

fou allié

Damien Arlettaz

Mémoire suivi par Marie-Haude Caraës

Ensci - Les Ateliers
Juillet 2010

Sommaire

- Introduction.....p.9
- Définition(s) du flou.....p.15
 - *Flou physiologique : l'œil et l'état des éléments.....p.15*
 - *Accommodation : un mouvement de découverte.....p.22*
 - *Théorie de la Gestalt : les lois de la perception.....p.28*
 - *Forme floue : les apports de l'indétermination.....p.33*
- Flou photographique.....p.41
 - *Mise au point d'une technique : de la surprise à l'erreur.....p.41*
 - *Lecture d'une photographie : le flou comme indice révélateur...p.66*
 - *De l'expérimentation au langage : le flou, une figure de style....p.80*
- Conclusion.....p.115
- Bibliographie & iconographie.....p.121

« Est-il possible de donner une définition précise de l'imprécis, de tracer le contour de ce qui est sans contour, de faire la théorie nette de ce qui est vague ? Certes, la promesse du flou pourrait être la figure, la forme, fondement de cet art de la figuration dont relèverait la pensée ; mais l'image poétique ou artistique, elle, est décrite comme cet insaisissable encore plus efficace qui, précisément, s'obstine à demeurer indéterminé. »

Bertrand Rougé

Introduction

Partir à la rencontre du flou est au départ une intuition et une envie. Il y a en lui quelque chose de flottant, d'atmosphérique, comme un espace où le temps serait pleinement vécu et non découpé comme la science peut le faire avec les minutes et les secondes.

Il faut d'abord définir le flou, en commençant par l'origine du terme lui-même. Chaque chose porte en elle, au-delà des apparences, les strates de sa construction. Le mot « flou » est complexe et renferme de multiples sens. À l'origine, il était utilisé « pour exprimer en termes de peinture la tendresse et la douceur d'un ouvrage ». L'expression consacrée est « peindre flou ». Cependant, derrière cette définition qui donne une dimension légère et douce au flou, se cache une couche sédimentaire bien plus sombre. Flou vient de *flo*, de l'ancien français qui signifie inculte, fatigué, flasque. Au plus lointain de son origine, le flou est porteur d'un sens péjoratif, voire effrayant. Il existe une origine plus lointaine qui correspond à l'idée développée dans ce mémoire. À la définition de « flou » est associé le terme *fluet* : « Représente une altération de *flouet*, ancien

dérivé de “flou”, mais il n’est plus rattaché à son origine dans la conscience des locuteurs. Il a d’abord le sens d’apparence fragile (en parlant du corps) et se dit aussi, par extension, d’un son, d’une voix faible, grêle. »¹ Même si le lien n’est plus présent, il permet de savoir qu’en lui, le flou est également un signal fragile, éphémère, comme quelque chose à protéger.

Aujourd’hui, le terme « flou » est utilisé pour désigner une forme dont les contours sont indistincts, troublant parfois son identification. L’étude de la forme indéterminée débutera par l’étude du flou physiologique. Directement lié à la perception et considéré comme handicapant, il faudra découvrir sa fonction précise et faire la démonstration de son rôle essentiel. Il y a quelque chose de bénéfique dans le fait de voir flou comme, par exemple, un peintre qui plisse les yeux pour adoucir les détails et ne plus voir que l’agencement des masses. Ce bénéfice se doit bien sûr d’être temporaire pour continuer à peindre en détail, comme un aller-retour incessant de l’attention entre les fragments et l’ensemble. En premier lieu, pour comprendre la place du flou au sein des mécanismes perceptifs, tout en s’appuyant sur la théorie de la Gestalt, il s’agira de découvrir comment une chose sans forme et sans contour peut se constituer en tant que forme et en déduire les sensations, les émotions, les réactions qu’il provoque.

Dans un second temps, la photographie sera le territoire privilégié de cette recherche. Cette technique, comme une copie mécanique de l’œil, a permis de figer le flou et constitue un domaine d’étude idéal pour la validation des hypothèses émises en premier lieu. Ce travail de synthèse propose de retracer l’histoire du flou en photographie.

¹ Alain Rey (s.l.d), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Le Robert, 1999, p. 1446

Dans un premier temps, son statut sera questionné à travers la mise au point du procédé. Puis, les différents flous techniques seront détaillés en cherchant à comprendre leurs apports à la lecture de l’image. Cette étude se concentre sur l’effet du flou photographique sur la perception humaine, qu’il soit argentique ou numérique, il est le résultat d’une opération optique ou son imitation. Le numérique est une traduction fragmentaire de l’information lumineuse et propose une philosophie différente de l’argentique qui est l’enregistrement chimique de la lumière. La pixellisation est mise à l’écart de cette étude car si elle produit un trouble de la lisibilité, elle est plus une fragmentation et une synthèse qu’une dispersion de l’information. Enfin, il faudra aborder l’utilisation du flou comme moyen d’explorer les capacités créatives qu’offre la pratique de la photographie puis en tant que figure de style au sein d’une forme d’écriture possédant sa propre rhétorique.

Grâce à ce mémoire, je souhaite mettre en lumière les apports de l’indétermination formelle, construire un outil de lecture de la photographie comme objet de vision et aboutir à une méthodologie de création, de recherche.

*« On ne voit que ce qu'on regarde. (...) Le monde visible et celui de mes projets
moteurs sont des parties totales du même Être. »*

Maurice Merleau-Ponty

Définition(s) du flou

Flou physiologique : l'œil et l'état des éléments

Le flou naît en premier lieu dans l'œil. La cornée et le cristallin agissent comme une lentille déviant les rayons lumineux en un point précis de la rétine où une première image se forme (figure 1). Le cerveau reçoit les informations sous forme d'impulsions électriques. Les yeux perçoivent deux points de vue à peine différents, combinés par le cerveau en une seule image (figure 2). Lorsque la vision est floue, c'est que l'image des objets regardés ne se concentre pas en un point précis de la rétine. Elle est alors transmise floue au cerveau. Une vision floue diminue le confort visuel et devient dérangeante, voire handicapante, lorsqu'elle se généralise. Certaines maladies oculaires comme la cataracte, opacification du cristallin, peuvent générer ce type de défaillance. Le flou est donc entre autres un phénomène physiologique de la perception. Il est dû aux limites de notre vision. Ses capacités sont variables d'une personne à l'autre et se dégradent avec l'âge. De manière générale, l'accommodation permet de se débarrasser d'une vision floue, elle permet d'assurer la netteté de la vision à des distances différentes. Les muscles ciliaires changent la courbure du cristallin dans le sens d'un accroissement du pouvoir de réfraction. L'accommodation maximale est la distance entre le point le plus proche que l'œil peut observer avec netteté, c'est le *punctum proximum* et le point le plus éloigné, le *punctum remotum*.

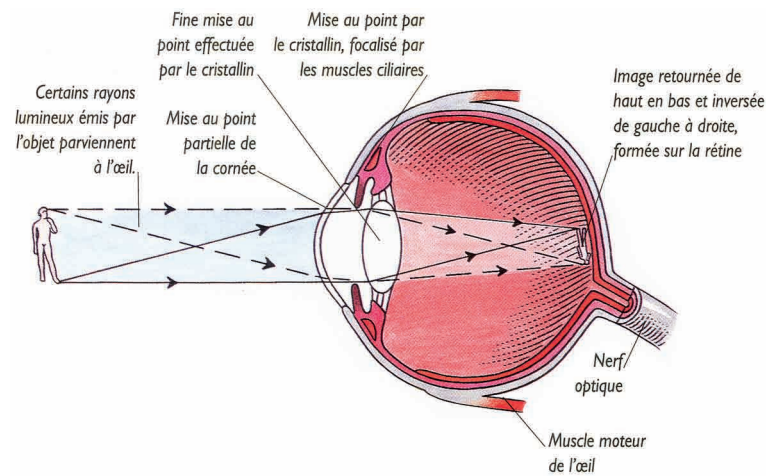


Fig. 1 : Formation de l'image rétinienne : « Les rayons lumineux sont focalisés par la cornée, traversent la pupille, sont focalisés de nouveau par le cristallin, cheminent dans l'humeur vitrée, et forment sur la rétine, sensible à la lumière, une image que le cerveau remet à l'endroit. Les muscles ciliaires règlent la forme du cristallin, le rendant plus globuleux pour mettre au point sur la rétine des objets plus rapprochés. »¹

1 Steve Parker, *Le Corps humain*, Paris, Gallimard, coll. Passion des sciences, 1994, p. 52

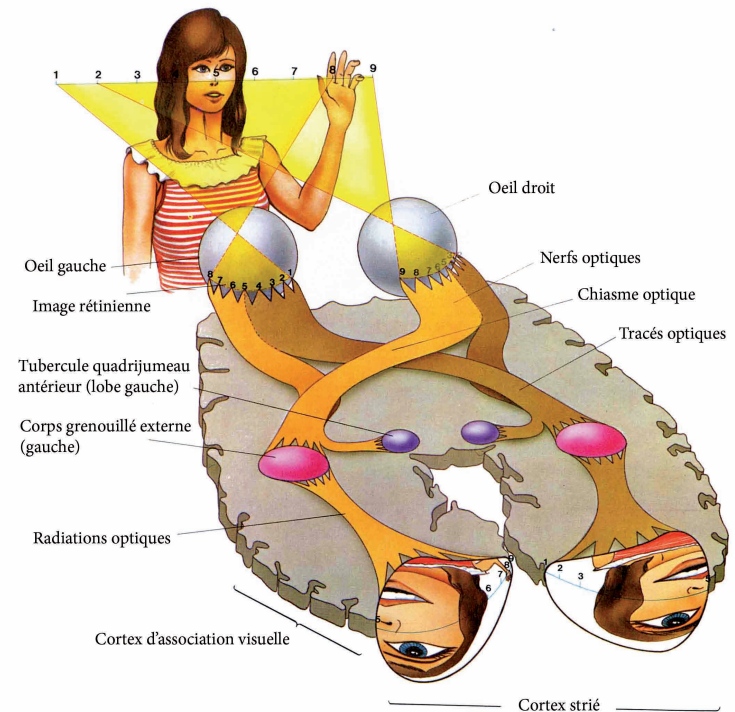


Fig. 2 : Formation de l'image corticale : « Représentation schématique de deux voies visuelles, des yeux au cortex strié, et des yeux au tubercule quadrijumeau antérieur. Dans la première voie, les messages partent de la rétine de chaque œil, puis circulent le long d'un nerf optique, passent par des structures appelées le chiasme optique et les corps genouillés externes, continuent leur chemin par l'intermédiaire des radiations optiques et arrivent enfin dans une région du cerveau située exactement à la partie arrière de la tête appelée le cortex strié. »²

2 John P. Frisby, *De l'œil à la vision*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 68

D'autres phénomènes extérieurs à l'œil troublent la vision précise et procurent une sensation d'altération des contours, assimilable à du flou. La vision périphérique est faite pour voir de nuit, par contre elle ne permet pas de distinguer les couleurs et elle n'offre pas une bonne acuité. L'obscurité engendre donc un effacement des détails. Par opposition, l'éblouissement, conséquence d'un flux de lumière trop élevé pour le niveau d'adaptation de l'œil provoque le même type d'effet (figure 3). La gêne ressentie peut être intense, prolongée dans le temps même lorsque l'éblouissement a cessé, c'est une persistance rétinienne négative. Le pouvoir séparateur de l'œil, c'est-à-dire la capacité à distinguer des détails fins, est une autre limite de la vision. Il est défini comme la distance angulaire minimale, par rapport à l'œil, entre deux éléments d'un objet et permet de percevoir deux images distinctes. Le brouillard, du point de vue de la physique, est composé d'un ensemble de gouttelettes d'eau en suspension dans l'air. Ces particules sont trop petites pour être distinguées ; elles sont en mouvement permanent ce qui provoque une sensation de flou (figure 4). De même, le mouvement lorsqu'il est extérieur à celui de l'œil peut être source de flou. Les choses se déplaçant trop rapidement, empêchent le regard de se fixer et donc de formaliser une image mentale précise. Par exemple, il est impossible de distinguer correctement les ailes d'un papillon s'il est en vol ou les dessins sur une toupie lorsqu'elle est en rotation.

Tous ces phénomènes sont la cause d'une vision plus ou moins trouble. Il faut rappeler qu'ils n'existent pas directement sous leur forme perçue dans le monde physique et ne sont source de flou qu'en interaction avec la vision humaine. D'autres phénomènes physiques troublent la vision par interposition entre l'œil et les choses situées derrière. Ainsi l'image vacille au-dessus d'une source de chaleur. La chaleur produit un flux d'air qui varie en densité et

trouble les trajets des rayons lumineux, c'est le principe des mirages. Il en résulte une déformation de l'image. De façon non exhaustive les larmes, la condensation sur une surface transparente, le verre sablé trouble la perception visuelle. Le flou est donc une forme d'indistinction liée aux capacités de l'œil et aux états des éléments. L'accommodation de l'œil chasse le flou, elle peut être assimilée au mouvement de l'attention. Alors si le flou trouble notre vision, il est aussi la condition de sa précision.



Fig. 3 : Dualité lumières-ténèbres : « Les ténèbres n'ont pas de réalité propre, mais sont une simple absence de lumière. L'œil adapté à la luminosité de la grotte est ébloui par la lumière du dehors, les contours de la sortie sont comme effacés. »³

³ Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, *Traité de la lumière*, avec les photographies de Christiane Grimm, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009



Fig. 4 : Arc-en-ciel de brouillard ou arc-en-ciel blanc : « Un léger brouillard de printemps, dont les gouttelettes d'eau ont des tailles comprises entre 1 et 30 microns, peut réfléchir la lumière solaire en produisant cet arc-en-ciel blanc [...] au fond, on aperçoit la crête du Jura. »⁴

⁴ Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, *Traité de la lumière*, op. cit., p. 172

Accommodation : un mouvement de découverte

Le mouvement est indispensable à la précision de la vision car l'œil voit nettement là où est concentrée l'attention. L'imprécision de la vision périphérique est corrigée par les mouvements rapides de l'œil qui permettent de reconstituer une vision d'ensemble précise dans le cerveau. Le champ de vision humain est de quatre-vingt-dix degrés, ce sont alors les mouvements de la tête qui prennent le relais dans la compréhension de l'espace. D'autres limites imperceptibles existent. La lumière qui inscrit dans l'œil l'image des objets, désigne les ondes électromagnétiques visibles, comprises entre trois-cent-quatre-vingts et sept-cent-quatre-vingts nanomètres. Or comme le montre la figure 5, le spectre visible n'est qu'une infime partie des ondes connues. Le monde n'est donc pas perçu dans son entièreté, tel qu'il est vraiment. Le flou permet cette prise de conscience de l'invisible par rapport à ce qui est vu. Il marque avec douceur les limites de la vision et pousse à la découverte. Les hommes, stimulés par le flou, se sont fabriqué des prothèses pour agrandir l'amplitude des mouvements de la perception. Si l'optique basique permet de rétablir le mouvement d'accommodation de l'œil, ici le mouvement porteur d'intérêt est celui de l'exploration.

Le premier projet de télescope spatial a été évoqué après qu'Edwin Hubble, éminent astronome, ait démontré en 1924 qu'il existait des galaxies dans l'univers en dehors de la nôtre. En 1990, le télescope spatial Hubble est envoyé en orbite à environ six-cent-cinquante kilomètres au-dessus de la Terre. Il est muni des technologies les plus pointues en matière d'observation. Pour l'anecdote, au départ, ce télescope produisait des images floues, ce qui est handicapant pour un explorateur. Il est également amusant de noter que le terme nébuleux vient au départ de l'indistinction. Jusqu'aux années

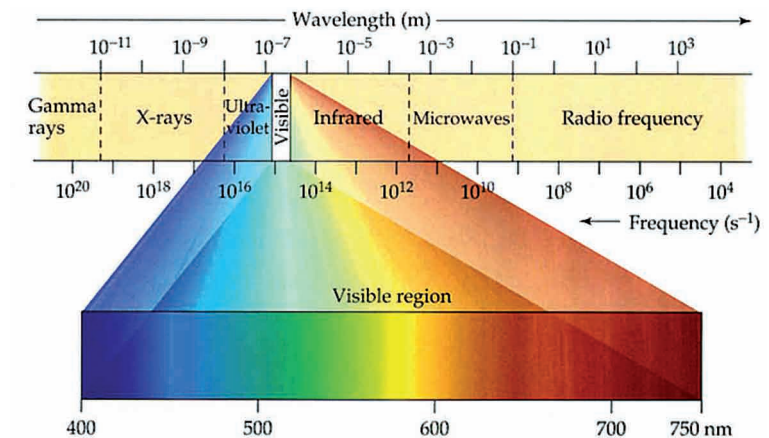


Fig. 5 : Spectre électromagnétique : immédiatement adjacent au spectre lumineux, sont présents à droite, les rayons infrarouges, à gauche les ultraviolets ; puis, plus loin, les micro-ondes et les rayons X ; enfin, les ondes radio et les rayons gamma.

1920, avant qu'Edwin Hubble ne montre que l'aspect nébuleux des galaxies n'est dû qu'à la résolution insuffisante des instruments de l'époque, le terme «nébuleuse» est utilisé pour désigner tout objet céleste d'aspect diffus. Depuis est qualifié de «nébuleuse» toute région du milieu interstellaire particulièrement riche soit en gaz ionisés, soit en poussières interstellaires, soit des deux (figure 6). L'exploration de l'univers renseigne sur son commencement et sur sa fin et a fait prendre conscience des forces puissantes qui régissent son fonctionnement. Bouleversant les théories établies, Hubble a notamment servi à vérifier la loi de l'expansion de l'univers, émise par Edwin Hubble lui-même. En 1995, les scientifiques pointent le télescope Hubble vers ce qui semble être une région vide de l'espace et y découvrent des milliers de galaxies, chaque galaxie contenant

des milliards d'étoiles (figure 7). Le champ profond de Hubble est l'image la plus lointaine de l'espace. Jusqu'à présent, ce télescope reste le plus puissant œil de l'humanité, il est la prothèse collective qui explore au plus profond l'univers. Synonyme de découverte et de nouveauté, il a porté le regard de l'homme au-delà de ses capacités d'observation du monde.

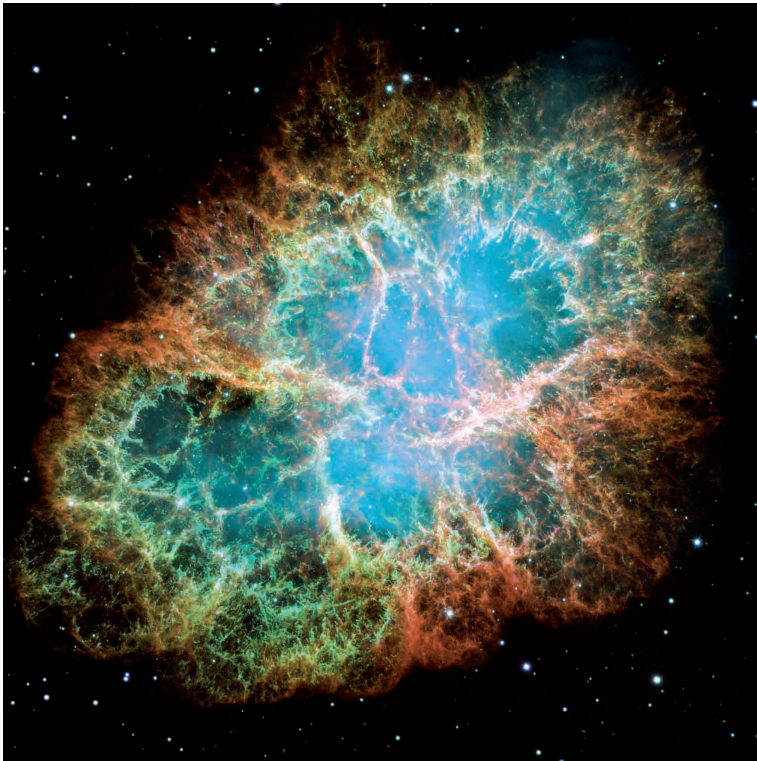


Fig. 6 : La nébuleuse du crabe est constituée des débris d'une supernova. Cette image mosaïque est composée de vingt-quatre clichés pris en octobre 1999, janvier 2000 et décembre 2000

Même si les limites des capacités de perception visuelle peuvent être repoussées par le mouvement, des limites immuables demeurent. Si le déplacement permet de distinguer ou découvrir, il existera toujours un trop près et un trop loin. Ainsi, à l'échelle de la vision, le *punctum proximum* matérialise visuellement le lien et la limite entre le corps et le reste du monde et le *punctum remotum* entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas encore. La perception est unique pour chaque personne. Le seul flou qui ne saurait être éradiqué est la limite collective de l'homme matérialisée par les prothèses qu'il s'est fabriquées. Que ce soit l'infiniment grand avec les télescopes comme l'infiniment petit avec les microscopes (figure 8), les limites sont toujours présentes. Le flou crée un codage continu du monde, il est autant la représentation des limites de la perception, que d'une porosité entre le visible et l'invisible. Sans le flou, aucun mouvement d'exploration – marquant la volonté d'accès à la compréhension, à la connaissance – ne serait possible. L'homme croirait sûrement encore que la terre est plate et que la ligne d'horizon est sa limite.

Fig. 7, p. 26 : Le champ profond de Hubble est l'image la plus lointaine de l'univers. Ce cliché date d'août 2009.

Fig. 8, p.27 : Un atome d'hydrogène (image réalisée au microscope à balayage électronique). « Le plus simple des atomes constitué d'un seul électron gravitant autour d'un seul proton. »¹

¹ Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, *Traité de la lumière*, op. cit., p. 245



Théorie de la Gestalt : les lois de la perception

La perception est l'organisation des sensations brutes qui sont produites par les organes des sens. C'est la perception qui permet d'appréhender de façon cohérente l'environnement et d'y réagir. La théorie de la Gestalt est née de l'étude approfondie de la perception afin d'en déduire les lois physiologiques et psychologiques. Engagées par des psychologues en Allemagne dans les années 1920, notamment par Wolfgang Köhler, l'un de ses fondateurs, ces théories n'ont cessé d'être étudiées depuis. Paul Guillaume, psychologue et principal représentant français de cette théorie, écrit *La Psychologie de la forme* en 1979. La traduction du mot *Gestalt* par « forme » manque de nuance. Le verbe *gestalten* signifie « mettre en forme, donner une structure signifiante ». Le résultat, la « gestalt », est donc une forme structurée, complète et identifiable. Ainsi, les psychologues de la Gestalt, en partant de l'étude des sensations pures, ont pu en déduire les lois d'organisation de la perception. La structuration des formes ne se fait pas au hasard, mais selon certaines lois physiologiques et psychiques qui s'imposent au sujet lorsqu'il perçoit. Le cerveau est la table du monteur. Chaque perception est filtrée par une organisation cérébrale indépendamment de l'apprentissage de la mémoire et de la connaissance.

Le premier des principes phares de la théorie de la Gestalt est le suivant : « Une forme est une autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties. Elle a des propriétés qui ne résultent pas de la simple addition de ses éléments »¹. Ainsi une totalité ne peut se réduire à la simple somme des stimuli perçus, une symphonie

¹ Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979, p. 18



Fig. 9 : Tant que tous les points n'ont pas été saisis comme un ensemble faisant sens, rien de simple ou de familier ne peut être reconnu dans cette image. Réponse p. 126

est autre chose qu'une succession de notes et il y a plus à percevoir dans la figure 9 qu'un amas de taches noires sur fond blanc. La théorie souligne aussi qu'une partie dans un tout est autre chose que cette même partie isolée ou incluse dans un autre tout. Elle tire des propriétés particulières de sa place et de sa fonction dans chacun d'entre eux. Ainsi, un urinoir dans des toilettes publiques est autre chose que *L'Urinoir* de Marcel Duchamp exposé dans un musée.

Le deuxième postulat de la Gestalttheorie est que la perception consiste également en une distinction de la forme sur le fond. Sur la figure 10, il est possible de percevoir alternativement un vase ou deux visages qui se font face. Les lois qui permettent cette ségrégation, l'organisation des perceptions humaines, sont les lois de la forme. Celles-ci permettent au cerveau de regrouper des éléments qui vont ensemble par leur proximité, leur similarité de forme ou de mouvement. La figure 11 montre deux séries de points que le cerveau organise automatiquement en colonnes. La loi de continuité permet de distinguer un trait coupé comme ne l'étant pas. Dans la figure 12, les contours illusoires d'un triangle sont fabriqués par le cerveau. La loi de la bonne forme est la principale loi qui engendre celles qui sont citées ci-dessus : un ensemble de parties informes tend à être perçu de façon innée comme une forme, cette forme se veut simple, symétrique, stable. Ainsi chaque étoile est un stimulus visuel et il est facile de les organiser en constellations, en ensembles formés de stimuli.



Fig. 10 : La figure du Vase de Rubin

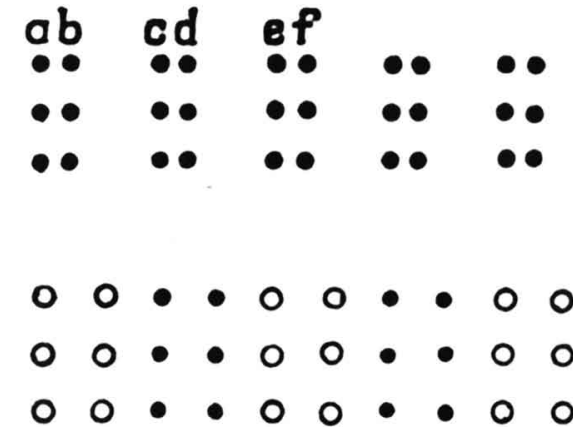


Fig. 11 : Loi de proximité et loi de similitude

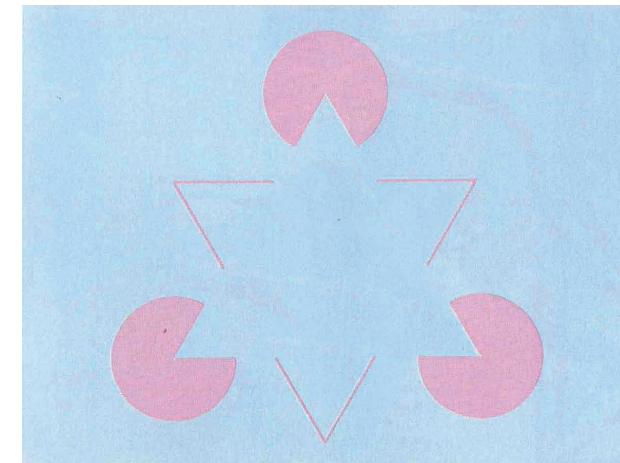


Fig. 12 : La figure de Kanizsa

L'un des plus importants postulats gestaltistes qu'il faut introduire maintenant est l'isomorphisme. Selon Köhler, le processus perceptif et les processus neurophysiologiques sont isomorphes, ils se ressemblent dans leurs structures et dans leurs principes. Physiologiquement les sensations s'organisent grâce à la perception de formes. Ces formes ont une expression, elles font agir, avoir des pensées, des sentiments, des émotions. Le flou se forme donc à notre vision mais aussi à notre esprit. Paul Guillaume écrit : « La perception est donc un substitut de l'action ; c'est une action mentale, virtuelle, cérébrale, qui remplace une action physique, réelle, périphérique, et qui peut d'ailleurs avoir son prolongement plus ou moins différé en action réelle. »² La psychologie de la forme apprend que la perception est directement liée à l'action et la précède. Il existe entre elles une relation de réciprocité. Ainsi si la physiologie est au niveau de la perception du monde physique, elle est directement liée à la psychologie qui est de l'ordre de la perception de l'événement. Partant des principes gestaltistes d'organisation selon lequel notre perception distingue une forme qui se sépare du fond et en considérant la vision comme base d'étude, il s'agit de savoir comment le flou est perçu. Ceci permettra la déduction des interactions qu'il développe et les réactions qu'il engendre.

² Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, op. cit., p. 239

Forme floue : les apports de l'indétermination

La figure possède forme, contour, organisation et le fond est une continuité amorphe, inorganique. Le caractère informe, indéfini du flou le fait instinctivement assimiler au fond, en cela il facilite la création d'une forme claire dans le cerveau et met en valeur la figure, portant ainsi notre attention sur cette dernière. Le flou dirige l'attention vers ce qui est net et permet ainsi de le constituer comme forme. Pour qu'une figure se détache du fond, elle doit être délimitée. La question qui se pose alors est celle des limites entre la forme et le fond. Paul Guillaume indique : « Les limites en effet appartiennent à la figure. (...) Ce ne sont pas du tout des limites communes »¹, alors la forme floue possède une limite évanescence, ce qui provoque une sensation de continuité qui la lie avec le fond. Le flou perçu comme forme est la situation la plus ambiguë. Il existe toutes les nuances de flou. Celui-ci peut troubler une forme sans empêcher sa lisibilité. Il est alors une partie du tout perçu et devient ce qui fait percevoir une information structurante, par exemple le mouvement. Si le flou matérialise le signe de l'existence de ce qui ne peut être vu, une question demeure, comment le flou peut se constituer comme forme ?

En effet, le flou lorsqu'il est trop présent, empêche toute ségrégation. Il se rapproche alors d'une pathologie. Les psychologues de la Gestalt se sont souvent basés sur des cas cliniques pour l'étude de la perception. Le flou peut parfois être généré par le cerveau lui-même. Ce trouble cognitif se manifestant par un déficit de la capacité de reconnaissance des formes est l'agnosie. Elle n'est pas un trouble de la perception, le sujet atteint perçoit les *stimuli*, mais ne les traite pas au niveau logique. Il existe plusieurs sortes d'agnosies ;

¹ Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, op. cit., p. 67

elles peuvent toucher tous les sens à la fois ou indépendamment. L'agnosie aperceptive ou de la forme est un type d'agnosie visuelle qui touche la capacité à discriminer les formes géométriques élémentaires. L'agnosique ne peut discerner les parties qui composent une forme et ainsi perçoit tout au même rang hiérarchique. Par exemple, dans la figure 13, il est incapable de discerner les hachures de la forme graphique qu'est le mot. Paul Guillaume explique qu'« aucune pensée aucune action ne serait possible si la perception présentait sur le même plan, sans relief psychique, avec la même réalité et la même différenciation, toutes les structures possibles. »² Dans ce cas le flou est total et sans conscience, le sujet n'a pas accès à la signification de l'objet de sa perception. La perception des formes a perdu sa plasticité et sa richesse, les réactions sont donc limitées voire impossible. Il n'y a conséquemment pas de mémorisation et de future reconnaissance possible. « Une chose qui ne se distinguerait pas du fond serait un bien mauvais objet de perception et on ne voit guère comment nos habitudes pourraient s'y accrocher. »³ Si la forme floue pose effectivement le problème de connaissance, il est indispensable d'ajouter ici la dimension de mémoire qui permet la reconnaissance.

Le flou seul ne peut exister en absolu, il ne prend corps qu'avec la conscience du net dont il est d'ailleurs antonymique. Le flou par rapport au net permet de mettre en valeur le savoir et dévoile l'ignorance. Il est le signe d'un passage entre la connaissance et l'inconnu. Si physiologiquement, le flou conditionne la mise en mouvement de l'attention alors la pensée, assimilable à un mouvement, devient l'accommodation de l'esprit. Ne permettant pas la reconnaissance d'elle-même, tout évanescence qu'elle est, la

² Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, op. cit., p. 73

³ *Ibid.*, p. 79

forme floue reste néanmoins une forme. Paul Guillaume soutient sur l'organisation des sensations « La ségrégation précède la question sur la nature de l'objet, elle en est la condition. »⁴ La dénomination d'un objet est impossible si la ségrégation ne se fait pas. La forme floue devient donc l'expression de la question. Le sens abstrait du mot flou est l'incertitude, l'indécision. L'indistinction provoquée par une forme floue manifeste l'hésitation, le doute. La question est celle de l'événement à venir, de l'action à effectuer, dont elle est d'ailleurs autant la cause que la conséquence. Cet état d'être n'est pas forcément agréable, même parfois insupportable. Le flou soumet à la question. L'incertitude est un trouble d'origine interne, lié à la propre connaissance de chacun. Il faut l'accepter pour mettre en mouvement la pensée. Comparer la connaissance à un espace induit donc qu'il est possible de sortir du flou. Comment alors en sortir et quels avantages il y aurait à y rester ?



Fig. 13 : Mot hachuré illisible pour l'agnosique

⁴ Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, op. cit., p. 81

Le flou n'existe pas dans le monde physique, il est un phénomène de la perception. Il rend les limites des choses perçues évanescences, en cela il matérialise un mouvement et pousse à le suivre. Formellement, il est l'expression d'une question et mène à l'incertitude. La photographie est l'une des prothèses que l'homme s'est fabriqué pour porter plus loin son regard et tenter de percer les mystères du monde, repousser les limites de ses connaissances. Ce procédé technique de vision et d'enregistrement permet de voir mieux ou autrement, en cela il se fait révélateur de ce à quoi le regard – couple de l'œil et du cerveau – ne peut physiologiquement être attentif (trop rapide, trop loin, trop près, trop petit, trop grand). Le flou photographique apparaît figé chimiquement et physiquement. Généré artificiellement, il peut se travailler. Que révèle-t-il au sein des images obtenues ? Qu'apporte-t-il au sein d'une pratique créative ?

« De fait, la “ vérité ”, celle que l’on croit lire dans le donné d’une image est au XXe siècle l’enjeu d’une argumentation qui hésiterait entre l’allégeance à l’instantanéité immuable et la confiance dans le doute salvateur du flou. Tout ce siècle, finalement, est marqué d’un dualisme, d’abord expérimental puis largement répandu depuis une trentaine d’années, qui touche fondamentalement à la nature de la représentation. »

Michel Frizot

Flou photographique

Mise au point d'une technique : de la surprise à l'erreur

Au balbutiement de la photographie, la faible sensibilité à la lumière des premières techniques, le calotype et le daguerréotype, imposent des temps d'exposition de plusieurs minutes. La chambre photographique, héritage de la *camera obscura* utilisée par les peintres de la Renaissance (figure 14), est un matériel volumineux et lourd à mettre en place. La pratique photographique est donc, par les contraintes que sa technique impose, orientée vers le cliché d'architecture et de paysage. Les sujets en mouvement ne sont pas traités car concrètement irréalisables. Michel Frizot, historien de la photographie, note : « Le mouvement n'est présent – dans les années 1840 – que par méprise, c'est-à-dire non comme sujet avoué ou désiré, mais comme l'enregistrement inévitable d'une présence au demeurant peu gênante, sous forme de traînées, traces, fumées, fantômes ... »¹ Ainsi, le flou est inhérent à toute photographie où se trouve de manière fortuite, un élément en mouvement. L'eau qui coule d'une fontaine prend alors l'apparence d'un voile continu (figure 15), quand celle d'une cascade s'imprime sur la surface

¹ Michel Frizot, « *Un instant s'il vous plaît ...* », in *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 8

photosensible comme une matière solide, presque opaque (figure 16). Les éléments en mouvement changent d'état. Les personnages en mouvement ne laissent sur la plaque qu'une trace de leur passage. Comme sur cette photographie de chantier de toiture (figure 17) où l'un des couvreurs, de dos dans le coin bas à droite, s'efface car il continue à travailler et n'est pas immobile comme les autres hommes attentifs au photographe. Ou encore les badauds, sur ce cliché d'Eugène Adget (figure 18), intrigués par ce nouvel acteur de la ville, installé en pleine rue, s'arrêtant brièvement et prenant un aspect fantômatique.

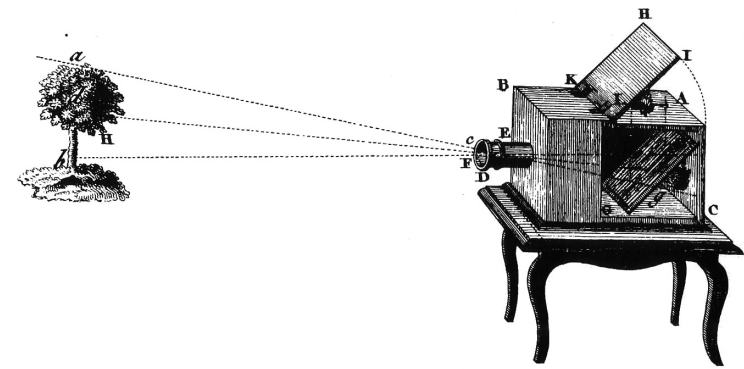


Fig. 14 : Camera obscura portative pour le dessin d'après nature, dans Physique de Brisson, 1781



Fig. 15 : Louis Robert, Parc de Versailles, fontaine de la Pyramide, avant 1854

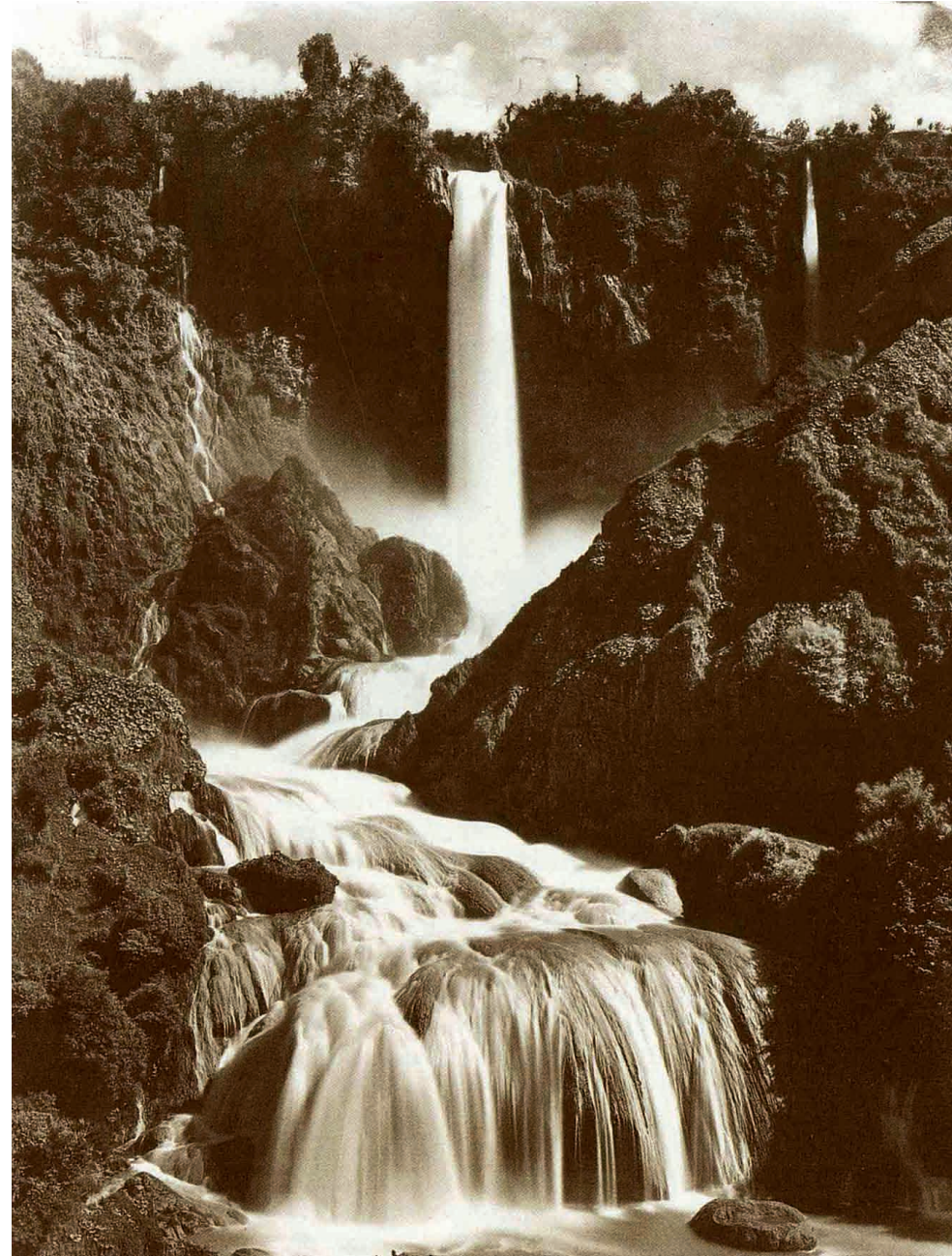


Fig. 16 : Alinari, La Cascade de marbre, Terni, vers 1860



Fig. 17 : Delmaet et Durandelle, Les Toits de l'Opéra, 1867-1868



Fig. 18 : Eugène Adget, La Rue des Nonnains d'Hyères, entre 1898 et 1913



Fig. 19 : Professionnel anonyme, sans titre, vers 1900

Le portrait prend dès le début une grande place dans l'activité photographique qui se transforme en une lutte contre le flou et pour le mimétisme. Il était alors difficile de figer des sujets même quasi immobiles. La figure 19 illustre ce qui n'est alors pas rare : les visages sont méconnaissables. Les moyens mis en place pour tenir la pose sont de véritables structures de torture (figure 20) qui pourtant permettent aux bourgeois portraiturés de retrouver leurs traits. Les portraits sont alors ressemblants, mais les poses sont statiques et n'ont, la plupart du temps, rien de naturel. Un portrait peut être tout à fait mimétique mais le résultat pas plus vivant qu'une nature morte (figure 21). Le décor peint à l'arrière du sujet, ne faisant qu'ajouter à la fausseté du cliché.

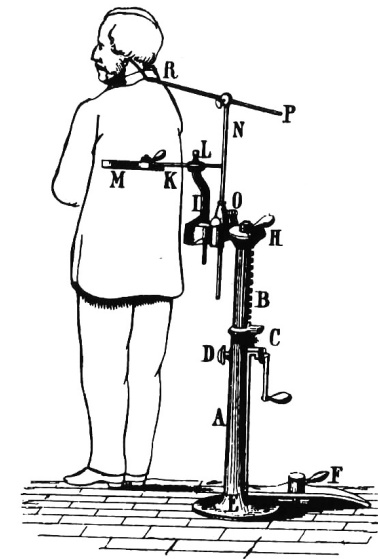


Fig. 20 : Support facilitant l'immobilité du sujet pendant la pose, années 1850



Fig. 21 : Professionnel anonyme, portrait d'atelier, vers 1865

En effet, la ressemblance est alors le maître-mot de la photographie. Ce fait, associé à l'envie de figer les choses en mouvement, provoque des tableaux pour le moins cocasses. Une mise en scène sportive stigmatise bien ce paradoxe (figure 22). Dans cette scène, quatre jeunes filles sont supposément dans l'action d'un jeu de paume. Cette photographie ne comporte pourtant aucun mouvement. À l'époque, l'éclairage artificiel utilisé pour illuminer un lieu trop sombre est fait de poudres de magnésium que le photographe enflamme manuellement. Le temps de pose est donc obligatoirement long car la lumière se déclenche sans doute trop tôt ou trop tard. D'autre part la faible explosion conduit inévitablement au clignement des yeux, ce qui explique que les visages ne soient pas montrés. Le manque de vie vient aussi de la composition de l'image. Comme dans un tableau, chacune des sportives a une place qui découpe le format en quatre parties rigoureusement égales. Mais le plus étonnant est que trois d'entre elles soient en position de frapper la balle et que leurs regards, que devinable à l'inclinaison de la tête, se dirigent en des endroits divergents. Tout élan tendant encore à croire à une capture sur le vif est écarté par la balle dont il est aisé d'observer que la présence a été fabriquée au tirage. Un paradoxe émane de toute cette période portée par une course à la photogénie. Michel Frizot écrit : Un « "instantané" se devra d'être tel qu'un sujet en mouvement apparaîtra avec netteté sur l'épreuve. »² Le mouvement n'est alors pas l'intérêt des clichés, mais la course à la ressemblance tend à le faire devenir le principal sujet de toute photographie, faisant disparaître le flou qui en marque la présence.

Fig. 22, p.52-53 : Joseph Byron, Handball, Teacher's College, New-York, 1904

² Michel Frizot, « Un instant s'il vous plaît ... », in *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, op. cit., p. 9



Byron N.Y.
18982



Fig. 23 : Charles Nègre, Ramoneurs, 1852

Les premières photographies auxquelles il est donné le qualificatif d'« instantanés » sont les compositions inspirées de scènes de genre de Charles Nègre, peintre ayant comme certains basculés vers cette pratique. Utilisant encore le calotype, c'est grâce à un objectif concentrant la lumière sur une petite surface qu'il réussit ces prouesses dès 1851. Le mouvement de ces ramoneurs (figure 23) est comme figé dans son déroulement. C'est le tremblement léger des pieds des trois hommes qui fait la preuve que ces ramoneurs

sont figés en mouvement. La pose ne doit être que d'une ou deux secondes. De même, Gustave le Gray, ayant mis au point du procédé négatif sur verre au collodion diffusé en 1851, fixe dans ses *Marines* de 1956-1957, les vagues en train de se briser (figure 24), laissant apparaître la vibration de leur mouvement. Gustave le Gray joue d'une technique complexe au service d'une vision lyrique. Pour retrouver la luminosité naturelle du ciel, ses photographies sont le résultat de la combinaison de deux négatifs, un pour le ciel, un pour la mer. La question de la représentation mimétique se pose dès les débuts de l'histoire de la photographie et elle n'est pas dû qu'au mouvement mais également à la lumière.



Fig. 24 : Gustave le Gray, Vue sur la plage de Dieppe, 1857

Bien d'autres inventions physico-chimiques allant dans le sens d'une réduction du temps de pose et de la capture de sujets en mouvement font évoluer la technique. En 1880, la méthode sèche au gélantino-bromure d'argent représente une avancée considérable notamment pour la praticité du procédé. L'invention la plus importante de la fin du siècle est l'obturateur à volet qui s'utilise avec une poire (figure 25). Avant lui le temps d'exposition est approximatif, effectué au bouchon ou à l'aide d'un obturateur-planchette. L'obturateur, précise Michel Frizot, est « la pièce maîtresse de l'évolution, puisqu'il réalise ce que la liaison main-cerveau de l'homme ne peut effectuer »³. Le flou s'efface peu à peu des prises de vue ; de minutes, les poses passent à quelques secondes puis à des temps aux alentours d'une seconde. Cette technique découpe alors le temps avec de plus en plus de précision. Tel est le travail d'Etienne Jules Marey qui utilise la photographie comme un moyen scientifique d'étudier le mouvement des choses et des êtres vivants. La figure 26 montre la manière de figer le vol d'un goéland.

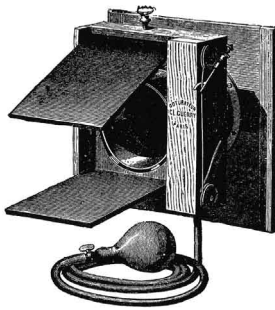


Fig. 25 : Obturateur à volet, d'après Jacques Ducom, Les débuts d'un amateur photographe, 1898

³ Michel Frizot, « Un instant s'il vous plaît ... », in *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, op. cit., p. 9

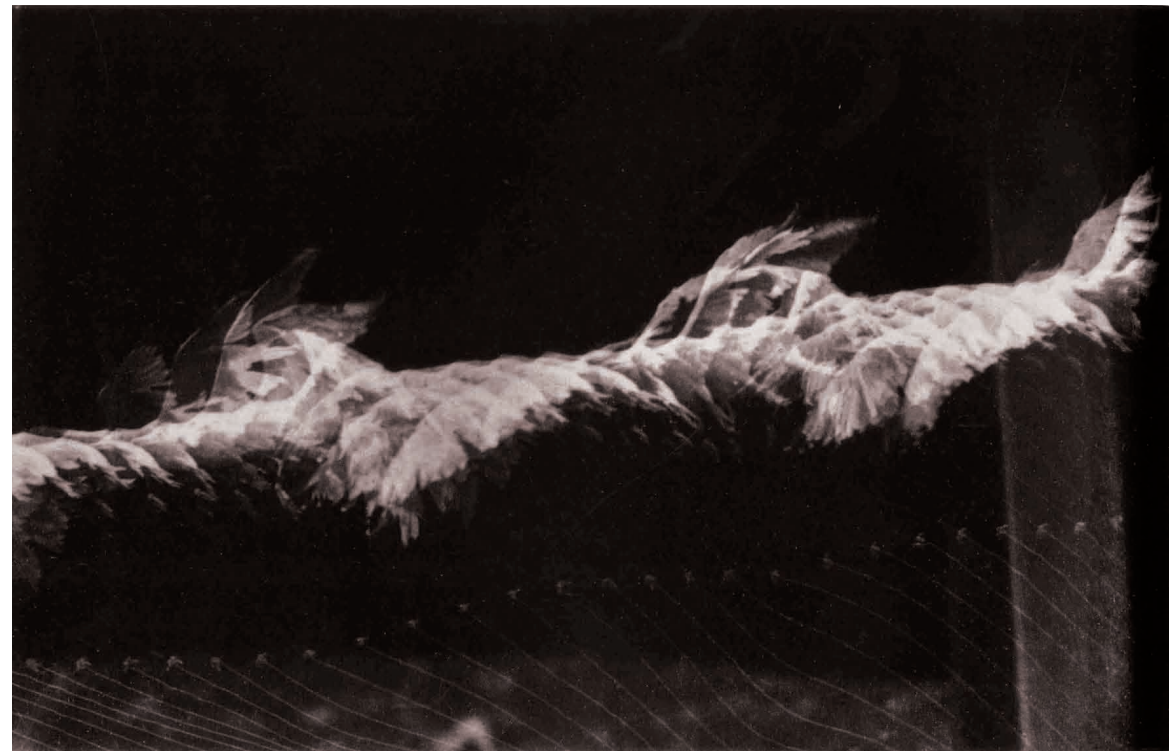


Fig. 26 : Etienne Jules Marey, Le Vol du goéland étude de trajectoire, chronophotographie sur plaque fixe, 1887



Fig. 27 : Etienne Jules Marey, Fusil photographique, 1882



Fig. 28 : Différentes attitudes de visée avec appareils portatifs, d'après Reyner, Manuel pratique du reporter photographe, 1903

Les battements d'ailes de l'oiseau sont décomposés sur une seule plaque et, à l'aide d'éclairages successifs, à intervalles réguliers. Malgré le flou apparent de ce cliché aux expositions multiples, le but n'est assurément pas une recherche esthétique mais scientifique. Les études d'Etienne Jules Marey s'orientent vers des sujets de plus en plus rapides. Il va même jusqu'à concevoir en 1882, le fusil photographique. Le scientifique utilise d'abord des plaques humides au collodion qui sont remplacées par les plaques sèches au bromure d'argent puis par la première bande de papier sensible. Cet appareil est un fusil de chasse (figure 27), dans lequel la chambre a été remplacée par un obturateur et le viseur, par un rouleau de pellicule. Le film se déroulant par intermittence permet la capture de vingt ou même de cinquante vues séparées par seconde. Etienne Jules Marey réalise ainsi les bases de la cinématographie, même si la projection ne l'a jamais intéressé. Jusqu'alors la photographie n'est le lot que de chercheurs, de professionnels et d'amateurs de la haute classe sociale, le coût et la complexité de cette discipline dissuadent encore de nombreuses personnes. En 1888, George Eastman Kodak met au point un appareil photographique de petit format, doté d'une pellicule et au fonctionnement simplifié. Le procédé officiellement élaboré par Daguerre dès 1839 est alors mis à la portée d'un large public d'amateurs. Deux changements importants s'opèrent ainsi dans le domaine de la photographie. Premièrement, cette activité d'enregistrement du monde mis à la disposition du plus grand nombre fait émerger une nouvelle figure de l'utilisateur nommée « presse bouton ». Secondement, l'arrivée de ce type d'appareil change radicalement le rapport de l'objet au corps. Les premières chambres lourdes et sur pied n'offrent pas la liberté de mouvement permise par ces nouvelles typologies d'appareils (figure 28) qui se portent devant le visage ou sur le ventre. L'usager vit la prise de vue avec tout son corps et son mouvement influence désormais le résultat final.

La sensibilité extrême des pellicules, les optiques captant toujours plus de lumière et l'évolution de la rapidité des obturateurs à rideaux permettent d'ores et déjà un temps de pose du centième au millième de seconde. Le moindre mouvement est prétexte à être immortalisé, tout évènement – saut, chute, envol – emprunte alors une attitude immobile parfaite. La figure 29 surprend le plongeur spectaculaire d'un cheval et son cavalier lors d'un numéro de voltige, et les laisse inexorablement figés en l'air. Le flou témoin d'un mouvement devenu l'un des sujets principaux de la photographie, tend à totalement disparaître. Au-delà de la technique et des résultats obtenus, le symbole du fusil d'Etienne Jules Marey prend alors toute sa signification dans une pratique autre que scientifique, ne comportant pas le caractère multiple des clichés d'étude. Plus que de capturer le mouvement, la photographie instantanée l'annihile, le tue.

De représentation inévitable des choses en mouvement, sorte de surprise procédurale, le flou a pris le statut d'erreur. Les clubs de photographie, qui naissent au début du vingtième siècle, répertorient ces déboires sous forme de tableaux (figure 30). Le flou est l'un des accidents à éviter pour l'obtention d'une bonne photographie. La pratique s'étend à tous les domaines, scientifique, historique, privé, artistique, *etc.* Le procédé technique ne changera guère durant quasiment un siècle. Les figures 31 et 32 en témoignent par leur étrange similitude. Elles montrent également que le flou ne naît pas uniquement du mouvement. Dans les deux cas, le déclenchement de la prise de vue est fait au moment où une personne passe devant l'objectif. Ces deux instantanés posent la question de l'intention au sein d'une photographie. L'une est celle d'un peintre impressionniste néerlandais, l'autre est un cliché sélectionnée du concours *Fautographie*, où des amateurs envoyaient leurs plus belles photos ratées. Clément Chéroux, étudie à travers un essai du même



Fig. 29 : Professionnel anonyme, Diving Horse, non daté

LES SURPRISES DE LA PHOTOGRAPHIE, — par LUC.

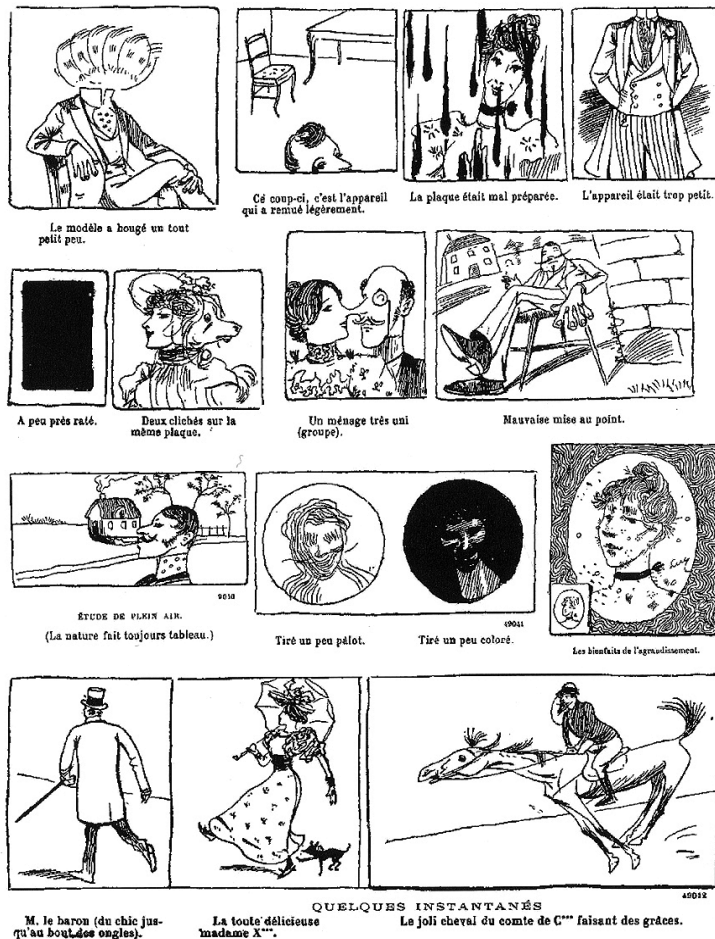


Fig. 30: Luc (Lucien Métivet), Les Surprises de la photographie, in Annuaire général et international de photographie, 1905

nom, ce qu'il appelle les insuccès de la photographie. Le but de cet essai n'est pas de faire l'apologie de la faute, mais de chercher ce qu'elle révèle. « Il faut ici se rappeler — indique le théoricien de l'image — que le mot “tare” définit un défaut, mais aussi un ustensile de mesure permettant la pesée à la balance. [...] Il faut être amateur d'anagrammes pour comprendre que la photographie *ratée* servira, précisément, à *tarer* la photographie. »⁴ Le flou, comme erreur, est intrinsèque à la technique photographique ; mettre au point signifie alors maîtriser l'imprévu. L'accident est pourtant indispensable, il est un précieux indicateur. S'il est un obstacle, il permet une lisibilité des limites du procédé et en dévoile la perfectibilité. Le flou n'est pas la seule tare du dispositif photographique et surtout il n'est pas obligatoirement une faute. Répertoire des différents types de flou et déterminer leur mode spécifique d'apparition va permettre de déceler ce qu'ils induisent dans la lecture d'une photographie.

4 Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté photo, 2003, p. 62

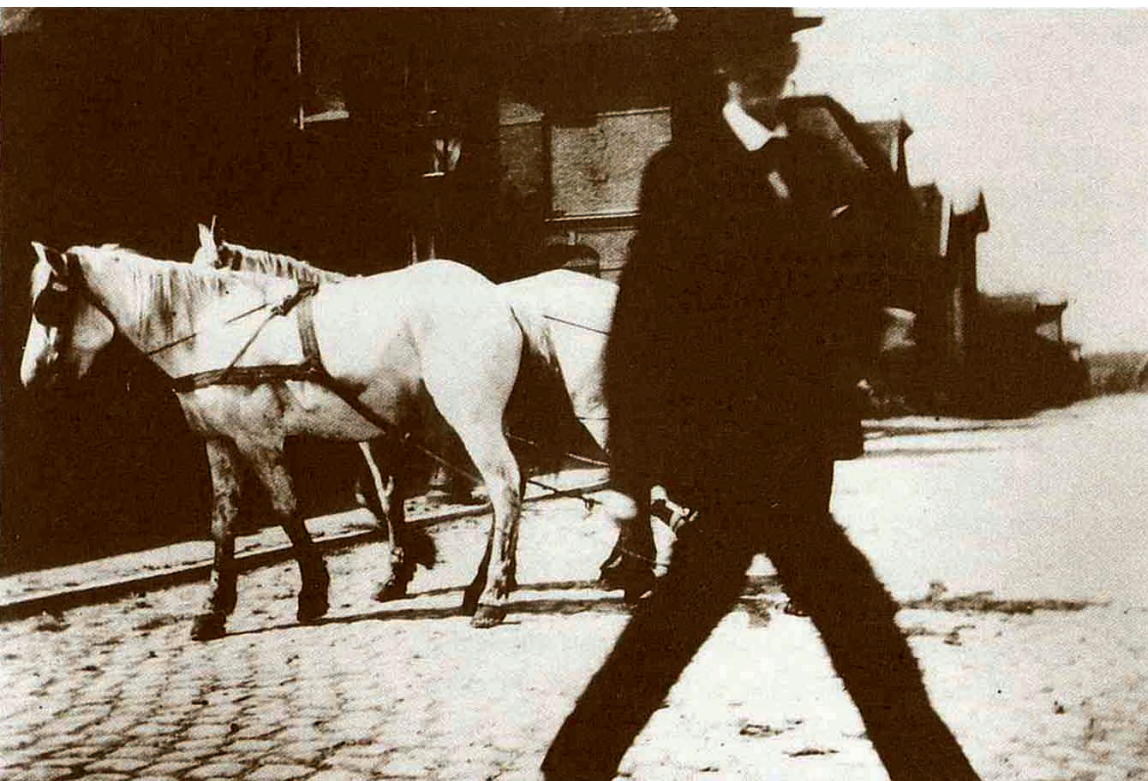


Fig. 31 : George Hendrik Breitner, Amsterdam, vers 1885



Fig. 32 : Francky Stadelmann, sans titre, portrait de groupe au retardateur, image envoyée au concours Fantographie, 1991

Lecture d'une photographie : le flou comme indice révélateur

L'appareil photographique est équipé d'un système optique et d'une surface photosensible, une pellicule ou un capteur, sur laquelle la lumière s'imprime. Les lentilles copient les facultés d'adaptation de la vision et donc peuvent être victimes des mêmes problèmes. Le flou résulte alors, comme dans l'œil, d'un phénomène optique. Le premier flou présent dans toute prise de vue est celui de la mise au point. En changeant la distance focale, l'opérateur choisit la zone où est faite la netteté, c'est la profondeur de champ. Il est possible de la rendre plus ou moins importante en variant le temps de pose et l'ouverture du diaphragme. Cela provoque alors un manque de netteté ou à l'inverse une précision sur tous les plans. En quelque sorte, un photographe peut régler l'acuité visuelle de son appareil, son *punctum remotum* et son *punctum proximum*. Dans la figure 33, la mise au point est faite sur l'enfant, l'arrière-plan en dehors du champ de focalisation reste flou. Le regard se dirige vers l'enfant, puis le vélo et enfin le reste de l'image où se devine une rue sans pouvoir distinguer ce qu'il s'y passe. La présence du flou de mise au point dans une photographie, par contraste, rend plus sensibles les détails qui ne sont pas flous et invite à les percevoir avec une acuité redoublée ou à l'inverse de mieux se concentrer sur ce qui ne relève pas de la précision des lignes mais de la répartition des masses. La profondeur de champ – imitation des sensations de la vision humaine – hiérarchise les informations, elle donne un sens de lecture à l'image.



Fig. 33 : Amateur anonyme, sans titre, une mise au point technique, 2003

Le système optique peut également être parasité par la lumière. Les effets de flou et les halos engendrés par ces aberrations sont également appelés « lumière diffuse », ils se traduisent par une perte de netteté et des clichés à faible contraste, qui semblent être recouverts d'un voile fin. Ils prennent des apparences diverses et sont répertoriés dans un vocabulaire bien spécifique comme l'aberration sphérique, le *flare*, le *blooming* ou le *bokeh*. Ces flous peuvent êtres



Fig. 34: Amateur anonyme, sans titre, un flare technique, non daté



Fig. 35 : Armin Kübelbeck, Bad Bokeh, un bokeh technique, 2007

dus aux réflexions à l'intérieur de l'objectif et de l'appareil, à la convergence des rayons lumineux sur différents plans ou à l'éblouissement du système de captation en cas de forte luminosité. Par exemple, le *flare* se produit lorsqu'une source lumineuse trop forte efface les contours des choses situées devant ou derrière elle. Dans la figure 34, c'est le contre-jour dû au soleil qui efface le visage de l'homme. Le *bokeh* lui, venant du mot japonais *boke*, qui signifie tout simplement *flou*, désigne l'aspect que prend l'image des objets qui ne se trouvent pas dans le plan de mise au point. Permettant des résultats intéressants, il est pourtant mal vu, comme l'indique le titre de la figure 35 : *Bad Bokeh*. Tous ses noms spécifiques associés aux flous font émerger la question de savoir si cette liste relève d'une chasse aux sorcières.

Si comme dans l'œil, le flou est inséparable du système optique, le flou spécifique à l'enregistrement photographique est le flou du mouvement. Il est dû au système de captation photosensible et au temps de pose. Le mouvement qui s'imprime sur la pellicule peut être de plusieurs origines. Si le sujet est en mouvement, alors ses contours sont évanescents. Il peut même aller jusqu'à s'effacer, les exemples ne manquent pas dans le chapitre précédent. Le photographe peut avoir bougé durant la prise de vue, ainsi tout le cliché sera l'empreinte de ce mouvement (figure 36). Le flou de



Fig. 36 : Amateur anonyme, sans titre, un flou de bougé technique, non daté



Fig. 37 : Irwin Dermer, Moto-Cross 250, un flou filé technique, 1985

bougé raconte le mouvement, il dessine les gestes dans l'image. Un flou plus spécifique utilisé dans les sports mécaniques est le flou filé. Si l'opérateur suit un sujet en mouvement, à la même vitesse que celui-ci, c'est le fond qui matérialise le mouvement et le sujet reste net (figure 37). Physiologiquement, le mouvement ne provoque une vision floue qu'à une vitesse élevée. Ce flou est de l'ordre de l'impression, en lien direct avec la capacité cérébrale du traitement fréquentiel de l'information lumineuse. C'est la différence fondamentale avec le dispositif photographique dont le temps de captation est réglable et peut être potentiellement infini. Si toute photographie, même sans flou, est l'image arrêtée du mouvement, du temps, l'attention omnisciente de l'appareil permet de le rendre visible, de prendre son empreinte.

Le flou peut aussi être réalisé de toutes pièces par post-traitement. En argentique, cela s'effectue au tirage, en numérique avec un logiciel de retouche informatique qui propose différents filtres qui imitent les résultats du dispositif optique. Il faut ouvrir ici une parenthèse. Le numérique est une retranscription de la lumière, son type de codage considère l'image comme un ensemble de pixels, éléments d'image localisés grâce à un système de coordonnées orthogonales. Chaque pixel peut prendre une valeur qui représente la quantité de lumière, un numéro de couleur dans une palette ou une autre grandeur physique en ce lieu de l'image. Fermer la parenthèse. Le flou gaussien est l'un des filtres infographiques imitant le résultat de la mise au point. Visuellement, il ne change pas de l'argentique. Son action est de mélanger un pixel avec des pixels voisins. Cette opération mathématique rigoureuse est appliquée de la même façon pour tous les endroits de l'image. Ainsi le flou n'a pas de direction privilégiée comme le montre la figure 36, retouchée grâce au flou gaussien. C'est une erreur qui permet de le déduire. L'opération d'application du filtre a pris en compte les contours de l'enfant, créant un léger halo autour de lui. De plus, la profondeur de champ ne correspondant pas du tout à un effet optique. Le guidon du vélo révèle la faute du photographe-retoucheur qui aurait dû détourner la totalité du vélo pour le laisser net. Le résultat est étrange, comme si l'enfant posait devant un poster de décor urbain. Ce traitement change la perception de l'image ce qui n'est probablement pas voulu. Pour l'anecdote, elle est extraite d'un site Internet qui explique comment réaliser un flou de mise au point en post-production. Un processus de mise au point spécifique, le *tilt shift*, renouvelle également la perception d'une scène : une faible profondeur de champ emprunte le vocabulaire de la macrophotographie sur des prises de vue de lieu en plongée et à l'aide d'un objectif grand

angle. Simulant une mise au point particulière, la perception de l'image est brouillée et donne l'impression d'être face à un monde artificiel. La figure 38 est la prise de vue d'une caserne. L'effet est particulièrement efficace et produit sur ces pompiers un véritable changement d'échelle. Une photographie est donc un figé non pas de la vision mais d'une vision augmentée, elle est un monde en soi.



Fig. 38 : Gerard Petremand, Pompiers, un tilt shift technique, 2001

Cette liste des flous photographiques est non exhaustive, il existe assurément d'autres effets, dont la qualité serait à discuter. Si les progrès techniques ont permis de maîtriser l'apparition du flou, il est encore aujourd'hui largement synonyme de raté. Depuis 1989, les amateurs se voient recevoir par les entreprises de service de tirage grand public, certaines de leurs photographies sur lesquelles est

collée une étiquette dont l'inscription sonne comme un jugement : « non-facturé » (figure 39). Les technologies mises en œuvre tendent à vouloir éradiquer totalement le flou. Les appareils photo numériques sont aujourd'hui équipés de système anti-tremblement qui empêche toute possibilité de bougé. Les réglages automatiques sont prévus pour obtenir une netteté de tous les plans. Les dossiers techniques d'un grand distributeur d'appareils technologiques proposent même des graphiques mettant en avant la netteté des captures possibles avec tel ou tel appareil. Par ailleurs, l'*autofocus* existe depuis 1981 et ce système de mise au point automatique devenu capable de suivre les mouvements est aujourd'hui largement utilisé. Certains appareils compacts sont même équipés de détecteurs de visages et de sourires. L'attention est complètement déléguée à l'appareil. Cependant Clément Chéroux expose que « l'inconstance des erreurs repose essentiellement sur celui qui les juge comme



Fig. 39 : Photos hors normes, petit papier glissé dans la pochette avec les photographies non-facturées

telles. [...] Le verdict dépend donc de celui qui l'énonce et par conséquent, de l'environnement culturel où il se situe. Ce contexte étant très largement déterminé par son *ici* et son *maintenant*, il faut donc mesurer la fluctuation du ratage à l'aune de deux critères : l'espace et le temps de la perception. »¹ Juger qu'une photographie est ratée est un jugement de valeur qui n'a pas réellement d'intérêt et définir si un flou est volontaire ou non n'est pas vraiment du ressort de celui qui la regarde. L'intention est à la base de toute création. Si toute photographie est le résultat technique d'une opération optique et d'enregistrement, sa condition d'apparition relève toujours d'une suite de choix. En cela une photographie propose une vision, une attention choisie par le photographe, fabriquée ou obtenue, avant ou après la prise de vue et qu'il soumet au regardeur. La lecture de l'intention se déplace alors du moment de la capture et du tirage au simple fait de montrer.

Le flou est un trouble de la vision or le processus d'enregistrement photographique rend ce phénomène observable avec précision. Le résultat obtenu est l'image d'une impression ou l'impression d'une impression. Le regard se balade dans un instant figé où se mêlent de manière fusionnelle le flou et le net. Si le flou est un indice qui permet de savoir ce qui est en mouvement, associé au net, il dirige le mouvement du regard. La figure 40 est le portrait de la comtesse de Castiglione, réalisé dans un atelier au début de l'ère photographique. Lors de cette séance de pose, le portraitiste photographe a concentré son attention sur la comtesse. La mise au point est faite sur elle ; le rideau à l'arrière-plan est flou, ainsi que la liaison entre le sol et le mur. La quantité de lumière captée a également été travaillée, à travers le temps de pose et sûrement

¹ Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, op. cit., p. 42



le tirage, pour que le contraste soit parfait dans le miroir, le visage de la comtesse étant légèrement surexposé. Cette qualité de netteté est également permise par l'utilisation d'un support, maintenant la main et probablement le buste. Cette attention exacerbée du photographe et de son appareil ont laissé apparaître ce qui pour le regardeur du cliché devient une accroche pour l'œil : le visage entièrement flou de l'enfant. Plusieurs interprétations de ce tremblement sont alors possibles : le désintérêt de la séance photographique par l'enfant, son ennui le rendant incapable de rester immobile pendant presque une minute ou à l'inverse la volonté du photographe de révéler le dédain de la comtesse pour son enfant. Il est cependant certain que l'intérêt a été la mise en valeur des traits de la comtesse. Le garçon n'est pas dans le champ de mise au point qui s'estompe dès le milieu du guéridon. De plus la pose de la dame manifeste un narcissisme qui laisse à imaginer que la reconnaissance de l'enfant a été hors de propos.

Dans une photographie, le flou donne donc un sens de lecture qui peut être technique, d'attention mais engage surtout un processus de narration. Si la faute peut être d'inattention, elle est également un moyen de mettre au jour des lapsus, des jeux d'images qui deviennent un langage. Afin de construire un outil de lecture de la photographie comme objet de vision, il s'agit maintenant de connaître l'expression de l'esthétique évanescence du flou, en étudiant son évolution au sein des productions de ceux qui expérimentent la pratique photographique comme un médium de création.

Fig. 40 : Louis Pierson, La Comtesse de Castiglione et son fils, vers 1864

« Derrière le “flou”, il y a l'intuition d'une mise au point impossible sur le réel, l'impossibilité de rendre compte du monde dans sa fluidité, son éphéméride, son inexactitude et donc d'en être témoin et d'en porter témoignage. C'est le parti pris d'en saisir le mouvement, le mode d'apparition, dans une sorte d'anamorphose et d'improvisation. »

Jean Baudrillard

De l'expérimentation au langage : le flou, une figure de style

Luttant contre la standardisation des images qui découlait de la révolution technique, une catégorie d'amateurs issus de la bourgeoisie, s'efforcèrent entre 1890 et 1914, d'élaborer une esthétique propre à la photographie. Les pictorialistes ont en effet, dès le début de l'ère de l'instantané, cherché à élever cette pratique au rang d'art. Robert Demachy, fondateur du Photo club de Paris en 1894, est l'un des maîtres de la transformation des matières et du style pictural. Pour cela, il utilise essentiellement le grain photo et la gomme bichromatée. La figure 41 peut être lue comme une allégorie de la photographie luttant dans le domaine artistique où la peinture fait encore lieu de référence. Tout nouveau dispositif reprend au départ, à tort ou à raison, les codes formels de l'ancienne qu'elle entend remplacer. Si pour certains, la photographie était utilisée uniquement pour créer des effets plastiques ayant des qualités picturales, pour d'autres il s'agissait de proposer une autre mise en image du réel, en privilégiant la sensibilité de l'artiste photographe.

Alfred Stieglitz, ami de Robert Demachy, chef de file de la photo-sécession se sert au contraire de la capacité d'enregistrement impartiale du procédé. « Le catalogue de la première exposition des photo-sécessionnistes stipulait : «Une révolte contre les conceptions conventionnelles de la photographie pictorialiste.» »¹

Fig. 41, p.81 : Robert Demachy, Lutte, 1904

¹ Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz. Les Maîtres de la photographie*, Paris, Nathan, 1989, p. 8





Fig. 42 : Alfred Stieglitz, Vu de ma fenêtre, New York, 1900-1902

Il ne change pas l'état des choses, mais ce sert de l'état brut des éléments présents devant lui. Dans la figure 42, le flou est comme dans l'œil, une vision trouble due aux flocons de neige tombant sur la ville de New York. Il y a un véritable rapport à l'instantanéité, une sorte d'impressionnisme objectif, restituant l'évanescence chère aux pictorialistes sans l'imitation. Alfred Stieglitz affirme que la photographie n'est pas qu'un enregistrement du réel mais un art en elle-même : « Je ne fais rien pour imiter quelqu'un, rien qui ne vienne du plus profond de moi-même. Je suis mon seul juge. Je veux simplement reproduire ce que j'ai vu, pas ce que j'ai ressenti. C'est seulement une fois que j'ai créé l'équivalence de ce qui m'a touché que je commence ma réflexion sur sa signification. »² Ainsi à travers ses prises de vue, il compose ce qu'il nomme des équivalences. Le fait qu'Alfred Stieglitz photographie ici, de sa fenêtre, renforce l'idée d'une mise en abîme de la vision singulière de l'artiste. Pour lui le dénominateur commun de tous les arts plastiques est ce qu'il appelle l'« œil caméra », « le peintre, le sculpteur ou le photographe appréhendent une réalité qu'ils enrichissent de leur être tout entier. »³ Si le flou était alors recherché comme langage pictural, illustrant la vision de l'artiste, il consistait aussi, à rendre compte de la vie moderne.

La photographie devient avec le cinéma, un médium privilégié de la modernité, elle permet de représenter la vitesse qui prend toute son importance avec la naissance de l'automobile et des autres moyens de transport au début du vingtième siècle. La vitesse fait défiler le temps

² Dorothy Norman, Alfred Stieglitz, *Les Maîtres de la photographie*, op. cit., p. 14

³ Ibid., p. 8

surtout promue par les futuristes qui font l'éloge du dynamisme. Anton Giulio et Arturo Bragaglia explorent les métamorphoses de la représentation permise par le dispositif photographique à travers des clichés où le mouvement est le sujet principal. La figure 43 illustre avec humour, le mouvement complet d'une gifle. Contrairement à Marey, les deux futuristes induisent l'écriture du geste dans sa continuité, et le flou est l'ambassadeur de cette sensation. De même, Filippo Masoero, utilisant la technique naissante de l'aéroplane, photographie la ville volant à bord d'un de ces engins. Au-delà de la représentation du mouvement, dans la figure 44, le flou provoque une mutation de l'image de la ville dont se dessine à peine un bâtiment. Cette esthétique floue – déformation de l'espace et du temps par la vitesse, déconstruction de l'image des choses – est une représentation du dynamisme moderne.

Le début du vingtième siècle en photographie permet donc d'expérimenter les potentialités expressives du médium. C'est également toute la démarche des surréalistes, mais là où certains voient l'extension, à travers l'objectif, de l'optique humaine, eux discernent « une source d'invention visionnaire, une possibilité d'éclatement du réel par le réel. »⁴ comme l'expose Rosalind Krauss dans son livre sur la photographie surréaliste. Ce procédé d'enregistrement est le seul capable de rendre présents les objets et les œuvres de la nature dans lesquelles André Breton déchiffre les circonstances de la beauté convulsive. La faculté de l'objectif à saisir des choses qui échappent à l'œil est en cela primordiale.

⁴ Rosalind Krauss, *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 2002, p. 176



Fig. 43 : Anton Giulio et Arturo Bragaglia, *La Gifle*, 1912



Fig. 44 : Filippo Masoero, De l'aéroplane, *aérophotographie*, 1935

En témoigne *Explosante-fixe* de Man Ray (figure 45), qui capte la fraction de seconde où la danseuse s'est immobilisée, tandis que ses jupes tourbillonnent encore : « l'expiration du mouvement est l'une des conditions de la beauté convulsive. »⁵ Cette réforme de l'appréhension du réel est le reflet d'un modèle purement intérieur, une écriture instantanée ou automatique comme la nomme André Breton : « L'authenticité du flot cursif de l'écriture ou du dessin automatique provient du fait qu'il s'agit moins de représenter une chose que de l'enregistrer — comme les lignes tracées sur une bande par un électrocardiographe. Ce qui devient alors visible, donc présent, est un prélèvement direct dans les mines enfouies du vécu. Cette région, "où l'automatisme (...) conduit en droite ligne", c'est évidemment l'inconscient. Par sa spontanéité, le procédé rend l'inconscient manifeste ; l'automatisme est sans doute une écriture, mais non une représentation. »⁶ La figure 46 est extraite du film *L'Étoile de mer* de Man Ray, interprétation d'un poème du même nom de Robert Desnos. Difficile de deviner comment le flou a été ici réalisé, sûrement à travers le filtre d'une vitre sur laquelle de l'eau coule. Qu'importe le flacon ; il s'établit un changement d'état qui plonge le regard dans un univers aquatique. Comme en métamorphose permanente, il semble y avoir quelque chose à deviner, à découvrir au sein de cette représentation houleuse. Dans ce court-métrage muet, l'artiste entrecoupe ses images de cartons dont l'un — le seul qui ne soit pas extrait du poème de Robert Desnos — rapporte : « Les dents des femmes sont des objets si charmants ... qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou l'instant de l'amour. »⁷

⁵ Rosalind Krauss, *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, op. cit., p. 183

⁶ Ibid., p. 20

⁷ Man Ray, *L'Étoile de mer*, 1928, film n&b, 16 minutes



Fig. 45 : Man Ray, Explosante-fixe, 1934



Fig. 46 : Man Ray L'Étoile de mer, photogramme, 1928.

Ce photogramme semble alors illustrer l'impossibilité de représenter la beauté d'une femme et davantage de capturer la beauté d'un tel instant. Man Ray dans une interview annonce que « les tricheries d'aujourd'hui sont les vérités de demain. »⁸ S'il trompe ici l'optique, il fabrique néanmoins une image féerique ; comme dans un rêve marin, il s'y crée un rapport charnel au corps, à la matière même de l'instant, au temps. La photographie crée une déformation de la réalité car elle engendre ce qui n'a pas de forme, commune à tous et référencée dans le réel.

L'informe est un concept surréaliste énoncé par Georges Bataille. Pour lui « l'informe est la catégorie qui permettrait la non-formulation de toutes les autres. [...] Ce terme était censé permettre la suppression de toutes les frontières à l'intérieur desquelles les concepts organisent la réalité, la divise en petits paquets de sens, la limitent en lui donnant ce que Bataille appelle une "redingote mathématique", expression qui se réfère à la fois à l'abstraction des concepts et à la bienséance grâce à laquelle ils sont contraignants. »⁹ Il est intéressant de rapprocher cette idée d'un essai de Vilém Flusser où il expose : « Au fond, le photographe veut donc produire des états des choses n'ayant jamais existé auparavant. »¹⁰ Ce philosophe des sciences et de la communication explique que le résultat est pourtant toujours celui que permet le programme de l'appareil photo. Ainsi le spécialiste doit dépasser le programme, pour créer le changement. La photographie permet de faire du flou une matière ; cette esthétique évanescence qui change l'état des choses, la forme en informe et brise les frontières de la distinction peut être bénéfique. Plus que de représenter l'imagination, le flou

⁸ Jean-Paul Fargier, *Man Ray's Life and Work*, 1998, reportage, 52 minutes

⁹ Rosalind Krauss, *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, op. cit., p. 64

¹⁰ Vilém Flusser, *Pour une Philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004 p. 39

est bénéfique grâce à l'incertitude qu'il provoque et l'imaginaire vers lequel il fait cheminer.

Nombre de photographes, continuent alors cette démarche de dépassement du réel. Le flou n'est pas le seul moyen employé, la superposition, la distorsion et la solarisation sont utilisées. Il faut ajouter que depuis les années vingt et jusqu'au début des années quarante, les praticiens du courant documentaire exercent leur art et que la photographie largement diffusée dans la presse est un véritable médium. Le flou sert bientôt un nouveau dessein, celui de la remise en cause de l'objectivité prétendument contenue dans la représentation photographique. La figure 47 est d'Otto Steinert chef de file de la *Subjektive Fotografie*. Cette prise de vue en plongée a une composition graphique construite. Cela indique qu'elle a été pensée et préparée comme certains clichés d'Henri Cartier-Bresson, photographe documentaire, qui choisissait certains de ses cadrages en amont, pour capturer ce qu'il nomme l'« instant décisif ». La différence est ce flou voulu, attendu, enregistrement du passage d'une personne, lue comme la présence d'un *Piéton unijambiste*. Plus que de dire ce qu'il y a à voir ou ce que le photographe y a vu, ce couple texte-image illustre que la photographie est source d'interprétation. Le flou, encore une fois est ambassadeur du changement. En 1950, à travers l'exposition *Subjektive Fotografie*, Otto Steinert finit d'induire l'idée que la photographie est un monde à part entière.

Le moment-charnière de cette idée est la diffusion, quelques années auparavant, en 1944, des clichés du débarquement de Robert Capa. Ces photographies sont floues et pourtant publiées comme illustrations documentaires. La figure 48 est l'une des captures ; elle est tremblée, des hommes de dos, la brume qui couvre tout l'arrière-plan, cette prise de vue à tout d'une photographie ratée. Il écrit à son propos : « je m'arrêtais quelques secondes sur la passerelle

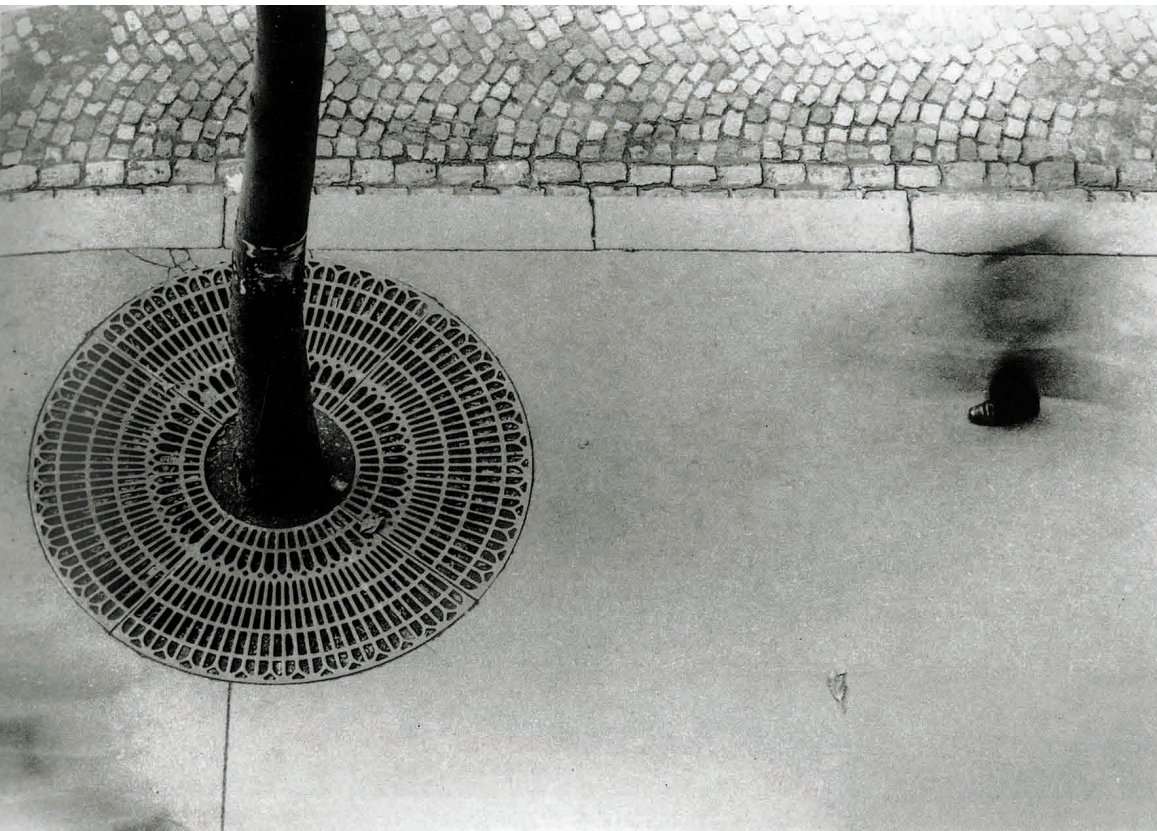


Fig. 47 : Otto Steinert, Piéton unijambiste, 1950

pour prendre ma première photo du débarquement mais le maître d'équipage qui, on le comprend, était pressé de sortir de cet enfer, prit cette "pause photographique" pour une hésitation légitime et m'envoya un coup de pied bien placé pour me décider. »¹¹ C'est donc le premier cliché pris par le photographe de guerre lors du débarquement le 6 juin 1944, il est encore dans la barge. S'il est possible de reconnaître une vague de soldats avançant dans la brume les pieds dans l'eau, il n'y a pas grand-chose à voir de plus dans cette image. Elle fait pourtant partie des photographies les plus connues de l'histoire. Il n'y a pas vraiment de sens de lecture et la vibration empêche le regard de se poser. La photographie est entièrement empreinte d'un flou de bougé qui plus que d'inscrire le photographe dans l'image, décrit son geste, représente les tremblements d'un homme. Ce qui est contenu, c'est la peur ressentie par le photographe militaire. Le titre de son livre *Slightly out of focus*, Juste un peu flou pourrait faire penser à cette série de photos floues du débarquement. Mais traduit littéralement, out of focus signifie « hors du centre ». Ce qui indique qu'il avait compris la force de suggestion des images, leur pouvoir de persuasion, à manier avec délicatesse. Pour lui la représentation d'un événement consiste à photographier les traces de cet événement : « Photographié une victoire, c'est photographié une église juste après le départ des jeunes mariés. »¹¹ À part ces images du débarquement et le célèbre cliché du milicien espagnol fauché par une balle, Robert Capa n'a jamais photographié la guerre en face et la dépeint avec pudeur. Le flou ne désigne pas qu'une qualité d'image, il est également une posture et ce point de vue que le photographe manipule n'est pas seulement spatial, c'est également un pas de côté temporel.

Fig. 48, p. 96-97 : Robert Capa, Omaha Beach, 6 juin 1944

¹¹ Robert Capa, *Slightly out of focus. Juste un peu flou*, Paris, Delpire, 2003, p. 137



Dix ans plus tard, William Klein, dans son livre *New York*, jouant de tous les hasards par nécessité et par choix du non conventionnel, affirme les capacités de narration du flou photographique. À vingt-six ans, il capture donc des vues singulières de New York, dans la rue au milieu des gens, muni d'un appareil portable et discret. C'est sa première série de photographies, dont la figure 49 est extraite : une foule sur laquelle se détache une passante floue. Le flou est ici dû à la mise au point, il semble montrer que l'attention du photographe n'était pas portée sur la femme. Le titre exact du livre est *Life is good and good for you in New York, William Klein, trance witness reveals*. Le photographe explique plus tard, le sens des trois derniers mots : « *Reveal* veut dire révéler, et *revel, fête*. La chance *witness*, c'est le témoin du hasard, celui qui se trouve là quand ça se passe. Le geste de photographier est pour moi un moment de transe où l'on peut saisir plusieurs centaines de choses qui se passent en même temps et que l'on sent, que l'on voit, consciemment ou non. »¹² William Klein joue donc d'un automatisme quasi frénétique, afin d'être au plus proche des instants qu'il cherche à capturer et laisse ainsi place à l'imprévu dans son travail. Cependant, la formation du sens de l'image se fait après la prise de vue, le temps de regard est donc déterminant. William Klein parle de l'importance des planches contacts. Il n'hésite pas à recadrer : malgré l'apparent désordre, ce cliché a une composition rigoureuse, les deux boutons placés symétriquement dans le format en font la démonstration. Il légende d'ailleurs cette photographie ainsi : « Autre défilé. Gros plan, grand bouton, grand chapeau, grosse distribution. »¹³ Ce descriptif relève d'une certaine observation. La figure floue au premier plan est au centre du cadre et en occupe plus de la moitié. Même si le regard

12 William Klein, *William Klein*, Arles, Acte sud, coll. Photo poche, 2008, p. 5

13 William Klein, *New York 1954 1955*, Paris, Marval, 1995, p. 6.



Fig. 49 : William Klein, Dans la foule, Cinquième Avenue, New York, 1955

fuit vers les figures en arrière-plan, il est sans cesse ramené au premier plan. La foule s'efface et cette femme devient la forme qui se détache du fond. Cette rencontre fortuite, fugitive, sensuelle, projette le regard dans le temps. Le flou donne à sentir l'avant et l'après et invite l'esprit à les recréer. Parlant des photographies dans lesquelles s'inscrit le mouvement, le trouble de la reconnaissance, Michel Frizot expose : « La non-lisibilité de ces photographies est le signe tangible d'une incertitude, d'une inquiétude même, quant à la vérité photographique. Puisqu'il s'agit d'aboutir à une distorsion mécanique de l'appareil, les moyens mis en œuvre s'en prennent à tous les paramètres photographiques qui régissent naturellement l'apparition de l'image : fixité de l'appareil, temps de pose, luminosité du sujet, visée, immobilité du photographe. Expositions multiples et décalées sur le même négatif, flou de mise au point, appareil volontairement agité, pose longue devant un sujet mobile cherchent à insuffler à l'image fixe le tremblement poétique d'une présence manifeste. »¹⁴ Si d'autres ont utilisé le flou avant lui pour montrer le trouble évident entre l'objectivité et l'expression que la photographie permet, William Klein est le premier à l'avoir utilisé, par choix, non pas dans l'art mais au sein d'une pratique documentaire de reportage.

La photographie accède donc au milieu du vingtième siècle au statut officiel d'écriture ; ce reversement l'affirme comme une nouvelle réalité. Serge Tisseron, psychanalyste, met en lumière cette évolution en comparant trace et empreinte : « Au contraire, la trace est moins la marque d'un contact que celle d'une action. En tant que telle, elle témoigne bien des corps qui ont été mis en contact comme le fait l'empreinte, mais aussi de l'intention du sujet qui l'a

¹⁴ Michel Frizot, « Un instant s'il vous plaît ... », in *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, op. cit., p. 119

réalisée. La photographie est à la fois trace du monde – visible ou invisible – objectivité par la lumière et trace de la présence au monde d'un sujet. Autant dire que la prise en compte de la photographie comme trace rend inutile la question de savoir si elle serait plutôt un « indice » ou plutôt une « icône ». Elle concentre l'étude de ses effets sur les relations que nous établissons avec la photographie, aussi bien comme producteur que comme spectateur de ses images. »¹⁵ La photographie permet de créer des images : réalités singulières, traces de l'action du photographe.

Dès la deuxième moitié du vingtième siècle, la pratique photographique se diversifie, devient multiple, conceptuelle, hybride. L'image est partout, elle est un langage et devient pour les artistes un moyen de questionner la perception humaine. L'écrivain et sémiologue Roland Barthes qui écrit *La Chambre claire* en 1980, y fait état d'une importante problématique : « L'air – note-il – est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps ; et si la photo n'arrive pas à montrer cet air, alors le corps va sans ombre. »¹⁶ Il poursuit : « On dirait que la Photographie sépare l'attention et la perception, et ne livre que la première, pourtant impossible sans la seconde. »¹⁷ La question qu'il soulève est celle de retrouver le temps perçu, la sensation de son écoulement dans des instants que fige la photographie. La photographie de Ralph E. Meatyard (figure 50) peut être mise en regard de cette réflexion. Ce portrait singulier, dans lequel la personne est méconnaissable, cherche justement l'air plutôt que la ressemblance. Il questionne la représentation d'une

¹⁵ Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2008, p. 157

¹⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard et Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 2008, p. 168

¹⁷ Ibid., p. 172



Fig. 50 : Ralph E. Meatyard, Sans titre, 1960

personne au sein d'une image figée autant que la possibilité de la photographie d'être une porte vers l'imaginaire. L'artiste « déclare lui-même chercher à créer des « images troublantes ... enfin pas surréelles, mais qui donne le sentiment de ne pas appartenir tout à fait à ce monde ». »¹⁸ Cette démarche semble quelque peu occulte, presque chamanique, le visage prend la forme d'un masque, qui offre une ouverture à l'interprétation. Chaque photographie est un monde à part entière et si le temps paraît y avoir coaguler, le flou redonne à cette réalité figée une fluidité. Serge Tisseron écrit que « l'inachevé agit comme médiateur capable d'imposer, par-delà le dessin de figures convenues ou quotidiennes, l'idée d'une transformation permanente de toutes choses. »¹⁹ La forme floue, par son aspect incomplet, permet à la photographie de retrouver virtuellement la métamorphose continue propre à l'espace et au temps perçus.

Un autre portrait, issu d'une série de photographies de Patrick Tosani, permet de mettre en lumière la lecture de la forme floue (figure 51). Le cliché est assez lisible pour reconnaître quelqu'un : des cheveux, un visage, une épaule. Elle raconte une personne, mais ne la décrit pas. Ce portrait réalisé derrière une vitre épaisse trouble l'image. La personne se trouve nommée en langage braille embossé à la surface de l'image. La lecture du braille est impossible car ce type d'écriture doit avoir des dimensions spécifiques pour correspondre au doigt. Il réside donc dans cette photographie un double empêchement à la lecture. En utilisant le couple portrait d'identité associé au nom prénom, classique des trombinoscopes, Patrick Tosani pose clairement le problème de la reconnaissance et

¹⁸ Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 668

¹⁹ Serge Tisseron, *Nuage soleil. L'image funambule ou la sensation photographique*, monographie de Bernard Plossu, Paris, Marval, 1994, p. 11



Fig. 51 : Patrick Tosani, Portrait n°1, 1985

de l'identité. Il amène également un questionnement sur l'écriture que permet la photographie. Roland Barthes écrit à ce propos : « Si la photographie ne peut être approfondie, c'est à cause de sa force d'évidence. Dans l'image, l'objet se livre en bloc et la vue en est incertaine – au contraire du texte ou d'autres perceptions qui me donne l'objet d'une façon floue, discutable et m'incitent de la sorte à me méfier de ce que je crois voir. »²⁰ L'image permet grâce au flou, comme le texte de décrire de manière plus ou moins évanescence.

²⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 165.

Si ne pas reconnaître est gênant, cela offre la possibilité d'imaginer comme une sorte de métaphore ouverte. C'est le bénéfice que permet le flou pour qui contemple une photographie. Il n'est que le signe de l'indécision, provoque la projection dans le champ des possibles. Patrick Tosani redonne à l'image, l'évanescence du reflet des premiers miroirs égyptiens. L'image que ces surfaces en métal poli renvoyaient était suffisante pour se reconnaître, mais n'avait pas la précision des miroirs d'aujourd'hui. Plus antérieures encore, ce sont des pierres sombres ou de simples cuvettes d'eau qui permettaient de contempler son reflet. Ce portait flou peut faire penser aux oracles utilisant le miroir métallique comme support de leur art divinatoire. Il pourrait également être interprété comme une lutte contemporaine contre le culte de la représentation et l'idolâtrie de l'identité. Le braille apporte le sens du toucher. En donnant à son image une dimension tactile, l'artiste montre que sa photographie est une recherche juste et complète de l'essence de la perception : de la sensation plus que la représentation.

Le flou troublant la reconnaissance met également en jeu les capacités mémorielles. Effectivement, le procédé d'enregistrement photographique entretient un rapport intime avec la mémoire. Serge Picard a travaillé ceci à travers une série de portraits qui plus que d'être des représentations du souvenir sont une illustration conceptuelle de l'image mémorielle évanescence d'une personne (figure 52). La traduction de l'expression *Sponte Sua* est « spontané » : se dit d'un phénomène qui se produit sans avoir été provoqué. L'oubli est un phénomène qui possède son propre mouvement. Si le flou est une esthétique de l'apparition, il promet également une disparition douce des choses. Au sein de cette image, le flou peut donc être le symbole d'un effacement qui correspondrait à la démarche de deuil d'une relation passée. Jean Baudrillard, sociologue et philosophe,



Fig . 52 : Serge Picard, Sans titre, série *Sponte Sua*, 2006

écrit à propos de la photographie : « Le désir de photographier est le contraire du désir de signifier à tout prix, de témoigner et d'informer. Il est de l'ordre de la sidération et de l'illusion. De l'ordre de la disparition aussi, car si quelque chose veut devenir image, ce n'est pas pour durer, c'est pour mieux disparaître. »²¹ Le flou aide autant à voir apparaître les choses qu'à les faire disparaître progressivement.

Une démarche de l'artiste Dieter Appelt montre le bénéfice du flou comme esthétique de la disparition. Il se photographie déposant la trace de son haleine sur un miroir (figure 53). La mise en scène est sobre et met en avant l'action qui fait écho à une technique simple : placer une glace devant la bouche d'une personne pour savoir si elle respire encore. Plus que des autoportraits, ces clichés sont un questionnement, une mise en abîme du face à face que constitue le portrait photographique. Le regard de Dieter Appelt porte quelque chose de grave. C'est d'ailleurs son reflet qui a un regard et fait deviner le visage de l'homme. L'homme de chair est tourné, sa main signifie l'attente passive, inévitable et la buée est présente comme une lutte vaine. L'artiste remet en cause le statut de la pratique photographique comme moyen de lutter contre le temps. La tache que laisse le souffle sur le miroir devient alors l'élément salvateur. La buée qui brouille le reflet dans le miroir lutte contre la netteté et la violence de la mort contenue dans le mimétisme d'un portrait. Cette action est répétée plusieurs fois, avec presque trente ans d'intervalle, comme un rituel qui n'a d'efficacité que dans l'instant. Une citation de Wieland Schmied, historien d'art, illustre bien le propos général de ce rôle du flou : « Alors que l'instantané tente de prendre le temps par surprise, de le rouler – ce qui ne peut

²¹ Jean Baudrillard, *Sommes-nous ?*, monographie du collectif Tendance floue, Paris, Naïve livre et Jean di Scullo, 2006, p. 10



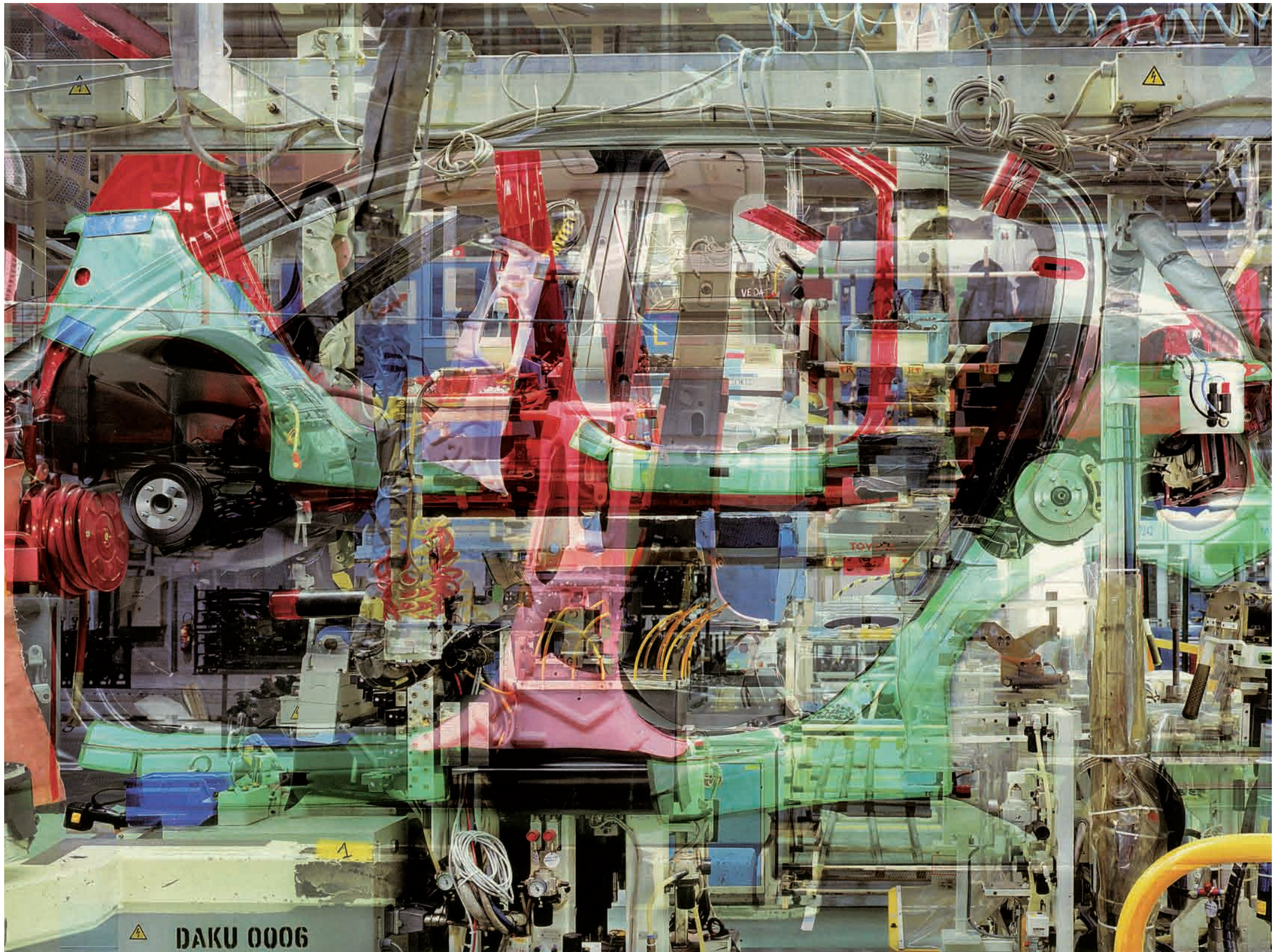
Fig. 53 : Dieter Appelt, La Tache que laisse le souffle sur le miroir, 1977-2005

jamais réussir qu'en apparence -, la prise de vue avec une longue durée d'exposition ou exposition multiple fait travailler le temps à son profit. Plus encore : elle crée pour le temps la possibilité de se reproduire lui-même, de faire apparaître son cours, de révéler son action. »²² Le flou permet de retrouver le temps que la capture photographique semble avoir enfermée.

Dans les clichés des usines Toyota de Stéphane Couturier (figure 54), le regard se balade, se perd et ne peut se poser à aucun endroit. Les couleurs vives se répondent, se complètent, vibrent, les éléments mécaniques et métalliques se superposent, se mélangent ou se fondent. Le regardeur se trouve face à un grand format, il n'y a pas vraiment d'échelle. Cela provoque l'étrange sensation d'être aspiré dans une dimension parallèle et en même temps repoussé par le fourmillement d'informations qui laisse en surface. Le *diassec*, collage d'une plaque de plexiglas directement sur la surface de la photographie renforce l'effet d'écran. Le regard ne sait pas s'il erre de détail en détail ou s'il glisse sur une continuité de couleurs et de formes. Il n'y a pas de place pour le hors champ ; cette image est un environnement irréel, un monde en elle-même. Malgré la perte de lisibilité, elle se rapproche de l'esthétique épurée d'un tableau abstrait. Comme si ce brouhaha visuel contenait l'essentiel de ce qu'il cherche à représenter. Stéphane Couturier par l'utilisation d'une chambre photographique choisit d'avoir un regard insistant à travers le temps de travail et le format des négatifs extrêmement détaillés que cette technique impose. Cette hyper attention a permis la production de deux images. L'une, d'une profondeur de champ

Fig. 54, p. 108-109 : Stéphane Couturier, Toyota n° 12, 2006

²² Wieland Schmied, in Dieter Appelt, *Ramifications*, catalogue d'exposition, Musée Réattu, du 4 juillet au 28 octobre 2007, Arles, Actes Sud, 2007, p. 24



maximum, contient tous les détails spatiaux de zéro à l'infini sans hiérarchisation. La deuxième prise de vue se concentre davantage sur le mouvement des machines dont elle est un enregistrement précis grâce à un long temps de pose. Cette image est la superposition des deux prises de vue, de deux visions, deux temps, ce qui crée cette confusion, ces effets de transparence. Cette confusion entre style documentaire et fiction matérialise la fusion du statique et du mouvant. Une super-opposition qui tente non pas de montrer mais de faire ressentir. Il n'y a pas de sens de lecture, l'intention du photographe est une attention totale. Le regard est plongé, voire noyé dans un temps fictif, un espace animé qui apparaît comme étranger. Stéphane Couturier redouble d'attention et par là même double la nôtre. Il fait le choix d'une abstraction du réel pour lui coller à la peau. Pour entrer dans cette photographie, il faut littéralement s'immerger, comme s'il fallait autant de temps au regard pour entrer dans l'image que de temps qu'il a fallu pour la réaliser.

Passé le statut d'erreur, le flou permet l'analyse technique d'une photographie. Il dévoile le déplacement physique des corps et détache le sujet du reste de l'image. En cela une photographie, où se trame un jeu esthétique entre le flou et le net propose une attention particulière, un sens de lecture orientant le mouvement du regard. Le flou engage alors un processus de narration. Au sein d'une pratique devenue écriture, il est une figure de style à interpréter.

La forme floue en photographie est équivalente au motif du nuage balayé par le vent qui perd ses contours. Le flou, alors esthétique dérisoire, a quelque chose de l'inachevé, il est le réel débarrassé de sa forme, de son contenu signifiant, du langage même qui permet de nommer. Maurice Merleau-Ponty, philosophe, énonce en 1960 que « la photographie maintient ouverts les instants que

la poussée du temps renferme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiètement, la "métamorphose" du temps.»²³ Il est vrai que la photographie arrête virtuellement le déroulement des choses, elle ne peut représenter l'espace et le temps perçus et le flou n'offre que des moyens illusoires. Le flou photographique donne pourtant une véritable profondeur à l'image, ouvre l'instant figé en créant un nouveau temps : celui de l'échange, d'un va-et-vient incessant entre le regardeur et la photographie. Il insuffle alors à l'image le « quitter ici aller là »²⁴ cher à Maurice Merleau-Ponty. Empêchant jusqu'à la reconnaissance, il pousse le regard dans un mouvement subjectif d'intégration, mettant en jeu la vision, la mémoire des sens et l'histoire.

La photographie questionne la perception des sens, du temps et la construction de la mémoire. La production d'images est-elle un moyen de lutter contre l'oubli, de construire une mémoire ? Fait-on de la photographie pour se souvenir ou pour mieux oublier ?

23 Maurice Merleau-Ponty (1960), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2007, p. 80

24 Ibid, p. 80

« Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »

Georges Perec

Conclusion

Comme une photographie, ce mémoire est un instantané sur le cheminement d'une question en transformation.

Le flou est gênant, il est pourtant la condition de la précision visuelle, grâce au mouvement de l'œil qu'il stimule. À plus grande échelle, il est vecteur de la mise en mouvement du corps et de la pensée. Le flou crée une porosité entre ce qui est visible et invisible ; il devient le passage entre ce qui est connu et ce qu'il reste à découvrir. Il est alors la matérialisation d'une promesse de quelque chose qui va apparaître. Le flou permet d'aller ailleurs, plus loin, vers ce (ceux) que l'on ne connaît pas.

Vouloir sortir du flou, c'est lui faire face, répondre à la question qu'il incarne. Le questionnement peut être source d'angoisse, autant sinon plus encore que de besoins et de désirs. Être dans le flou conduit donc à théoriser sur le monde et son fonctionnement. La volonté de comprendre passe ensuite par l'expérimentation. Il sera captivant d'approfondir la condition expérimentale, afin de savoir comment un protocole mis en place influe sur le résultat d'une expérience et la place que prend l'observateur, le chercheur au sein même de l'expérience.

Si l'expérience permet de distinguer, néanmoins, sortir complètement du flou est impossible : plus notre connaissance s'enrichit, plus le flou grandit, l'homme ne fait que repousser, élargir les limites de son horizon. Ainsi, si le questionnement peut être éphémère, il est toujours virtuellement permanent. L'esprit passe d'incertitude en incertitude, à échelle d'importance différente, singulière ou collective, la plus commune à tous étant liée au fait d'être mortel.

En photographie comme dans l'œil, le flou est lié au système optique et d'enregistrement. La photographie est une prothèse qui permet de voir mieux ou autrement, d'accroître les capacités de l'œil. Elle participe au mouvement d'exploration du monde visible.

Le flou accompagne toute l'histoire de la pratique photographique. Il aura été l'ambassadeur d'importants changements. Immanent au procédé initial, il en a permis l'amélioration technique, marquant les limites capacitives de la photographie. Au sein de la création, il a d'abord servi sous forme d'un flou artistique : imitation de la peinture, tentative de légitimation de la photographie au rang d'art. Il a ensuite contribué à trouver l'écriture particulière du médium en expérimentant ses contenances productives. Au milieu du vingtième siècle, le flou sera l'allié de la remise en cause de l'objectivité des images. Au sein d'une pratique devenue aujourd'hui écriture, il est une véritable figure de style, vecteur d'un mouvement narratif.

Il existe toutes les nuances de flou. Celles-ci sont autant de figures de style à interpréter. De la simple analogie du rêve – un grain, une douceur, une évanescence – à l'empêchement total de reconnaissance ouvrant les portes d'un univers purement imaginaire. Le flou évitant une trop grande perfection, permet donc au créateur de contourner

les règles et les usages de la pratique photographique pour établir un jeu avec la perception du regardeur. Par son caractère d'inachevé, il anime l'image d'une profondeur d'espace et de temps.

Il sera intéressant de poursuivre sur l'étude de l'imagination, dans laquelle l'inconscient joue un rôle majeur. Par exemple, l'interprétation même d'une photographie peut provoquer du flou. Ce trouble peut se rapprocher du *punctum* dont parle Roland Barthes dans *La Chambre claire* : « Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble. »¹ Le flou étendu à l'incertitude au sein du rapport entre le regard et la forme est un trouble de reconstitution, d'intégration dans lequel la projection joue certainement un rôle majeur.

La vision a été isolée pour cette étude. Pourtant, il n'existe pas de perception isolée, le flou visuel peut être compensé par d'autres sens. Le régime de perception des objets constitue par exemple, un domaine d'application du flou qu'il sera passionnant d'investir. Si l'image s'adresse au regard, l'objet touche directement les sens et permet un échange direct à travers l'usage. Précisément, et probablement, le flou ne pourra pas être dans un objet, mais dans la relation qu'il invite à développer avec lui.

Bertrand Rougé, chercheur dans le domaine des arts, écrit sur l'expérience du flou : « Autrement dit, c'est une même expérience de la nébulosité, des multiples possibles intimement mêlés dans une réverbération, qui peut inspirer le musicien – ou qui écoute sa musique. Et par extension, il est clair que cette même substance vaporeuse nourrit aussi les écrivains ou les photographes qui

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 84

s'attachent à débrouiller – plus ou moins – l'écheveau des apparences, à y démêler ou à en recomposer – à destination du spectateur, du lecteur ou de l'auditeur – la part de souvenir, d'espoir, de sensation, d'attente, de perception, de promesse, dont finalement se compose la vague figure de l'œuvre : son / nuage / ?² La création est un mouvement permanent, une marche. Je peux désormais affirmer qu'un projet n'est pas une solution, en tout cas au sens universel du terme, c'est un arrêt sur image sur une vision en train de se dessiner ; donnant forme à une question et proposant une expérience.

Fondamentalement, le flou fond – mais ne confond pas – la forme et le fond. Il dévoile le fonds de l'invisible et est le fondement de notre mise en mouvement. Il est une qualité de transition éphémère et l'expression de notre regard sensible sur le monde.

2 Bertrand Rougé, « *De la fixité des nuages ...* », in *Vagues figures ou les promesses du flou*, actes du 7e colloque du Cicada, 5-6-7 décembre 1996, Pau, Publications de l'université de Pau, coll. Rhétoriques des arts VII, 1999, pp. 8-9



Fig. 55: *Alphonse Poitevin, Autoportrait, vers 1861*

Bibliographie

Dictionnaires

- Philippe Merlet (s.l.d), *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2005
- Alain Rey (s.l.d), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Le Robert, 1999
- Alain Rey (s.l.d), *Dictionnaire Culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005

Science optique

- John P. Frisby, *De l'œil à la vision*, Paris, Fernand Nathan, 1981
- Katherine Roucoux, David Malin, *Au-delà du visible. De l'atome à l'infini*, Paris, Phaidon, 2002
- Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, *Traité de la lumière*, avec les photographies de Christiane Grimm, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009

Essais

- Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), Paris, Seuil, 2005
- Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979
- Maurice Merleau-Ponty (1960), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2007
- Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

Romans

- Franz Kafka, *Le Terrier*, Paris, Mille et une nuits, 1998
- Georges Perec, *Espèces d'espaces* (1974), Paris, Galilée, coll. L'espace critique, 2000
- Georges Perec, *Les Choses* (1965), Paris, 10/18, 2005
- Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris, Viviane Hamy, coll. Chemins nocturnes, 2004

Essais sur la photographie

- Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Gallimard et Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 2008
- Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Belval, Circé, 2004
- André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essai, 2005
- Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2008

Histoire de la photographie

- Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986
- Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté photo, 2003
- Clément Chéroux (s.l.d.), *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004
- Michel Frizot, Cédric de Veigy, *Photo trompée*, Paris, Phaidon, 2006
- Michel Frizot (s.l.d.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001
- Michel Frizot, Robert Delpire, *Histoire de voir. Une histoire de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo poche, 1989
- Christian Gattinoni (s.l.d.), *Le Portrait photographique depuis 1960*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, coll.

baccalauréat arts plastiques, 2009

- Rosalind Krauss, Jane Livingston, *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 2002
- Giovanni Lista, *Le futurisme*, Paris, Fernand Hazan, 1985

Monographies

- Diane Arbus, Stan Grossfeld, Doon Arbus, *Diane Arbus*, Paris, Chêne, 1973
- Jean Baudrillard, *Sommes-nous ?*, monographie du collectif Tendence floue, Paris, Naïve livre et Jean di Sciuolo, 2006
- Robert Capa, *Slightly out of focus. Juste un peu flou*, Paris, Delpire, 2003
- Stéphane Couturier, *Melting point*, préface d'André Rouillé, Paris, Trans photographic press et Ville ouverte, 2006
- Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000
- William Klein, *New York 1954 1955*, Paris, Marval, 1995
- William Klein, *William Klein*, introduction de Christian Caujolle, Arles, Acte sud, coll. Photo poche, 2008
- Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz. Les Maîtres de la photographie*, Paris, Nathan, 1989
- Serge Tisseron, *Nuage soleil. L'image funambule ou la sensation photographique*, monographie de Bernard Plossu, Paris, Marval, 1994

Catalogues d'expositions

- Dieter Appelt, *Ramifications*, catalogue d'exposition, Musée Réattu, du 4 juillet au 28 octobre 2007, Arles, Actes Sud, 2007
- Thomas Demand, catalogue d'exposition, Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 24 novembre 2000 au 11 février 2001, Arles, Acte Sud, 2000
- *La Fabrication du réel 1980-2000*, catalogue d'exposition, Maison hongroise de la Photographie, du 16 décembre au 16 février 2003, Paris, Maison européenne de la photographie, 2003
- *Paris, capitale photographique 1920-1940. Collection Christian Bouqueret*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, du 10 février au 24 mai 2009, Paris, La Martinière, 2009

Colloque

- Bertrand Rougé (s.l.d), *Vagues figures ou les promesses du flou*, actes du 7e colloque du Cicada, du 5-6-7 décembre 1996, Pau, Publications de l'université de Pau, coll. Rhétoriques des arts VII, 1999

Films

- Woody Allen, *Deconstructing Harry*, 1998
- Michelangelo Antonioni, *Blow up*, 1966
- Marc Vincente, Besty Chasse, William Arntz, *Que sait-on vraiment de la réalité ? Dans le terrier du lapin*, 2004
- Man Ray, *L'Étoile de mer*, 1928
- Jean-Paul Fargier, *Man Ray's Life and Work*, 1998

Sites Internet

<wikipedia.com>
<purpose.fr>
<histoire-image.org>
<lhivic.org>
<tendancefloue.net>

Iconographie

Figure 1 : Formation de l'image rétinienne

Steve Parker, *Le Corps humain*, Paris, Gallimard, coll. Passion des sciences, 1994, p. 52

Figure 2 : Formation de l'image corticale

John P. Frisby, *De l'œil à la vision*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 68

Figure 3 : Dualité lumières-ténèbres

Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, avec les photographies de Christiane Grimm, *Traité de la lumière*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 43

Figure 4 : Arcs-en-ciel de brouillard

Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, avec les photographies de Christiane Grimm, *Traité de la lumière*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 172
(photographie de Libero Zuppiroli)

Figure 5 : Spectre électromagnétique

<www.comviz.com.ulaval.ca/module1/Images/SpectreLum.jpeg>

Figure 6 : La nébuleuse du crabe

<hubblesite.org/newscenter/archive/releases/nebula/supernova-remnant/2005/37/>

Figure 7 : Le champ profond de Hubble

<hubblesite.org/newscenter/archive/releases/survey/hubble-ultra-deep-field/2009/31/>

Figure 8 : Un atome d'hydrogène

Libero Zuppiroli Marie-Noëlle Bussac, avec les photographies de Christiane Grimm, *Traité de la lumière*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 244

Figure 9 : Le dalmatien

John P. Frisby, *De l'œil à la vision*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 20

Figure 10 : Figure du Vase de Rubin

John P. Frisby, *De l'œil à la vision*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 19

Figure 11 : Loi de proximité et loi de similitude

Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979, p. 61

Figure 12 : Figure de Kanizsa

John P. Frisby, *De l'œil à la vision*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 75

Figure 13 : Mot hachuré illisible pour l'agnosique

Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979, p. 119

Figure 14 : Camera obscura portative pour le dessin d'après nature, dans *Physique de Brisson*, 1781

Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 19

Figure 15 : Louis Robert, *Parc de Versailles, fontaine de la Pyramide*, avant 1854

Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 24

Figure 16 : Alinari, *La Cascade de marbre*, Terni, vers 1860

Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 156

Figure 17 : Delmaet et Durandelle, *Les toits de l'Opéra*, 1867-1868

Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 218

Figure 18 : Eugène Adget, *La Rue des Nonnains d'Hyères*, entre 1898 et 1913

Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 29

Figure 19 : Professionnel anonyme, sans titre, vers 1900

Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 21

Figure 20 : Support facilitant l'immobilité du sujet pendant la pose, années 1850
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 104

Figure 21 : Professionnel anonyme, portrait d'atelier, vers 1865
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 107

Figure 22 : Joseph Byron, *Handball, Teatcher's College*, New York, 1904
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 12

Figure 23 : Charles Nègre, *Ramoneurs*, 1852
Robert Delpire, Michel Frizot, *Histoire de voir. Une histoire de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo poche, 1989, p. 55

Figure 24 : Gustave le Gray, *Vue sur la plage de Dieppe*, 1857
Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 86

Figure 25 : Obturateur à volet, d'après Jacques Ducom, *Les débuts d'un amateur photographe*, 1898
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 234

Figure 26 : Etienne Jules Marey, *Le Vol du goéland étude de trajectoire*, chronophotographie sur plaque fixe, 1887
Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain

Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 46

Figure 27 : Etienne Jules Marey, fusil photographique, 1882
<commons.wikimedia.org/wiki/File:Fusil_photographique_Marey1.png>

Figure 28 : Différentes attitudes de visée avec appareils portatifs, d'après Reyner, *Manuel pratique du reporter photographe*, 1903
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 236

Figure 29 : Professionnel anonyme, *Diving Horse*, non daté
Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 89

Figure 30 : Luc (Lucien Métivet), *Les surprises de la photographie, in Annuaire général et international de photographie*, 1905
Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté photo, 2003, p. 36

Figure 31 : George Hendrik Breitner, *Amsterdam*, vers 1885
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 342

Figure 32 : Francky Stadelmann, sans titre, portrait de groupe au retardateur, image envoyée au concours *Fautographie*, 1991
Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté photo, 2003, p. 12

Figure 33 : Amateur anonyme, sans titre, une mise au point technique, 2003
<mcbleausard.info/tuto/flou_progressif/tuto_flou_progressif.html>

Figure 34 : Amateur anonyme, sans titre, un *flare* technique, non daté
Michel Frizot, Cédric de Veigy, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006

Figure 35 : Armin Kübelbeck, *Bad Bokeh*, un *bokeh* technique, 2007
<commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Bokeh_Background.jpg>

Figure 36 : Amateur anonyme, sans titre, un flou de bougé technique, non daté
Michel Frizot, Cédric de Veigy, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006

Figure 37 : Irwin Dermer, *Moto-Cross 250*, un flou filé technique, 1985
Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo Copies, 1986, p. 142

Figure 38 : Gérard Pétremand, *Pompiers*, un *tilt shift* technique, 2001
<www.gerardpetremand.ch/Html/pom_2.html 2001>

Figure 39 : *Photos hors normes*, petit papier glissé dans la pochette avec les photographies non-facturées
Clément Chéroux, *Fantographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté photo, 2003, p. 43

Figure 40 : Louis Pierson, *La Comtesse de Castiglione et son fils*, vers 1864
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 123

Figure 41 : Robert Demachy, *Lutte*, 1904
Robert Delpire, Michel Frizot, *Histoire de voir. Une histoire de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, coll. Photo poche, n°41, 1989, p. 71

Figure 42 : Alfred Stieglitz, *Vu de ma fenêtre*, New York, 1900-1902
Alfred Stieglitz, *Alfred Stieglitz. Les maîtres de la photographie*, introduction de Dorothy Norman, Paris, Nathan, 1989, p. 27

Figure 43 : Anton Giulio et Arturo Bragaglia, *La Gifle*, 1912
Giovanni Lista, *Le futurisme*, Paris, Fernand Hazan, 1985, p. 11

Figure 44 : Filippo Masoero, *De l'aéroplane*, aérophotographie, 1935
Giovanni Lista, *Le futurisme*, Paris, Fernand Hazan, 1985, p. 101

Figure 45 : Man Ray, *Explosante-fixe*, 1934. Collection privée, Paris
Rosalind Krauss, Jane Livingston, *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 2002, p. 84

Figure 46 : Man Ray *L'Étoile de mer*, photogramme, 1928
Paris, capitale photographique 1920-1940. Collection Christian Bouqueret, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, du 10 février au 24 mai 2009, Paris, La Martinière, 2009, p. 152

Figure 47 : Otto Steinert, *Piéton unijambiste*, 1950
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 675

Figure 48 : Robert Capa, *Omaha Beach*, 6 juin 1944
Robert Capa, *Slightly out of focus. Juste un peu flou*, Paris, Delpire, 2003, p. 174-175

Figure 49 : William Klein, *Dans la foule, Cinquième Avenue, New York*, 1955
William Klein, *New York 1954 1955*, Paris, Marval, 1995, p. 16-17

Figure 50 : Ralph E.Meatyrd, *Sans titre*, 1960
Michel Frizot (s.l.d), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 660

Figure 51 : Patrick Tosani, *Portrait n°1*, 1985
Christian Gattinoni (s.l.d), *Le Portrait photographique depuis 1960*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, coll. baccalauréat arts plastiques, 2009, p. 53

Figure 52 : Serge Picard, sans titre, *série Sponte Sua*, 2006
Serge Picard, « Serge Picard », in *Photos nouvelles* n°41, septembre-octobre 2006, p. 20

Figure 53 : Dieter Appelt, *La Tache que laisse le souffle sur le miroir*, 1977-2005
Dieter Appelt, Ramifications, catalogue d'exposition, Musée Réattu, du 4 juillet au 28 octobre 2007, Arles, Actes Sud, 2007, pp. 48-49

Figure 54 : Stéphane Couturier, *Toyota n°12*, 2006
Stéphane couturier, *Melting point*, préface d'André Rouillé, Paris, Trans photgraphic press et Ville ouverte, 2006, p. 43

Figure 55 : Alphonse Poitevin, autoportrait, vers 1861
Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté photo, 2003, p. 132

Remerciements

Marie-Haude Caraës, pour sa gentillesse et son exigence,

Sophie Coiffier, pour nos précieux échanges et son engagement,

François et Jacqueline Arlettaç, pour leur soutien et leurs encouragements,

Sophie Lebouil-Arlettaç, pour sa patience, sa présence et son amour,

Sophie Arlettaç, Timothée Arlettaç, Matthieu Alves, Antoine Boilevin, Pierre Charrié, Jean-Baptiste Fastrez, Matthieu Foulet, Astrid Hanton, Françoise Hugont, Véronique Hugues, Pierre Lambert, Claire Lavenir, Loïc Lobet, Mathilde Maitre, Mathieu Muin, Myriam Provoost, Sophie Pouille, Benjamin Salabaj, Marc Sarrazin, Aude Verdier, Fanny Vincent, Karim Zaouai, pour les moments de discussions, enrichissants, décisifs, déroutants, festifs...

Tous ceux avec qui j'ai pu partager sur le flou,

l'Ensci-les Ateliers, pour la liberté.

