrit en 1857 : « Nous ne partageons pas l'opinion de certains *amateurs*, qui s'imaginent qu'il faut faire des sacrifices, et qui veulent obtenir du *flou* à tout prix et à peu près partout ; une seule partie nette du visage leur suffit. »

UN PAYSAGE VIVANT

Dans le paysage, une des difficultés consiste à arrêter la nature sans totalement la figer, notamment les arbres qui bruissent dans le vent ou les vagues de la mer. Dans cette optique, la peinture de Camille Corot s'affiche comme un modèle de premier plan, car il parvient à donner ce flou tant recherché qui permet de donner vie sans pour autant faire obstruction à la représentation. En 1859, Théophile Gautier écrit à propos du peintre : « Une émotion secrète fait trembler son pinceau et donne un flou adorable à sa touche. Dès qu'il a devant lui des arbres, du ciel, de l'eau, du gazon, un bout de colline à l'horizon, l'artiste tressaille, se trouble et palpète comme

un homme épris aux genoux de sa maîtresse. »

CHARLES BAUDELAIRE EN QUÊTE DE FLOU PICTURAL

Au cours de sa vie, Charles Baudelaire a réalisé sept séances de portrait, de 1855 à 1866, notamment avec les photographes Nadar et Étienne Carjat. Très critique face à la photographie, qu'il considérait sans âme, car trop mécanique et trop nette, il demande un certain flou sur les clichés, plus proche de celui des peintres que des photographes. Les deux portraits présentés ici ont été réalisés par Étienne Carjat lors de sa troisième et lors de sa dernière séance de pose.

LE FLOU EN GRANDE-BRETAGNE

Vues de France, tant la peinture que la photographie anglaises sont perçues comme étant toujours trop floues. Au début du XIX^e siècle, le peintre Thomas Lawrence est déjà critiqué, car, selon Stendhal, « il dessine d'une manière ridicule [...]. Jamais on n'a pu deviner, à la dernière exposition, si dans le fond de son tableau représentant le jeune Lambton, M. Lawrence a voulu faire le soleil, ou la lune, ou encore un nuage blanc. »

Les photographes anglais entretiennent un rapport différent avec le flou que les Français, pour des raisons techniques et culturelles. Le calotype – technique inventée par l'Anglais William Henry Fox Talbot – se fait sur papier et est ainsi naturellement plus flou que le daguerréotype français. Dès le milieu du XIX^e siècle, certains photographes comme Julia Margaret Cameron font volontairement un flou de mise au point pour des raisons artistiques.

CARTELS DÉVELOPPÉS

PAUL VIONNET
Gare de Lausanne, 1908

→ Lorsqu'il ne peut être évité lors de la prise de vue, on tente d'effacer ce flou au moment du développement : Paul Vionnet réalise par exemple en 1908 plusieurs essais de tirages d'un même cliché de la gare de Lausanne, dont il tente de masquer les fantômes de passants impressionnés par erreur en raison d'un temps de pose trop long.

WILLIAM HENRY FOX TALBOT
Patroclus, 27 février, 1840

–
WILLIAM HENRY FOX TALBOT
Vase, chandelier et coquillage, 1 mars, 1840

→ En 1840, l'Anglais William Henry Fox Talbot envoie ses calotypes à l'Académie des beaux-arts à Paris. Lors de la séance du 18 avril 1840, les académiciens expliquent que les œuvres « conservent encore plus ou moins de ce vapoureux qui semble un brouillard interposé entre l'œil et l'objet représenté » et que « de grandes difficultés restent sans doute à surmonter », mais ils précisent aussi que ce flou a aussi des qualités : « [D]isons même que le vague dans l'effet et les contours que nous critiquions tout à l'heure et que M. Talbot cherche avec raison à faire disparaître de ses images, a quelquefois un attrait indéfinissable et mystérieux qu'il serait peut-être à regretter de voir disparaître entièrement de certains effets. »

3 FLOU PICTORIALISTE

Vers 1890, un premier courant international de photographes dits « pictorialistes », actifs en Europe puis aux États-Unis, cherche à faire reconnaître la photographie comme un art. Le flou constitue le pivot de leurs revendications, car ils y voient la possibilité de rompre avec la netteté photographique, si brutale à leurs yeux, pour se rapprocher de la peinture.

Le courant émerge d'abord en Grande-Bretagne avec les théories de l'écrivain et photographe Henry Emerson. Selon lui, l'objectif enregistre une image plus nette que le regard humain. Il demande donc d'atténuer cette netteté pour mieux imiter la perception de la nature telle que l'obtient l'œil de l'artiste.

Au sein du courant pictorialiste, les théories sur le flou ne sont pas toujours les mêmes, et les débats sont nombreux et virulents. Certains défendent la nécessité d'imiter le flou perceptif, alors que d'autres, notamment aux États-Unis, utilisent le flou

pour s'éloigner de la représentation du réel et chercher à représenter le monde symboliste des rêves.

Au tournant du XX^e siècle, la technique photographique est encore complexe et implique de pouvoir y consacrer beaucoup de temps pour la maîtriser. Les pictorialistes sont en général issus d'un milieu aristocratique et fortuné, car le matériel est coûteux. Le flou qu'ils cherchent sans cesse à parfaire devient ainsi une forme associée à une classe sociale élevée et à une expertise importante.

Néanmoins, les opposants aux pictorialistes sont aussi nombreux et les accusent de vouloir tromper leur public en faisant un simple « flou artistique » sans qualité réelle. Le photographe français Albert Londe écrit ainsi de manière sarcastique en 1898 : « Prenez un sujet quelconque, et du moment qu'il sera bien estompé par le flou salutaire, vous pouvez solliciter hardiment votre admission dans une exposition d'art photographique. »

« En photographie, le mot *flou* désigne un défaut ; mais en peinture, d'après Littré, c'est une manière légère et fondue par opposition aux tons durs et secs. Quand nous disons flou c'est dans le bon sens que nous prenons ce mot, et nous opposons la qualité de douceur qu'il désigne aux découpages brutaux de l'objectif. »
— Comte d'Assche, 1893.

« Est-ce là réellement œuvre de photographe, ou n'est-ce pas plutôt œuvre d'un grand artiste ? Cette figure, d'un flou heureusement choisi, d'un modèle remarquable, fait songer à un Henner. »
— Anonyme, 1898, à propos de *Cécilie* de Philipp Ritter von Schoeller.

« Le *flou* est justement au net ce que l'espoir est à la satiété. Il est l'équivalent, en art, d'une des choses les plus aimées de la vie : cette délicieuse incertitude d'une âme où [...] où les figures et les paysages et le ciel et la terre et l'amour même apparaissent selon les incertaines suggestions de l'aube, et non selon la sèche définition des midis. »
— Robert de La Sizeranne, 1897.

« [L]e flou, que les Américains baptisent de *fuzzywuzzyisme* »
— H. d'Arcy Power, 1901.

« *Flouez ! Confrères, flouez ! C'est le seul moyen d'arriver au pinacle de l'art photographique... d'où on dégringole souvent, hélas !* »
— J. Coupé, 1895.

« *L'objectif nous a donc gâté la vue et le goût, aussi faut-il s'ingénier à corriger ces aberrations, et à copier la nature telle que nous la voyons avec nos yeux. La meilleure façon d'y arriver est de faire flou.* »
— Léon Bovier, 1895.

« *[O]n peut obtenir toutes les variétés de flous imaginables : depuis les flous de brouillard, totaux, révolutionnaires, rappelant les œuvres de Carrière, jusqu'à un flou minimum, flou calme, flou père de famille [...]; en passant par des effets d'enveloppement gras et savoureux qui font penser aux nus de Henner.* »
— Gaston-Henri Niewenglowski, 1907, à propos des objectifs d'artistes.

PROCÉDÉS PIGMENTAIRES

Les procédés pigmentaires donnent la possibilité de travailler les pigments photosensibles qui composent la surface du tirage. Cette action se fait au moment du développement dans la chambre noire. Par l'utilisation de pinceaux, ces techniques permettent aux photographes d'intervenir manuellement sur leurs œuvres et de se rapprocher des peintres. Néanmoins, le flou produit par ces techniques paraît souvent moins abouti que celui des peintres, comme on l'explique en 1905 : « Telle personne qui s'extasiera devant un Corot ou un Rembrandt, peut-être il est vrai sans y rien comprendre, trouvera très laide une gomme bichromatée du même degré de flou que le Corot ou éclairée à la Rembrandt. » Valorisant la netteté de la photographie, les opposants aux pictorialistes pensent que ces procédés constituent des duperies qui ne font que masquer l'incapacité des photographes à maîtriser leur technique ou à faire réellement de l'art.

LA RECHERCHE DU FLOU PAR L'OBJECTIF PHOTOGRAPHIQUE

Pendant la période pictorialiste, les inventions se succèdent pour parvenir à produire le meilleur flou avec un objectif photographique. L'enjeu est tellement compliqué qu'on tente d'abord de supprimer l'objectif par le sténopé – une simple boîte avec un trou d'aiguille.

Les recherches se portent ensuite sur le téléobjectif, qui permet de marquer les plans de l'image dans des flous différents, plus accentués dans l'avant-plan et l'arrière-plan de manière à mettre en valeur le sujet central. Le Suisse Frédéric Boissonnas invente au tournant du XX^e siècle la

photographie binoculaire, qui permet de superposer deux clichés presque similaires sur une seule image, imitant ainsi le regard des deux yeux et le flou qui en découle.

Enfin, les objectifs d'artistes inventés en 1902 par Constant Puyo et Jean Leclerc de Pulligny sont présentés comme l'aboutissement le plus absolu. Leurs nombreux essais sur ce flou dit « anachromatique » soulignent l'enjeu que représente la forme à leurs yeux.

PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE : INFLUENCES RÉCIPROQUES

Les influences entre la peinture et la photographie sont multiples. Les photographes admirent le flou des peintres, mais on sait aussi que les flous produits par erreur par les photographes ont servi de modèle aux peintres pour mieux représenter les leurs. Les photographies de rue du XIX^e siècle – montrant des passants flous parce qu'ils bougeaient au moment de la prise de vue – ont par exemple influencé les impressionnistes dans leurs représentations urbaines.

Néanmoins, les peintres maîtrisaient le flou avant l'arrivée des photographes. Edgar Degas a peint le *Portrait de la princesse Pauline de Metternich* d'après une photographie d'Eugène Disdéri. Certains historiens ont affirmé que le flou de sa représentation montrait qu'il l'avait peinte en s'inspirant d'un flou photographique raté. Rien n'indique pourtant cela, puisque le cliché de Disdéri est totalement net.

CARTELS DÉVELOPPÉS

GEORGE DAVISON

The Onion Field, Mersea Island, Essex
[Le Champ d'oignons, Mersea Island, Essex], 1890

- Cette photographie de l'Anglais George Davison figure parmi les premières œuvres pictorialistes. Pour la réaliser, Davison a utilisé un sténopé, c'est-à-dire un appareil sans objectif. En France, le travail de Davison provoque des réactions, car on le juge trop flou, comme en témoigne l'exclamation de Frédéric Dillaye en 1895 : « Oh ! Les phototypes ratés dont je parlais dans les considérations générales ! Non, je n'admets pas davantage les *flouteries* de M. Davison, je ne sais, je ne veux pas savoir si en Angleterre on s'extasie là-dessus, mais je parierais, sans crainte, que jamais en France on ne s'y extasiera. »

RENÉ COLSON

Photographie sans objectif, loi du maximum de netteté, 1886.

- « Nous savons bien qu'un photographe n'admettra jamais le léger flou qui résulte de la suppression de l'objectif, mais qu'est ce flou en comparaison de celui des peintres et dessinateurs ? C'est encore une très grande netteté ; trop grande même en certains cas. » Comte d'Assche, 1892.
— Comte d'Assche, 1892.

JEAN-FERDINAND COSTE

Les Pommes de terre, 1895

- « Les flous de M. Ferdinand Coste sont remarquables, ils sont, je crois, ce qu'on peut faire de mieux dans ce genre, ce n'est pas le *flou photographique* parfois si désagréable à l'œil, c'est un léger flou qui enveloppe en adoucissant les contours, qui rend à la perspective toute sa profondeur, et fait vivre l'œuvre de cet artiste. »
— A. Serrouille, 1900.

JEAN-JACQUES HENNER

Nymphe couchée, vers 1887

- « [S]i vous rappelez à votre souvenir la façon dont Henner liait les contours de ses nymphes au fond sombre des bois sacrés et la façon simplifiée dont il en modelait les corps, en pleine clarté, vous aurez une sensation à peu près exacte du rendu anachromatique. »
— Constant Puyo and Jean Leclerc de Pulligny, 1906.

4 FLOU SCIENTIFIQUE

« En général on doit demander à ces épreuves toute la perfection technique, surtout en ce qui concerne la netteté. Cependant [...], la netteté n'est pas toujours indispensable et [...] le flou des parties en mouvement peut donner au médecin, dans ce cas, des indications beaucoup plus utiles. »
— Albert Londe, 1888.

Dans le premier projet de la photographie, qui vise à produire un document scientifique fiable, le flou est un facteur d'imprécision et d'erreur. On le constate autant dans les photographies d'objets infiniment petits – comme celles réalisées au microscope par Louis Pasteur – que dans celles d'astres infiniment lointains, prises notamment par Auguste Bertsch en 1859.

Dans le domaine scientifique, le flou de bougé acquiert néanmoins une légitimité. À la fin du XIX^e siècle, Albert Londe décèle dans le bougé un potentiel de vérité inexploité, car il permet par exemple d'enregistrer le tremblement d'un malade, dont on pourra ainsi évaluer l'ampleur et étudier la direction. Londe met notamment en application cette idée dans les photographies de patients perçus à l'époque comme hystériques et étudiés à l'hôpital de la Salpêtrière par le médecin Jean-Martin Charcot. Ce pouvoir du flou, non seulement à

montrer, mais aussi à enregistrer un mouvement sinon disparu, devient peu à peu un élément essentiel à la crédibilité accordée à la photographie. De l'incertitude, le flou se mue en vérité soi-disant éprouvée.

Cette valeur de vérité donnée au flou est pourtant ambivalente : des pseudo-scientifiques s'en emparent pour faire croire à des phénomènes invisibles et ambigus. Le commandant Louis Darget, qui se consacre pendant de nombreuses années à la photographie de la pensée, prétend ainsi réussir à enregistrer les rêves et les « fluides vitaux ». Convaincu de ses recherches, il envoie certains de ses résultats à l'Académie des sciences. D'une science douteuse, le flou se met également au service du charlatanisme, notamment dans la photographie – dite « spirite » – de soi-disant fantômes, en fait totalement créés par des flous de bougé et des surimpressions.

FACE À L'INFINIMENT PETIT : DESSINS ET PHOTOGRAPHIES COMPLÉMENTAIRES

En 1869, Louis Pasteur envoie à l'Académie des sciences des photographies faites au microscope et des dessins de corpuscules dont il souhaite expliquer certaines particularités. Sur l'une des photographies, Pasteur annote : « À reproduire sans agrandissement. Retoucher les flous en accusant les parties arrondies. » L'incertitude amenée par le flou, qu'il s'agit de masquer, est palliée par le dessin adjacent, qui constitue, sans être pourtant mécanique, une technique plus précise pour montrer les détails de ces particules.

En 1873, dans son *Iconographie photographique des centres nerveux*, J. Luys fait lui aussi dialoguer photographies et dessins : les premières ont valeur de preuves de ce que les dessins montrent de manière plus détaillée et précise.

LE FLOU FACE À L'INVISIBLE : D'UNE NOUVELLE CONNAIS- SANCE AU MENSONGE

Les nouvelles techniques qui émergent à la fin du XIX^e siècle donnent la possibilité de photographier des objets auparavant invisibles. La radiographie, inventée par le physicien allemand Wilhelm Röntgen en 1895, donne accès à l'intérieur du corps et crée de nouveaux flous translucides auparavant inconnus.

Loin de ces applications scientifiques, le flou offre aussi une matière intéressante pour ceux qui cherchent à faire croire à l'invisible des fluides vitaux, une sorte d'aura, et des spectres. Édouard Isidore Buguet est condamné en 1875 par le tribunal correctionnel de Paris pour avoir truqué par des flous de fausses photographies de fantômes. Son ami, le commandant Louis Darget, prétend quant à lui parvenir à capter la « force vitale » des êtres – humains ou plantes – dans ses « photographies des fluides ». En 1922, à 76 ans, il envoie des photographies de fluides de gousses d'acacia à l'Académie des sciences en écrivant : « L'Académie me laissera-t-elle mourir sans me donner un prix ? Et pourtant, le fluide vital existe puisque je l'ai photographié. »

CARTELS DÉVELOPPÉS

ANONYME

Photographies spirites, vers 1910

- « On fait poser le spectre à la place qu'il occupera dans la scène. Il faut avoir soin de marquer son contour sur la glace dépolie au moyen d'un crayon. Quand il a été mis au point, on change un peu ce point pour avoir du flou ; on diaphragme fortement, et on tire au moyen d'un éclair faible de magnésium. De cette façon, on obtient sur la plaque une trace suffisante de spectre. »
— C. Chaplot, 1904.

5 FLOU AMATEUR

Vers la fin du XIX^e siècle, la pratique de la photographie commence à se démocratiser : la technique se simplifie et peut être pratiquée sans la connaissance de toute la chimie maîtrisée par les premiers photographes. Émergent alors différents types d'amateurs, qui n'entretiennent pas tous le même rapport au flou.

Les amateurs experts, comme le photographe Jacques Henri Lartigue et l'écrivain Émile Zola, pratiquent la photographie comme un passe-temps. Ils rejettent le plus souvent le flou – considéré comme une erreur primaire, ou pour ne pas s'apparenter au flou « snob » des pictorialistes –, mais ils en produisent néanmoins par jeu. Lartigue s'amuse avec des chapeaux flous au premier plan et des « fantômes » qu'il crée en surimpression ou par des bougés. Zola travaille habilement le flou d'arrière-plan d'un champ de fleurs et laisse planer le doute – du jeu ou de la faute – sur les figures de son entourage.

Les amateurs du dimanche ne pratiquent quant à eux la photographie que pour garder le souvenir d'un événement et la technique ne les

intéresse *a priori* pas. Le flou constitue pour eux une erreur, mais il n'est pas rédhibitoire : ils préfèrent garder une trace – même floue – du moment vécu qu'aucune.

Pour les photographes professionnels et experts, le flou représente une forme face à laquelle il est nécessaire de se positionner. Sa présence sur l'image interroge : est-ce une erreur ou un choix ? Le flou risque toujours d'assimiler la photographie à un simple cliché d'amateur, raison pour laquelle il doit être maîtrisé ou rejeté.

Aujourd'hui, la technique numérique a complètement transformé le rapport des différents amateurs au flou. Avec les téléphones portables et les filtres qu'ils proposent, il peut être réalisé par tout le monde sans difficulté et ne constitue plus une marque de différenciation aussi grande qu'au début du XX^e siècle.

« Une autre esthétique pourra rechercher intentionnellement les images floues ou bougées que l'esthétique populaire rejette comme maladroites ou manquées. »
— Pierre Bourdieu, 1965.

6 FLOU DE MOUVEMENT

« [C]es miracles de promptitude demeurent souvent bien inutiles, témoin un train lancé à toute vapeur qui se reproduit exactement comme une suite de wagons au repos. [...] [U]n léger flou n'est pas désagréable pour exprimer la vie ou le mouvement. »
—Émile Giard, 1892.

Le flou produit par le mouvement des objets pendant la prise de vue constitue un défi majeur dès le XIX^e siècle. Le long temps d'exposition nécessaire aux premiers clichés – de plusieurs secondes, voire plusieurs minutes – provoque beaucoup de flou dans l'enregistrement des objets mobiles. Les photographes cherchent à faire des instantanés les plus rapides possibles – de quelques millièmes ou centièmes de secondes – pour imprimer les scènes en mouvement de la manière la plus nette qui soit, comme Paul Nadar dont le *Groupe d'enfants en mouvement* constitue une démonstration de son savoir-faire.

Pourtant, un problème se pose rapidement aux photographes : le cliché entièrement net d'un objet mobile paraît figé, et ne permet souvent plus de percevoir le mouvement lui-même. En ce sens, la photographie de train est exemplaire : on se plaint qu'une photographie de wagons en marche donne l'impression qu'ils sont à l'arrêt.

Dès la fin du XIX^e siècle, on réclame donc aussi un peu de flou – habilement dosé – pour garder la trace du mouvement sur l'image.

Avec sa danse serpentine, formant par le tournoiement des étoffes des formes dématérialisées, la danseuse américaine Loïe Fuller a joué un rôle important dans la recherche de la représentation du mouvement. Sa figure, qui a inspiré de nombreux peintres, cinéastes et photographes, permet de mettre en comparaison la façon dont différentes disciplines cherchent à montrer le mouvement.

La sculpture, technique *a priori* totalement statique, a également produit du flou, notamment au début du XX^e siècle qui voit quelques artistes soucieux de donner vie à leurs figures. Auguste Rodin en France et Medardo Rosso en Italie cherchent ainsi le moyen de mettre en mouvement leurs sculptures, et tentent d'accentuer cet effet par la reproduction photographique de leurs œuvres.

LE TRAIN EN MARCHÉ : À LA RECHERCHE D'UN FLOU MODÉRÉ

L'instantané réalisé par Charles Grassin est si « réussi », donc si net, qu'il ne montre plus le mouvement du train, sauf dans la fumée qui s'échappe de la cheminée. La photographie d'Adolphe Terris montre un train si flou qu'il disparaît presque dans l'image. Émile Zola, amateur expert, démontre son savoir-faire en parvenant à immortaliser le train de manière légèrement floue, sans pour autant le masquer dans une forme illisible.

MOUVEMENT DÉCOMPOSÉ

Parmi les premiers à étudier le mouvement en photographie, le Français Étienne-Jules Marey cherche à le décomposer – pour mieux le comprendre – en une multitude d'images qu'il superpose en un seul cliché. La chronophotographie lui permet ainsi de photographier le même objet en mouvement à plusieurs reprises et de manière très rapprochée dans le temps (en quelques secondes). L'image montre une trace floue, mais qui laisse néanmoins percevoir les différentes phases du mouvement.

LA SCULPTURE FACE AU FLOU

Dans ses sculptures, Auguste Rodin travaille à insuffler l'impression du mouvement, notamment par la technique du *non finito* souvent comparée au flou de la peinture d'Eugène Carrière. Proche du sculpteur français, l'Italien Medardo Rosso aspire lui aussi à donner l'impression d'une figure émergeant de la matière en mouvement. Rodin collabore avec de nombreux photographes, notamment

Eugène Druet qui photographie son *Acrobate* avec des flous souvent produits par des agrandissements. Medardo Rosso, quant à lui, photographie lui-même ses sculptures et retouche ses clichés dans la chambre noire pour leur donner plus de flou.

LOÏE FULLER OU LE FLOU DE LA DANSE

Dans sa représentation de Loïe Fuller, Henri de Toulouse-Lautrec parvient à maintenir une ligne de contour précise, tout en évoquant l'évanescence du mouvement. Les photographes cherchent par différents moyens cet équilibre entre une ligne reconnaissable et un flou exprimant le mouvement. Ils y parviennent par différents moyens techniques, qu'il s'agisse du flou de bougé ou de retouches au moment du tirage.

7 FLOU COMMERCIAL

Dès la fin des années 1910, et plus encore dans les années 1920 et 1930, se développent de nombreux studios de portrait – notamment à Paris ceux de Gaston et Lucien Manuel, ou encore d’Henri Martinie. Le « flou artistique » devient rapidement la formule élémentaire du portrait. Afin d’idéali- ser le modèle, les yeux, le nez et la bouche sont légèrement accentués avec plus de précision, alors que le reste du visage et le corps se dissipent dans un flou qui tend à confondre leurs contours avec le fond. Créé en 1934, le studio Harcourt s’inspire large- ment de cette formule.

À Genève, dès la fin du XIX^e siècle, le studio de Frédéric Boissonnas voit défiler toute la société genevoise. Son fils aîné Edmond-Édouard, qui reprend le flambeau en 1919, utilise également les techniques pigmentaires affec- tionnées par les pictorialistes.

Dans cette pratique, le flou a pour fonction d’idéali- ser le modèle et de

cache- r ses imperfections – de manière à le flatter comme le faisaient les peintres – pour que son image le satis- fasse. Le flou devient un argument commercial, plus encore avec le développement de la presse illustrée qui diffuse abondamment les portraits des célébrités, notamment de cinéma.

Des photographes proches des mou- vements d’avant-garde du XX^e siècle, comme Man Ray et Laure Albin Guillot, tiennent aussi des studios de portrait qui constituent souvent leur source principale de revenus. Bien que les avant-gardes entretiennent un rap- port beaucoup plus ambigu avec le flou, elles appliquent elles aussi dans leurs portraits ce « flou artistique », expression qui se transforme dans les années 1930 en « flou-net » et désigne à peu près les mêmes techniques.

8 FLOU NARRATIF AU CINÉMA

Au cinéma – inventé en 1895 –, le flou recouvre rapidement une fonction nouvelle. Les premiers opérateurs tentent de le diminuer, mais ils lui reconnaissent aussi de nouveaux charmes. La modernité de la technique cinématographique permet en effet au flou d'être plus facilement accepté, car les objets en mouvement dans les films des frères Louis et Auguste Lumière témoignent de l'accélération de la nouvelle vie industrielle et urbaine.

À partir des années 1920, le flou est volontairement recherché par les cinéastes qui le produisent par différents moyens techniques, filtres, caches ou surimpressions. Aux États-Unis, David Wark Griffith est réputé pour ses gros plans légèrement flous faits sur ses personnages, de manière à masquer leurs imperfections et à mettre en valeur leur jeu d'acteur.

En France, les réalisateurs donnent une nouvelle fonction au flou, totalement en accord avec le projet du cinéma, qui consiste à faire sentir l'émotion d'un personnage. Marcel L'Herbier, Jean Epstein et Germaine Dulac vantent les mérites du flou, qui permet de faire vivre au spectateur la vie intérieure des personnages : marquer le souvenir, l'embarras, la folie ou la mort à venir.

D'autres flous résultent des diverses expérimentations techniques des avant-gardes cinématographiques. *Cinq minutes de cinéma pur* d'Henri Chomette, *Thèmes et variations* de Germaine Dulac ou *Berlin, symphonie d'une grande ville* de l'Allemand Walter Rutthman montrent des flous de mouvement, des surimpressions et un débordement d'inventions formelles.

D'abord incompris du grand public, ces différents flous sont régulièrement sifflés et même coupés par les directeurs de salles avant d'être progressivement acceptés. Quelques années plus tard, ils sont temporairement rejetés par les cinéastes eux-mêmes qui, avec l'arrivée du cinéma parlant, préférèrent se concentrer sur une synchronisation claire entre le son et l'image.

Pour aller plus loin sur le flou au cinéma : *Blow up – Le flou au cinéma* (Arte production)



« [F]lou : film artistique ».
— Jacques Henri-Robert, 1930.

À propos du *Lys brisé* : « Ces gros plans où l'on voit les personnages exprimer un sentiment intense par le moyen d'une extrême concentration d'esprit avaient, en effet, le défaut, jusqu'à présent, de nous montrer parfois mieux les défauts de peau ou le maquillage de l'artiste que la nature du sentiment qui l'agitait. L'usage de cette sorte de flou, lui, supprime tout détail inutile, nuisible même, et tend ainsi à accentuer le jeu de physionomie du personnage ainsi vu de très près. »
— P. H., 1920.

« [U]n perfectionnement fort intéressant également vient d'être apporté par Marcel L'Herbier, dans *L'Homme du large* : il consiste à présenter ces derniers [les souvenirs] en flou – pas le même flou d'ailleurs que celui utilisé par Griffith dans les gros plans – en flou enveloppant, total ; c'est en effet beaucoup plus rationnel et beaucoup plus compréhensible, et, comme pour tout ce qui est simple, on s'étonne que nul n'y ait songé avant. »
— Anonyme, 1920.

« Si L'Herbier nous montre dans *El Dorado Sibilla* floue parmi les danseuses nettes, c'est pour concrétiser en une image cinégraphique que Sibilla rêve. [...] Ainsi le sentiment, ou plutôt son équivalent s'inscrit sur la pellicule même : il est rendu sensible, il est perçu directement par l'œil et nous affecte directement. Il se manifeste par la *forme* du film. »
— Pierre Porte, 1926.

« [A]yant confié toute l'expression et toute la vie de ce film à la technique « flou », je me suis aperçu que celle-ci était une erreur, pour la bonne raison que, lui ayant fait rendre tout ce qu'elle pouvait donner, je n'ai obtenu qu'un résultat très inférieur à celui que j'espérais. Cette technique, parfaite pour des scènes spéciales, telles que celles auxquelles elle était adaptée dans *El Dorado* de L'Herbier, est une impasse, un cul-de-sac et n'aboutit finalement à rien, lorsque l'on veut s'en servir comme je l'ai fait pour *L'Auberge rouge*. [...] [P]our résumer mon opinion sur l'emploi trop généralisé de la technique en question, je crois que dans cette alternative, elle ramène trop le cinéma à la peinture. »
—Jean Epstein, 1923.

« Dans un film admirable, *Crainquebille* [Jacques Feyder] a joué avec génie du procédé des flous et des déformations. [...] Cet appoint des flous et des déformations n'a pas été sans apporter quelque perturbation dans l'esprit du public qui comprend mal le réel but du cinéma, la vision du drame ou des joies de la vie intérieure. On pourrait faire un film avec un seul personnage en conflit avec ses impressions. C'est presque ce tour de force qu'a réalisé superbement Feyder dans *Crainquebille*. *Crainquebille* et ses sentiments de crainte et d'espoir ! Vus sous l'angle de la pensée de *Crainquebille*, flous, surimpressions, déformations jouent magistralement. Ce pauvre *Crainquebille*, innocent du délit dont on l'accuse, ne possède plus la juste vision des choses... »
—Germaine Dulac, 1924.

9 FLOU EXPÉRIMENTAL DES AVANT-GARDES

Tournant le dos à la production élitiste des pictorialistes, les avant-gardes des années 1920 et 1930 revendiquent un art moderniste, réalisé grâce aux propriétés du médium photographique. À cette époque, la netteté constitue encore la caractéristique essentielle de la photographie et devient le nouveau credo défendu par les tenants de la Nouvelle Vision. Parmi eux, le Hongrois László Moholy-Nagy publie en 1929 un article intitulé « Net ou flou ? » dans lequel il plaide pour une photographie qui excède la netteté de la vision humaine. En France, à propos de la nouvelle génération d'artistes, on affirme que « [t]ous ont le souci d'être exacts, nets, précis. Tous évitent ce flou que seul justifie le cinéma. »

Néanmoins, bien qu'officiellement rejeté, le flou est très présent dans les œuvres des avant-gardes. Dans ses *Vortographs*, l'ancien pictorialiste Alvin Langdon Coburn renouvelle la

forme du flou par un jeu de miroirs kaléidoscopiques déformants. Les surréalistes, quant à eux, repoussent les limites de la technique photographique en multipliant les expérimentations. Admirateurs de la photographie amateur, des magazines et du cinéma, les avant-gardes renouvellent ainsi complètement la manière de percevoir et de produire du flou, qui se soumet parfois au hasard et à l'erreur.

Avec les avant-gardes, le flou acquiert une nouvelle fonction, à l'opposé de celle que lui avaient attribuée les premiers photographes au XIX^e siècle. Entre leurs mains, le flou devient un moyen de disloquer le réel, de rompre avec la tradition académique de l'imitation et d'affirmer un tournant révolutionnaire. Auparavant au service de l'aristocratie pictorialiste, le flou – marqué du sceau du jeu et de l'erreur – témoigne aussi de sa force subversive.

« [J]e crois qu'une preuve que la technique photographique n'est pas aussi primordiale que l'École américaine a voulu nous le faire croire est que, même avec [...] des ratés occasionnels et des flous [*blurs*] dus au déplacement de l'appareil ou au mouvement d'une personne [...], cela ne retire pas un atome au merveilleux qu'il y a à voir *wie am ersten Tag* dans l'œuvre d'Atget. »

— Berenice Abbott, 1964.

« [L]es mauvais photographes, servants naïfs du dieu Flou, sont d'ailleurs responsables pour la plus grande part des préjugés qu'on a longtemps gardés contre la photographie. Les malheureux croyaient qu'on doit retoucher l'image, alors qu'il est si simple de retoucher l'objet... »

— Pierre Bost, 1930.

« C'était difficile : la marquise posait comme si je la filmais. Ce soir-là, je développai les négatifs : ils étaient flous, je les mis de côté et considérai cette séance comme un échec. »

— Man Ray, 1963.

« Faisant table rase des conventions, généralement admises, on s'est aperçu que la photographie pouvait, à l'aide d'une technique nouvelle et variée (prises de vue plongeantes ou relevées, mauvaise mise au point produisant un « flou », images superposées sur une même plaque, épreuves négatives, etc.), nous apporter une vision neuve de l'univers. »

— Jean Picart Le Doux, 1931.

EUGÈNE ATGET : LA POÉSIE DU HASARD

Au tournant du XX^e siècle, le photographe Eugène Atget a systématiquement documenté les rues et les bâtiments de Paris dans une approche à l'opposé des pictorialistes, en cherchant à produire des images nettes et précises dans un but documentaire. Néanmoins, en raison de l'appareil photographique de grand format qu'il utilise, ses clichés enregistrent de nombreux flous, dus aux mouvements des passants ou aux reflets dans les vitrines. Ces flous, produits par hasard, ont contribué à l'admiration que les surréalistes ont vouée à Atget, faisant de lui un photographe précurseur d'une nouvelle poésie moderniste.

PHOTOGRAMME

Technique très pratiquée par Man Ray et László Moholy-Nagy produisant une image sans utiliser d'appareil photographique, en plaçant des objets sur une surface photosensible directement exposée à la lumière.

SOLARISATION

La solarisation est obtenue en exposant le tirage à la lumière pendant une ou deux secondes au moment de son développement dans la chambre noire, ce qui provoque une inversion partielle ou totale des densités de l'image.

DÉFOCALISATION

Fait de ne pas mettre au point pendant la prise de vue, produisant un flou volontaire de mise au point.

MAN RAY : DISLOQUER LE RÉEL

Proche du surréalisme français, l'Américain Man Ray n'a cessé de jouer avec les limites du médium photographique. Cherchant à renverser les valeurs traditionnellement admises, il utilise le flou pour faire exploser le cadre attendu et les conventions d'usage. Dans son autobiographie, à propos de la séance de pose de la marquise Casati, il invente un mythe visant à faire croire que le flou n'est dû qu'à une erreur, alors même que le cliché témoigne d'une manipulation volontaire de l'artiste. Dans son film *L'Étoile de mer*, inspiré d'un poème de Robert Desnos, il entrave toutes les règles en brouillant l'image de bout en bout par des flous produits à l'aide de gélatine. Aussi, le chef de file du surréalisme André Breton publie sa photographie *Explosante-Fixe* en introduction d'un article visant à exprimer la décharge vitale – qu'il nomme « beauté convulsive » – nécessaire à la force d'une œuvre.

SURIMPRESSION

Technique permettant d'imprimer plusieurs images sur un même tirage en les superposant.

EXPOSITION MULTIPLE

Technique qui consiste à faire plusieurs prises de vues sur un seul et même négatif, imprimant ainsi plusieurs images sur une seule photographie.

BRÛLAGE

Technique inventée par Raoul Ubac qui consiste à plonger le négatif dans de l'eau chaude, ce qui provoque une dissolution de l'image en décollant la gélatine du support.

DISTORSION

Technique inventée par André Kertész qui consiste à photographier le reflet de ses modèles dans des miroirs. L'image est donc nette et le flou appartient au miroir photographié.

PERSPECTIVES

Les avant-gardes ont multiplié les différentes perspectives – en plongée ou contre-plongée – produisant ainsi des flous variés.

PHOTOGRAPHIE DE NUIT

Rendue célèbre par Brassai, la photographie de nuit produit de nombreux flous en raison de la sous-exposition des scènes représentées.

FLOU DE BOUGÉ

Produit par hasard ou pas, le flou de bougé a été beaucoup pratiqué par les avant-gardes. Proche des surréalistes au début de sa carrière, Henri Cartier-Bresson admire notamment la spontanéité qui émane du bougé.

CARTELS DÉVELOPPÉS

MOÏ VER

Paris (introduction de Fernand Léger), 1931

–

WALDEMAR-GEORGE

« Photographie: vision du monde », *Arts et métiers graphiques*, 15 mars 1930, vol. 3, n° 16, numéro spécial consacré à la photographie

→ Dans de nombreuses publications, des textes – comme l'article de Waldemar-George – condamnent ouvertement le flou, alors même que les images qui les accompagnent en contiennent sous des formes variées. En introduction du livre de Moï Ver, Fernand Léger affirme aussi que « le résultat doit être objectif, précis et saisissant par la netteté, la clarté et l'incisif ».

MAN RAY

L'Étoile de mer, 1928

→ « [Man Ray] ne commence à accorder quelque attention qu'aux photographies qui lui donnent le sentiment de s'affranchir du réel. Parmi ces dernières, beaucoup sont extraites du film *L'Étoile de mer* qu'on vit passer aux Ursulines. Tout s'y meut dans le brouillard ou, plus exactement, choses et gens semblent perpétuellement s'y diluer dans une atmosphère épaisse, comme le sucre dans la cressonnette. Fantomatiques visions empreintes parfois de symbolisme et qui auraient ravi les esthètes de 1900. »
— Jean Gallotti, 1929.

ILSE BING

Moulin Rouge, 1931

–

ILSE BING

French Cancan, Moulin Rouge, Paris, 1931

→ À propos des danseuses d'Ilse Bing : « C'étaient des figures sans précision, non de ce flou accidentel que certains ne savent éviter, car on le sentait ici voulu et que, sans lui, ces images eussent été du banal reportage, mais un flou fait « d'instant superposés ». Du mouvement décomposé et recomposé ensuite en une seule figure, semblait-il. Du mystère et du réel, du nouveau, surtout. » Emmanuel Sougez, 1934.
— Emmanuel Sougez, 1934.

10 FLOU DE LA MODERNITÉ

À partir des années 1930, le succès de la presse illustrée change radicalement le rapport au flou. La photographie devient majoritairement accessible par l'intermédiaire de sa publication dans la presse: les papiers de mauvaise qualité utilisés lors de l'impression accentuent et généralisent la présence du flou sur l'image.

L'apparition à la fin des années 1920 des appareils de petit format – comme le Leica et le Rolleiflex – et le développement de la photographie de reportage transforment aussi les pratiques: l'événement à immortaliser devient prioritaire par rapport à l'exigence d'une qualité irréprochable. Le flou « par erreur » devient ainsi plus acceptable, voire même recommandé. Il garantit, du moins en apparence, que la photographie est authentique et qu'elle constitue le témoignage d'un moment exceptionnel. Le flou contribue à construire visuellement l'idée d'une *exclusivité* journalistique.

À cette époque, l'enregistrement de la vitesse devient également primordial. L'essor de la voiture – expression par excellence de la modernité – lance un nouveau défi aux photographes, qui cherchent à l'immortaliser en pleine course. De la même manière, la démocratisation du sport amène une nouvelle esthétique de la vitesse, comme on le voit ici avec le ski.

Parallèlement à ces nouveaux enjeux, les photographes bénéficient d'un matériel qui leur permet de composer beaucoup plus librement avec les flous d'avant et d'arrière-plan, de manière à mettre en valeur un élément particulier de l'image. Le flou joue désormais un rôle déterminant dans la construction graphique de l'image, comme on l'observe ici avec les œuvres de Robert Capa, René Burri, Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau.

« [F]loue ou pas, nette ou pas, une bonne photo, c'est une question de proportions, de rapports entre le noir et le blanc. »

— Henri Cartier-Bresson.

« Non seulement, la photographie de l'événement en train de se produire peut s'accommoder du flou, mais le flou en constitue la qualité dominante. C'est par le flou que l'on persuade que l'image montre bien l'événement lui-même et a été réalisée dans l'instant précis de son accomplissement de façon mécanique, et pour tout dire, objective. »

— Luc Boltanski, 1965.

LA VOITURE FACE AU FLOU

Dès son invention, l'automobile en marche suscite un vif intérêt pour les photographes. Immortaliser sa vitesse constitue un défi, que le pictorialiste Robert Demachy relève en 1903 en ayant recours à des retouches dans la chambre noire. Dix ans plus tard, Jacques Henri Lartigue, passionné de courses de voitures, réalise avec un flou de bougé son *Grand Prix de l'A.C.F.*, image devenue par la suite iconique, mais qu'il ne considère à l'époque pas comme une réussite. Ce n'est qu'en 1954, au moment où la représentation de la vitesse devient primordiale à la photographie, qu'il publie pour la première fois son image dans le magazine *Point de Vue-Images du Monde*. Que ce soit dans la photographie publicitaire, commerciale, amateur ou artistique, on observe alors un engouement pour la photographie de voiture en pleine course. Dans les années 1970, l'Américaine Jan Groover reprend ce motif dans une perspective plus formelle et analytique.

CARTELS DÉVELOPPÉS

HENRI CARTIER-BRESSON

Alberto Giacometti, Galerie Maeght, Paris, 1961

- « Dans un portrait de Giacometti par Cartier-Bresson, c'est parce que nous voyons à côté de Giacometti la silhouette gracile et tremblée de ses statues que nous savons comment lire le « flou » de la silhouette du sculpteur. »
— Pierre Bourdieu, 1965.

ANONYME

« Les profiteurs de la maladie »,
Vu, 13 mai 1936

–

PAUL ALLARD

« Qui a ouvert le feu ? »,
Vu [hors-série Pas d'anarchie !],
8 février 1934

–

ANONYME

« Au cirque », *Vu*, 4 décembre 1929

–

ANONYME

Couverture de *Vu*, 19 février 1930

- « Demandez [...] des documents associés à l'idée de mouvement. Vous serez submergé de flous, artistiques ou non, vous aurez des « filés » à la pelle [...]. Dénonçons froidement, au passage, l'instigatrice de ces honteuses pratiques. C'est la presse (l'hebdomadaire surtout) qui fait feu de tout bois, long feu aussi, quelquefois. Ainsi, il est indéniable que le raté fait vrai. [...] Quant à l'image dramatique, la « photo-choc » qui vous remue les tripes, elle se doit d'être accommodée d'un grain monstrueux qui devient l'objet même de la reproduction. La mauvaise qualité souligne la difficulté, l'exclusivité de l'image. L'événement est secondaire. »
— Blaise Monod, 1964.

ROBERT CAPA

Omaha Beach, près de Colleville-sur-Mer, sur la côte normande, 6 juin 1944 : le débarquement des troupes américaines, 6 juin 1944

- En 1944, Robert Capa photographie le débarquement des Américains à Omaha Beach, en Normandie, dans un reportage devenu célèbre intitulé *The Magnificent Eleven*. Dans la légende des images publiées dans *Life* le 19 juin 1944, il est précisé qu'elles sont « juste un peu floues » de manière à accentuer l'effet dramatique de ce reportage historique. Capa, pour qui une photographie n'est bonne qu'au plus près de l'événement, se désresponsabilise pourtant de ce flou qu'il considère comme une erreur et dont il accuse le technicien de *Life*. Pour le reporter, l'importance de cet épisode est immense, au point qu'il donne à son autobiographie publiée en 1947 le titre de « *Juste un peu flou* », sans que l'on puisse encore clairement déterminer les raisons réelles du flou : crise de nerf de Capa au moment de l'événement ou erreur pendant le développement ?

11 FLOU SUBJECTIF

Dans les années 1950, certains photographes commencent à revendiquer ouvertement l'usage du flou – non pas celui désiré par les pictorialistes pour se rapprocher de la peinture, mais un flou propre à la technique photographique. L'Américain William Klein s'affranchit des règles de la photographie en s'inspirant des clichés des paparazzis. L'Allemand Otto Steinert – chef de file du courant *Subjektive Fotografie* – adopte une esthétique beaucoup plus maîtrisée, mais tout aussi attentive au flou de bougé.

Signe d'une nouvelle reconnaissance du flou dans la photographie, ce ne sont plus les photographes qui font du flou pour imiter les peintres, mais bien les peintres qui produisent un flou qui simule la photographie, comme le montre le travail de l'Allemand Gerhard Richter dans les années 1960.

Progressivement, le flou prend de plus en plus de place dans les recherches des photographes. Le recours au hasard devient un moyen de dépasser le strict cadre de l'enregistrement du

réel pour le déformer et s'approcher de l'abstraction, comme le fait Man Ray qui, dans sa série *Unconcerned photographs*, déclenche son appareil en le lançant en l'air.

Le flou permet aussi d'expérimenter de manière sérieuse les possibilités offertes par le médium photographique, comme le montrent par exemple les recherches de Germaine Krull ou de Jacques Henri Lartigue, qui travaillent tous les deux avec des filtres.

Certains artistes revendiquent pour leur part une forme de dilettantisme et utilisent des appareils de mauvaise qualité, parfois jetables, mettant en avant l'importance de l'expression spontanée d'une forme d'intimité. C'est le cas de Nancy Rexroth – dont les formes floues rappellent ses souvenirs d'enfance en Iowa – ou de Bernard Plossu, qui incarne dès les années 1970 une nouvelle pratique de la photographie, libérée des contraintes techniques et des règles esthétiques.

« Je n'étais pas limité par une formation photographique ou des tabous, j'essayais tout. Grain, flou, déca-drages, déformations, accidents. [...] Je fonçais tête baissée dans tout ce qu'il ne fallait pas faire en photographie. [...] J'avais le sentiment que les peintres s'étaient libérés des règles : pourquoi pas les photographes ? »
— William Klein, 1982.

« Ce qui, jadis, était réprouvé comme négligence technique, prend une valeur d'expression : le flou, le grain, les contours effacés [...]. Tel est le langage de l'expression photographique actuelle. C'est celle que Steinert appelle "subjective". »
— O. Toussaint, 1958.

« Je ne peux rien décrire plus clairement concernant la réalité que ma propre relation à la réalité. Et celle-ci a toujours à voir avec le flou, l'insécurité, l'inconsistance, la fragmentarité, je ne sais quoi encore. »
— Gerhard Richter, 1972.

« Une image peut être floue comme une pensée, comme elle, elle est perception abrupte de la réalité. »
— Bernard Plossu, 2006.

CARTELS DÉVELOPPÉS

WILLIAM KLEIN

Abstraction. Trace of white balls on black, Paris [Abstraction. Trace de boules blanches sur du noir, Paris], 1952

–

WILLIAM KLEIN

Abstraction. Horizontal small black balls [Abstraction. Petites boules noires horizontales], 1952

→ Dans les années 1950, William Klein photographie un panneau mural rotatif pour l'architecte Angelo Mangiarotti. Captées en mouvement, les formes abstraites peintes sur le panneau, noires et blanches, apparaissent floues sur les clichés. « Le flou des formes obtenues m'a fait songer que je pourrais recréer et contrôler cet effet, cette trace graphique », explique-t-il. Il commence alors à photographier la lumière en mouvement pour créer ses premières abstractions.

ANNA BLUME

Kitchen Frenzy: Passion of the Housewife [La Frénésie de la cuisine : la passion de la ménagère], 1986

→ Dès la fin des années 1960, le couple de photographes allemands Anna et Bernhard Blume se met en scène dans des séries photographiques qui perturbent l'ordre établi de l'espace domestique, investissant les intérieurs petits-bourgeois pour en faire exploser, par la mise en scène ludique, le cadre pesant. Le flou s'invite ici dans la critique ironique et subversive de la classe moyenne allemande.

JEAN-LUC TARTARIN

Mouton. De la série Les Moutons, 1971–1973

→ « Ces grosses boules de laine, beaux exemples de flou objectif, deviennent, sur les photos de Tartarin, des masses inextricablement mêlées d'ombre et de lumière. Il y a adéquation et compénétration de la matière représentée, floconneuse, foisonnante et de la matière objective des conglomérats d'argent innombrables, granuleux. »
— Jean-Claude Lemagny, 1985.

12 FLOU CONTEMPORAIN

Dès les années 1990, le flou devient un moyen d'expression artistique plus courant, prenant des formes et des significations différentes selon les photographes. Les techniques variées permettent d'explorer tout le potentiel de cette forme : les flous peuvent être produits par la mise au point, par des retouches et des manipulations ; ils peuvent être dus à l'usage de papiers particuliers (tirages Fresson, papier Japon par exemple) ou issus d'images de mauvaise qualité que les artistes se réapproprient.

Le flou participe à donner du sens et à construire une réflexion sur le monde environnant et sur l'image elle-même. Il peut prendre une valeur politique et sociale chez Kurt Buchwald, Christian Boltanski et Sylvain Couzinet-Jacques, exprimer l'incertitude dans la quête d'identité chez Elina Brotherus, Annelies Štrba et Bill Armstrong, évoquer l'inconscient chez David Levinthal et Michael Ackerman, la mémoire chez Philippe Cognée, voire

la perte et la disparition chez Martin Désilets et Idris Khan.

Au début des années 2000, l'apparition du numérique a largement modifié les enjeux du flou. Les artistes s'interrogent sur la manière dont cette technique permet de percevoir le monde, dont la réalité est désormais en grande partie elle-même dématérialisée. Dans sa série *Jpegs*, Thomas Ruff utilise des images trouvées sur Internet dont il déplace chaque pixel de manière à ce qu'aucun ne soit plus à sa place, créant ainsi une image reconnaissable, mais pourtant inexistante. Marion Balac s'amuse des statues de dieux automatiquement floutées par le logiciel de navigation Google Street View alors que la photographie floue d'un post sur Facebook par Catherine Leutenegger interroge sur le gouffre infini d'informations et de désinformations alimentant les flux d'actualité.

« Le flou est prôné pour qui veut travailler avec l'inconscient, non seulement parce que l'inconscient est l'empire du flou, mais aussi parce qu'il est l'empire du flot et du flottement ; en effet, c'est un flux hors du temps qui charrie en boucle les signifiants et les images. »

— François Soulages, 2019.

« Le flou permet de contempler à l'œil nu la matière constituante de la photographie, ses qualités tactiles de velouté ou de grenu, de lisse ou de vibrant. »

— Jean-Claude Lemagny, 1985.

ENJEUX POLITIQUES

Le flou prend dans certains travaux une valeur politique. Christian Boltanski l'a exploitée dans les photographies de juifs qu'il a récupérées et agrandies pour rappeler le devoir de mémoire de l'Holocauste. Au début des années 1990, le Russe Alexey Titarenko photographie la foule à Saint-Pétersbourg dans des poses longues, mettant en avant la condition compliquée de la population à l'ère postsoviétique. Juste avant la chute du mur de Berlin, l'Allemand Kurt Buchwald adopte aussi le flou pour faire les portraits inversés – laissant l'arrière-plan net – de ses amis vivant dans la partie est de la ville, soulignant ainsi l'importance de l'anonymat face au contrôle politique.

Aujourd'hui, la question de l'anonymat et de ses enjeux dans la photographie est centrale. Dans sa série *Outstanding Nominals*, le Français Sylvain Couzinet-Jacques se réapproprie des photographies trouvées sur Internet d'émeutiers militant autant à l'extrême gauche qu'à l'extrême droite. En les agrandissant, il crée un flou qui ne permet plus d'y lire que des stéréotypes aux silhouettes voilées, questionnant aussi la surabondance des images circulant dans la presse et sur les réseaux sociaux.

CARTELS DÉVELOPPÉS

DAVID LEVINTHAL

My Mother's Killer

[L'assassin de ma mère], 1998

→ Cette édition est le fruit d'une collaboration entre James Ellroy et le photographe américain David Levinthal qui illustre par des photographies énigmatiques le récit que l'auteur du *Dahlia noir* fait du meurtre de sa mère, dont l'assassin n'a jamais été retrouvé.

RUTH ERDT

Das Haus I [Maison I], 2013

–

RUTH ERDT

Das Haus II [Maison II], 2013

→ « Le réel n'existe pas ; il n'y a que la perception. Il faut donc comprendre les règles techniques de la caméra, qui nous dit comment voir. *Haus I* et *II* ont été réalisés à partir du même négatif net : le flou de *Haus I* a été produit de manière analogique au moment du tirage ; celui de *Haus II* par des filtres numériques. Les différents flous racontent ce que le médium fait à la perception. »
— Ruth Erdt

PHILIPPE COGNÉE

Guillaume et Thomas, 1996

→ Partant d'un modèle photographique, Philippe Cognée déplace dans sa peinture les lignes trop réalistes du cliché initial par une technique particulière. Utilisant une peinture à l'encaustique faite de cire d'abeille et de pigments de couleur, il recouvre sa toile peinte d'un film plastique sur lequel il passe un fer à repasser qui chauffe la cire pour la liquéfier, étalant les formes et créant un flou particulier. Sur cette œuvre apparaissent ses deux fils Guillaume et Thomas sur une plage vendéenne.

HIROSHI SUGIMOTO

Rietveld Schroeder House House
[Maison Rietveld Schroeder], 1999

→ « J'ai entrepris de retracer les débuts de notre époque à travers l'architecture. En poussant la distance focale de mon vieil appareil photo grand format jusqu'à deux fois l'infini, j'ai découvert que les superbes architectures survivent aux assauts de la photographie floue. »
— Hiroshi Sugimoto

SARAH MOON

La Main gelée, 1999, de la série

Où va le blanc, 2020

-

SARAH MOON

Le Pavot bleu, 1999, de la série

Où va le blanc, 2020

-

SARAH MOON

Le Geste, 2000, de la série

Où va le blanc, 2020

→ **OU va le blanc ...quand la neige a fondu**
C'est l'histoire d'un livre que je ne veux pas publier.
C'est l'histoire du temps qui passe et qui efface.

Ici et maintenant, c'est dans le blanc de ces images fantômes, dans ces moments éblouis que je veux me perdre, et tout mélanger, les jours - les mois - les années - bribes de temps suspendu à peine une seconde. Ici et maintenant l'histoire que je raconte n'est pas tout à fait la mienne

Elle est celle de ces photographies avant qu'elles ne disparaissent.

It's time at work.

Ici et maintenant au petit bonheur la chance je trouve les positifs de Polaroids que je n'avais pas fixés, certains ont jaunis, d'autres se sont abimés, beaucoup s'effacent petit à petit.

Je les réunis aujourd'hui.

—Sarah Moon

MARTIN DÉSILETS

Matière noire, état 66, 2022

→ Depuis 2017, Martin Désilets photographie systématiquement les œuvres modernes et contemporaines exposées dans les musées qu'il visite en Amérique et en Europe, en suivant un protocole strict de prise de vue. Il superpose les fichiers numériques ainsi obtenus, avec l'objectif de réaliser un monochrome photographique noir épuisant le regard ; une œuvre paradoxale qui, tout en témoignant de la somme de tout ce qu'il aura observé, ne semblera, pourtant, ne plus rien donner à voir.

IDRIS KHAN

Every... photograph taken whilst on top of the Empire State Building, 2003

→ Idris Khan a superposé toutes les photographies faites depuis l'Empire State Building trouvées sur Internet.

Lexique

FLOU ARTISTIQUE

Flou permettant de réaliser un effet artistique, volontaire et maîtrisé, sur une partie ou sur l'ensemble de l'image.

FLOU DE BASCULE

Flou produit par un appareil à bascule permettant d'incliner l'objectif verticalement par rapport au corps de l'appareil photographique. Un axe de netteté est ainsi marqué sur l'image et entouré, en dessus et en dessous, de zones présentant un flou plus prononcé.

FLOU DE BOUGÉ

Flou produit par le mouvement volontaire ou involontaire de l'appareil photographique pendant la prise de vue.

Flou de mise au point

Flou volontaire ou involontaire dû aux effets de l'optique photographique. Il peut être causé par l'imperfection de l'objectif utilisé, par une grande ouverture du diaphragme dont résulte une profondeur de champ réduite ou par une mise au point mal réglée.

FLOU DE MOUVEMENT (OU CINÉTIQUE)

Flou produit par le mouvement du sujet photographié pendant la prise de vue.

FLOU FILÉ

Flou de bougé particulier consistant à suivre avec l'appareil photographique le déplacement du sujet principal qui apparaît dès lors net sur l'image, les éléments restés immobiles en avant ou en arrière-plan étant flous.

PIXELLISÉE

Se dit d'une photographie numérique dont les pixels sont clairement apparents.

FLOU D'AVANT-PLAN

Flou qui apparaît sur l'avant-plan de l'image, laissant l'arrière-plan net.

FLOU D'ARRIÈRE-PLAN

Flou qui apparaît sur l'arrière-plan de l'image, laissant l'avant-plan net.

L'exposition Flou. *Une histoire photographique* est produite par Photo Elysée.

Une publication du même titre, publiée en français par les éditions delpire & co et Photo Elysée, est disponible à la librairie du musée. La publication a reçu le soutien du Cercle Photo Elysée.

Commissaire de l'exposition
Pauline Martin

Chargées de production
Émilie Chenevard
Eleonora Del Duca
Florence Monney
Hannah Pröbsting

Scénographie
Studio Vaste :
Olivia Berthon
Élise Durand
Julia Kravtsova Levée

Conception graphique
(exposition)
Atelier ping-pong :
Florencia Azcona
Alma Gromard
Cécilia Génard

Conception graphique
(livret de visite)
Gavillet & Cie :
Gilles Gavillet
Vincent Devaud
Tamara Niklaus

Conception lumières
Aura Studio :
Mathilde Camoin

Relecture
Emilie Delcambre Hirsch

Image de couverture
Bill Armstrong, *Portrait #301*,
2000, de la série Infinity [Infini],
1997 – en cours
© Bill Armstrong, Collections
Photo Elysée

Nous remercions tous les
artistes, prêteurs, institutions
publiques et collections privées
qui ont rendu ce projet possible.

Nos remerciements vont également à l'ensemble des collaboratrices et des collaborateurs de Plateforme 10, ainsi qu'à toutes les personnes qui, à des titres divers, nous ont apporté leur aide précieuse.

Photo Elysée, musée cantonal
pour la photographie, est un
musée de l'Etat de Vaud géré
par la Fondation Plateforme 10.

PHOTO
ELYSEE  

Partenaire global


PARMIGIANI
FLEURBA

Avec le soutien de

 LOTERIE
ROMANDE  FONDATION
COROMANDEL

 Bru  FONDATION ARPE  PHOTO
ELYSEE
CERCLE

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Département fédéral de l'énergie DFE
Office fédéral de la culture OFC

Partenaire principal –
construction Photo Elysée


FONDATION
LEENAARDS

TRADUCTION



DE



IT

