

10 | 2026

Les enjeux du flou photographique à l'époque contemporaine



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/focales/5360>

ISSN: 2556-5125

Publisher

Presses universitaires de Saint-Étienne

Electronic reference

Focales, 10 | 2026, "Les enjeux du flou photographique à l'époque contemporaine" [Online], Online since 01 June 2026, connection on 01 June 2026. URL: <https://journals.openedition.org/focales/5360>

This text was automatically generated on June 1, 2026.



The text only may be used under licence CC BY-NC 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

Entretiens

« Si on ne perd rien, cela ne fonctionne pas »

Entretien avec Laurent Lafolie

Pauline Martin

NOTE DE L'AUTEUR

Le travail de Laurent Lafolie est représenté par la Galerie Binome, Paris.

- 1 **Pauline Martin** : Vous travaillez depuis vingt ans sur des projets artistiques qui questionnent activement divers enjeux liés à la perception visuelle, en poussant par différents moyens la visibilité de l'image – généralement un visage – à ses limites. Pour ce numéro dédié au flou contemporain, pourriez-vous dans un premier temps nous expliquer la place que prend la question du flou dans vos réflexions ? Plus précisément, cette forme constitue-t-elle – en tant que telle – un enjeu dans votre travail de création ou n'apparaît-elle que comme résultante des multiples réflexions qui façonnent vos œuvres ?
- 2 **Laurent Lafolie** : Le flou est en effet plutôt une résultante qu'une réflexion ou un désir. Au départ, je ne me suis même pas aperçu que je créais du flou. J'avais avant tout perçu des superpositions et des cumuls, qui sont des notions qui me parlent davantage que le flou. De plus j'essaye d'être autant que possible conscient de ce que je fais. Je ne vais pas sciemment chercher à me trouver dans le flou dans ma vie, même s'il m'arrive aussi de le ressentir, comme tout le monde. Je me suis surtout aperçu du flou quand plusieurs personnes ont attiré mon attention sur ce sujet. On s'aperçoit de ce qu'on fait quand les autres vous le disent. Cela fonctionne par réflexion, par reflet. Ce n'était donc pas forcément quelque chose de très conscient au départ, la recherche est avant tout aveugle.
- 3 **PM** : Pour la série *Capture*, entamée en 2019, vous dites pourtant que vous avez assumé le flou dès le départ. Pourriez-vous nous en parler ?

- 4 **LL** : En effet, c'est sans doute le seul projet où j'ai assumé le flou dès le départ. Il a même presque été le moteur de cette œuvre. J'avais acheté un très grand écran d'ordinateur (deux mètres). Je voulais faire un travail avec cet écran et j'ai essayé dans un premier temps d'enregistrer l'image qui s'y trouvait en posant une surface sensible à même la dalle, en l'occurrence un papier sensibilisé au platine-palladium. Sans le vouloir, j'ai obtenu une image complètement floue. J'ai en effet ainsi découvert que mon écran était tactile et qu'il y avait une dalle devant la dalle, située à peu près à 3-4 centimètres de la grille de pixels, donc des points lumineux où se trouvait l'image. Du coup, le tirage contact était complètement flou. J'ai d'abord pensé à démonter l'écran pour régler ce problème, puis j'ai renversé la question. Au lieu de subir le problème, je me le suis approprié. J'ai pensé : « Puisque ça veut faire du flou, je vais faire du flou. » Et au lieu de projeter une seule image sur l'écran, j'ai alors fait défiler tous les visages que j'avais photographiés – 180 à l'époque – les uns après les autres afin de réaliser une exposition pendant deux heures et d'obtenir un seul visage, très flou. J'ai tout de suite assumé ce flou, accepté d'aller dans ce sens où ça voulait aller, malgré moi. C'est comme dans nos vies, soit on se fige sur le problème, soit on accompagne le mouvement et on fait comme on peut.
- 5 **PM** : Néanmoins vos premières images sont très nettes. Est-ce important pour vous ?
- 6 **LL** : Je suis assez fondamentalement photographe et je cherche plutôt à faire des photographies nettes. J'ai commencé à photographier des visages il y a vingt ans durant une séparation. J'avais besoin de faire attention à l'autre. Quand je photographie quelqu'un à la chambre photographique, je lui accorde toute mon attention. Elle est la personne la plus importante au monde à ce moment-là et j'y mets aussi toutes mes connaissances techniques. Pour le travail *Capture*, il était impossible pour moi de partir d'images floues. J'ai toujours besoin d'avoir d'abord une bonne image, puis de la perdre pour trouver autre chose. Pour d'autres projets, j'ai parfois voulu faire l'économie de la bonne prise de vue, mais ça ne marche pas. Si on ne perd rien, cela ne fonctionne pas. Il faut avoir quelque chose à perdre.
- 7 **PM** : De manière générale, votre travail engage la perception haptique, bien plus que la seule vision optique, dans la mesure d'abord où les matériaux que vous utilisez pour vos impressions – coton, verre, lin, soie, porcelaine, carton recyclé entre autres – imposent au public de les sentir visuellement, mais aussi parce que les représentations qui s'y trouvent demandent souvent un déplacement du corps afin que toute la richesse en soit perçue. Au contraire de la représentation nette – qui peut donner l'illusion de sa transparence – le flou impose ce retour à la matérialité et au corps. Ces deux éléments – matérialité de l'œuvre et corporéité des spectateurs et spectatrices – sont un fil rouge à travers tous vos travaux. Pourriez-vous nous expliquer comment et pourquoi cela a pris naissance ?
- 8 **LL** : Il y a quelque chose qui vient de mon enfance. Je peux en parler, mais je n'ai aucune réflexion à ce sujet. Un élément important a été ma découverte, alors que j'étais un petit enfant, des calligrammes d'Apollinaire. Il dessinait des images avec des mots. Il y a un calligramme en particulier – celui qui s'appelle « Il pleut » – où les fils de pluie sont composés de mots. Apollinaire détourne le médium de l'écriture pour créer des images. Quand je donne corps à l'image, c'est un peu le même jeu. J'ai besoin de mettre du corps, de la matérialité, et que l'autre ressente aussi avec le corps ce qu'il y a à regarder. C'est incroyable comme le corps sait tout. Par exemple, on se surprend tous à se réveiller parfois une minute avant que le réveille ne sonne : cela me fascine. Mais le

sens de la vue me pose question. Je trouve que le regard est prédominant par rapport aux autres sens. J'adore regarder, et en même temps je ne supporte pas le pouvoir des images. Elles en ont beaucoup trop. En raison de cette ambivalence à l'égard du sens de la vue, j'ai besoin de faire en sorte d'être touché par d'autres biais.

- 9 **PM** : Le projet *Missingu*, que vous avez débuté en 2010, présente des portraits suspendus imprimés dans une extrême transparence sur du papier kozo – qui impose sa fragilité. Il se trouve réinventé à chaque installation en fonction du lieu. Combien de fois l'avez-vous déjà présenté et pourriez-vous expliquer la leçon que vous retirez de cette expérience évolutive ?
- 10 **LL** : Je l'ai présenté vingt et une fois à ce jour. C'est un peu mon projet Rolling Stone, dans le sens où il tourne et dure depuis longtemps. C'est d'abord mon galeriste de l'époque, Olivier Castaing, qui m'a encouragé à faire des tirages sur ce papier-là et a organisé la première installation de cette œuvre dans sa galerie. L'accrochage a été un gros travail ; il m'a fallu plusieurs jours pour créer l'installation. Au fil du temps et des différentes présentations, les structures ont pris de plus en plus d'importance, en taille mais aussi en forme, en complexité. À chaque fois, je me dis que c'est la dernière version. Mais, parfois, au moment des nouvelles installations (comme par exemple lorsque j'ai exposé à Transfo Emmaüs à Paris ou au Château d'Eau à Toulouse), je photographie les personnes présentes sur le lieu. Je me retrouve alors avec de nouveaux portraits, ce qui génère une nouvelle exposition. L'œuvre évolue aussi en fonction du lieu, car j'aime épouser sa forme. J'ai aussi conçu des présentations pour les enfants, à leur hauteur. Ainsi celle que j'ai faite en Corée du Sud commençait à hauteur d'œil d'enfant et finissait à hauteur d'œil d'adulte sur une longueur d'environ 12 mètres.
- 11 **PM** : Vous travaillez essentiellement le portrait. S'agit-il véritablement de portraits ou plus généralement de visages ? L'identité individuelle a-t-elle pour vous une importance ? Et pourriez-vous expliquer votre rapport à la question du visage ?
- 12 **LL** : Je m'intéresse toujours au sujet. Mais en même temps il faut également considérer la forme qu'on photographie – le visage, la tête – comme un objet. Dans une certaine mesure, c'est aussi un objet. Et bizarrement, plus on considère un être humain comme un objet, plus on touche le sujet, plus on va loin dans ce qu'on perçoit de lui, sans doute car on en est plus détaché. Je ne fais pas un travail de portrait car pour moi cela renvoie trop à la psychologie de l'individu ; je m'intéresse plus à ce qui est infini et à la dimension humaine dans ce qu'elle a d'universel. À ce qui nous relie tous en tant qu'êtres humains. Un visage est infini, on le comprend par exemple quand on regarde la personne qu'on aime. Il n'y a pas de point limite dans le visage.
- 13 Durant la prise de vue je tente aussi, sans y arriver forcément, d'amener les personnes que je photographie au visage qu'ils ont quand ils sont tout seuls. Personne ne connaît ce visage-là. Si je vais dans la salle de bain, je me regarde déjà de la manière dont je souhaite que l'on me perçoive : je triche déjà un peu. Les autres peuvent parfois percevoir le visage que l'on a quand on est seul s'ils nous surprennent à notre insu, mais nous-mêmes ne le connaissons pas. Ce visage n'est pas forcément le plus beau, mais il est très touchant. Je trouve extrêmement émouvant d'aborder cet endroit particulier qu'est notre propre solitude. Mes prises de vue à la chambre photographique prennent du temps, entre 3 et 5 minutes, et il y a un moment où la personne lâche et ne peut plus correspondre à l'image qu'elle veut donner d'elle-même (belle, intelligente, grave, profonde, etc.). Le résultat peut être dérangeant pour la

personne et je préviens toujours en disant que mes prises de vue ne font pas de cadeau. Ce n'est pas choquant en soi, mais ce n'est pas le visage socialement formaté. Dans l'échange, heureusement, ce visage-là n'apparaît pas vraiment : on va vers l'autre, on s'adresse des sourires, on manifeste ce qu'on ressent.

- 14 **PM** : Depuis 2024 – dans des travaux comme *.limit* et *.blank* – le paysage est présent dans votre travail. Comment êtes-vous arrivé au paysage et que pourriez-vous dire de ce nouveau sujet ?
- 15 **LL** : Quand j'ai terminé un travail avec des visages, je commence à photographier autre chose et ce sont bien souvent des paysages. En ce moment ce sont des forêts. Le projet *.blank*, avec un point qui précède le mot, se lit « point blank ». Les tirages ont été réalisés avec un graveur laser et l'image gravée sur le support est composée d'une multitude de points. L'expression « point blank » signifie en français « à bout portant » et le projet parle des forêts (en l'occurrence siciliennes) détruites par le feu. Le point, c'est aussi le point limite et le projet traite de cette arrivée au point limite, précédant la rupture. Les tirages peuvent prendre beaucoup de temps, jusqu'à 21 heures durant lesquelles le graveur brûle le carton recyclé. Le fond et la forme se rejoignent : le tirage correspond à une brûlure entière.
- 16 **PM** : Hormis la question de la matérialité de l'œuvre, vous travaillez la représentation de différentes manières qui, très souvent, amènent un flou au stade de l'image, notamment par des agrandissements – dans la série *Jean* (2011) – ou à des superpositions d'images – comme dans *Capture* (depuis 2019). Quelles réflexions vous guident dans ces différents processus ?
- 17 **LL** : J'adore essayer de nouvelles matières, de nouveaux outils. La gravure, la taille-douce, la porcelaine, la céramique : je n'y connaissais rien au départ. Je descends à l'atelier et je me mets à travailler, à essayer des choses. C'est donc de l'expérimentation. J'ai un ami – que j'admire beaucoup et que j'envie un peu – qui réfléchit d'abord à ses projets, soupèse leurs enjeux, puis descend à l'atelier et tente de fabriquer ce qu'il cherche. Pour ma part, je me retrouve avec un morceau de papier, ou de la porcelaine, et j'essaie quelque chose. Après coup on peut raconter une histoire, donner du sens – car sinon les choses ont tellement peu de sens – mais en vérité je ne sais pas ce que je cherche au départ. Je suis obligé de chercher pour savoir ce que je cherche. Je ne peux pas passer par autre chose que par l'expérience. Je fais des tentatives empiriques jusqu'à ce que ça me parle et que je reconnaisse quelque chose qui me concerne. Je ne pars pas du concept pour créer et je ne suis pas un artiste conceptuel, même si certains concepts peuvent être associés à ce que je fais. Je pars de l'outil ou de la matière, et je travaille avec mes mains, qui sont importantes dans mon histoire. Enfant, j'étais en échec scolaire et la seule manière d'y arriver était de travailler avec mes mains. Je suis également gaucher et, à l'époque, c'était considéré comme une tare. On a donc essayé de me « guérir », notamment par l'apprentissage du piano pendant 8 ans, mais j'ai tenu bon et je suis toujours gaucher. La main représente donc quelque chose de très important pour moi ; elle est intimement liée à notre évolution dans l'histoire humaine, à la fabrication des premiers outils et aux mains négatives – ces traces de mains faites avec des pigments dans les grottes préhistoriques – qui sont d'une certaine manière les premières photographies, présence et absence mêlées.
- 18 **PM** : Dans son ensemble, votre travail est très méditatif ; il renvoie au temps qui passe, à la disparition, au manque. Il est aussi ludique à certains égards, parce qu'il est

expérimental et qu'il engage le corps. Dans l'histoire de la photographie, le flou est largement associé à l'expérimentation et au jeu, notamment chez les surréalistes. Quelle place le jeu occupe-t-il dans votre travail ? Et comment s'articule-t-il à des réflexions plus « sérieuses » ?

- 19 **LL** : Le jeu me paraît primordial. Quand vous regardez un enfant qui joue, vous pouvez voir que quelque chose de très personnel se passe pour lui. En tant qu'adultes, je crois que nous devons faire perdurer le jeu, même s'il s'associe à des choses plus sérieuses ou profondes. J'aime beaucoup l'écrivain Philippe Forest, qui a beaucoup écrit sur sa fille décédée à l'âge de 4 ans. Lors d'une rencontre, alors qu'on lui demandait pourquoi il écrivait, je l'ai entendu expliquer qu'enfant il aimait raconter des histoires. Cela m'a marqué : sur un sujet aussi dramatique que la perte d'un enfant, il arrive à se saisir de la forme du jeu – pour lui l'écriture et le récit. Pour ma part, j'adore m'amuser avec des nouveaux outils, des nouvelles matières. Mais cette expérimentation s'applique désormais à des sujets qui me préoccupent.
- 20 **PM** : Votre projet *Scope* (2023) met en scène un autre outil, le microscope, et implique donc une vision de détail. Pourriez-vous nous parler de ce projet ?
- 21 **LL** : Ce projet est purement du jeu. Le mot « Scope » fait partie du substantif « microscope », mais est aussi associé à la pulsion scopique. Je venais de produire un immense tirage platine de 16 mètres pour l'artiste Pascal Convert et j'ai eu envie, par jeu, de faire l'inverse et de produire le plus petit tirage platine du monde. Le projet est surtout né d'une rencontre avec Vincent Studer, chercheur au CNRS qui, justement, avait envie de s'amuser en marge de ces travaux de recherche plus sérieux. Il avait inventé un microscope avec un projecteur UV lui permettant d'ouvrir et de fermer des portes sur le cheminement des cellules, donc de l'infiniment petit. Les UV sont également utiles dans les tirages au platine-palladium. Nous avons donc décidé de travailler ensemble et nous avons découvert que nous pouvions faire des tirages de 300 microns, donc d'un tiers de millimètre. Nous avons fait des tirages tellement petits qu'on ne les voyait pas à l'œil nu.
- 22 Le projet *Scope* est parti de cette expérimentation. Il s'agit d'une boîte de 7 lames qui contiennent chacune 32 tirages minuscules, qui constituent autant de variations autour du visage. On est là au seuil du visible et il faut un microscope pour pouvoir lire les images. J'aime travailler avec ce qui ne se voit pas ou se perçoit à peine, lorsqu'on se trouve sur le point de bascule entre le visible et le non visible – ce qui me permet aussi d'approcher l'abstraction que je n'arrive pas à travailler frontalement en photographie. De plus, le visage dont il est question n'existe pas vraiment, car chacune des 32 images superpose deux visages dont un seul est toujours le même. On ne voit jamais ce visage seul, sans superposition, mais en regardant les 32 images au microscope on peut le ressentir, sans le voir. Il est possible de percevoir ce qui insiste, ce qui perdure à travers les images. J'aime beaucoup ces notions d'insistance, de détermination, de répétition, car les choses – les projets, les relations humaines – existent en général lorsqu'on insiste sur elles et qu'on en lâche d'autres.
- 23 **PM** : Certaines de vos œuvres sont très fragiles ; elles paraissent au bord de la disparition. Tout votre travail interroge d'ailleurs la notion de la disparition. Quel est votre rapport à la question de la conservation de vos œuvres et à leur disparition éventuelle ?

- 24 **LL** : En tant que tireur et photographe, j'ai appris à faire des tirages qui durent. Quand je fais un tirage platine, je fais en sorte qu'il puisse durer et j'aime bien cette idée. Voir des œuvres très anciennes, par exemple préhistoriques, me nourrit toujours beaucoup. Je fais donc le maximum pour que mes propres travaux durent. Mais en même temps je ne suis pas accroché à l'idée que les choses me survivent. Dans mon travail artistique, je fais des tirages sur des papiers légers qui, s'ils ne sont pas bien conservés, ne durent pas. Un jour, je me suis dit que je devais produire du plus solide, du plus dur, et j'ai commencé à travailler la porcelaine. Dans la mesure où le tirage est cuit à 1220 degrés, l'image fusionne avec la porcelaine pendant la cuisson. Elle fait vraiment corps avec la matière et devient donc inaltérable. Mais, au fil du temps, je me suis aussi aperçu que je n'arrêtais pas d'en casser. J'ai supprimé une fragilité, et j'en ai créé une autre. C'est peut-être comme cela que les choses doivent se passer dans mon travail.
- 25 **PM** : Pourriez-vous justement nous parler un peu plus de votre rapport au temps, dans votre création comme dans votre vie quotidienne ?
- 26 **LL** : La photographie place toujours dans cette ambivalence entre la joie de partager ce qu'on a vu et ce qu'on aime, et la douleur de sentir le temps qui passe, les choses qui disparaissent. Dans mon quotidien, c'est assez cadré : je me lève à 6 heures et je travaille à heures fixes, du matin au soir. Ma journée est organisée. Aujourd'hui je n'arrive plus à perdre du temps. En vieillissant, le temps se resserre et on l'investit de plus en plus dans les choses qui font du sens pour soi.
- 27 Mais il y a différentes temporalités. Je passe environ une semaine par mois à Paris où le temps est très condensé car j'ai beaucoup de personnes à rencontrer et de choses à faire. Quand je rentre chez moi, le temps m'appartient à nouveau : je fonctionne selon mon rythme.
- 28 **PM** : Vous avez été lauréat, en 2025, de la commande nationale « Réinventer la photographie » à l'occasion du bicentenaire de la photographie. Comment pensez-vous que la photographie doit se réinventer aujourd'hui ? Quel rapport entretenez-vous avec la technique numérique ? Et plus spécifiquement avec l'IA ?
- 29 **LL** : Je trouve ça formidable. C'est un nouvel outil à expérimenter. Quand la photographie a été inventée, il y a également eu de grandes craintes. Tout dépend de l'usage qu'on fait de l'IA (qui peut être problématique ou non). En ce qui me concerne, je n'aurai pas de complexe à l'utiliser. Je ne sais pas comment la photographie va évoluer. L'informatique prend bien sûr aujourd'hui une place immense. Mais les choses tendent aussi à se rééquilibrer. Je ne pense pas que cela tue le corps, à la condition qu'on réinvestisse ailleurs, qu'on ne délègue pas sa pensée à l'IA, mais qu'on se serve au contraire du temps qu'elle libère pour penser d'autres objets, faire d'autres choses, différemment.

AUTEUR

PAULINE MARTIN

Portfolio

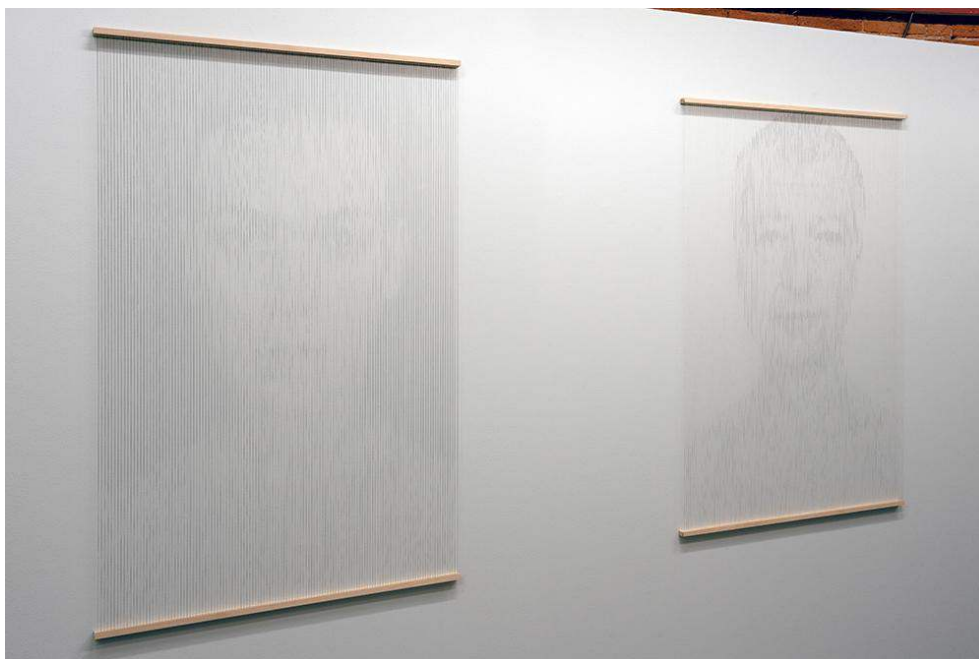
Laurent Lafolie, travaux 2010-2025

Laurent Lafolie, *Capture*, depuis 2019, projet évolutif : captures d'écran analogiques de 100 à 400 visages superposés, tirage platine-palladium sur papier coton, 133 x 106 cm



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *Fil*, depuis 2019, projet évolutif, tirages (simple, double et triple) platine-palladium sur fil de soie naturelle, 160 x 110 cm



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *Ab*, 2016, tirages platine-palladium sur soie naturelle transparente, 80 x 65 cm



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *Missingu*, depuis 2010, projet évolutif, 50 à 400 tirages palladium 25 x 20 cm sur papier kozo 3,6 g/m², structure suspendue

School Gallery Paris – Paris



© Laurent Lafolie.

Usine Utopik – Tessy-sur-Vire



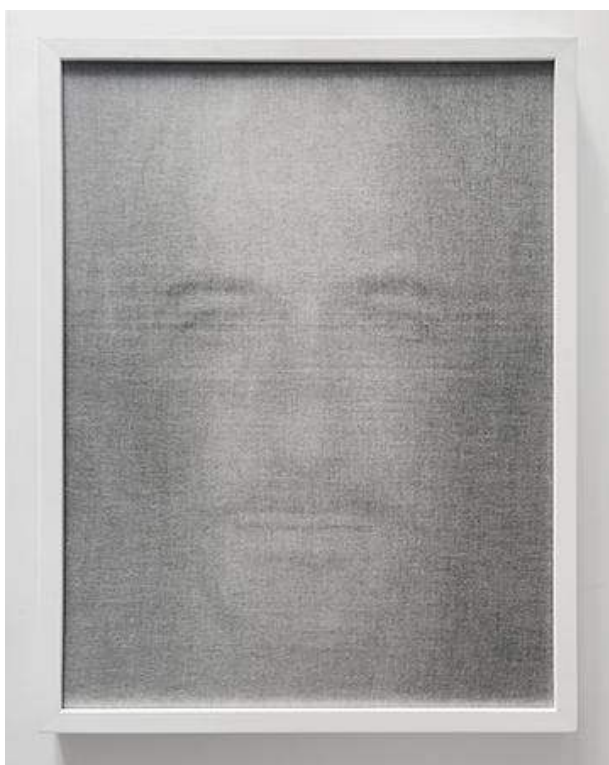
© Laurent Lafolie.

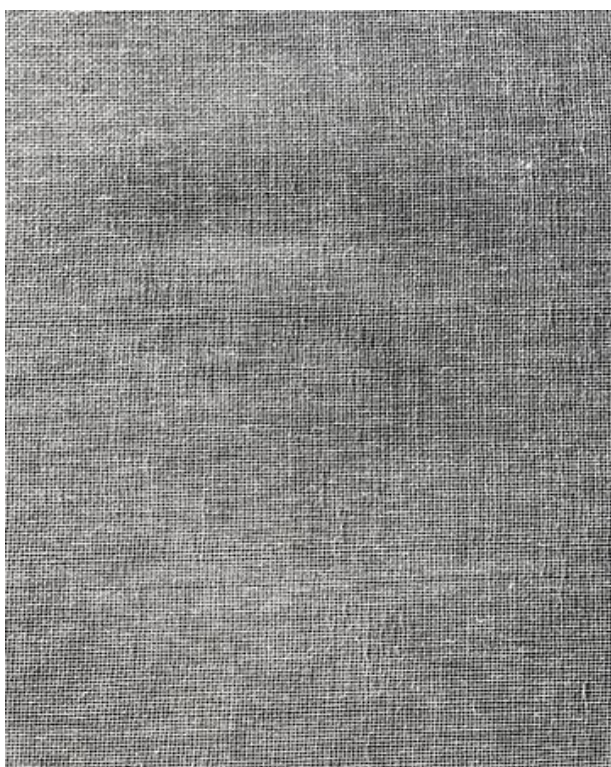
La Chapelle des Dames Blanches – La Rochelle



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *Gaze*, 2020, estampes sur tarlatane, tirages superposés, 76 x 60 cm





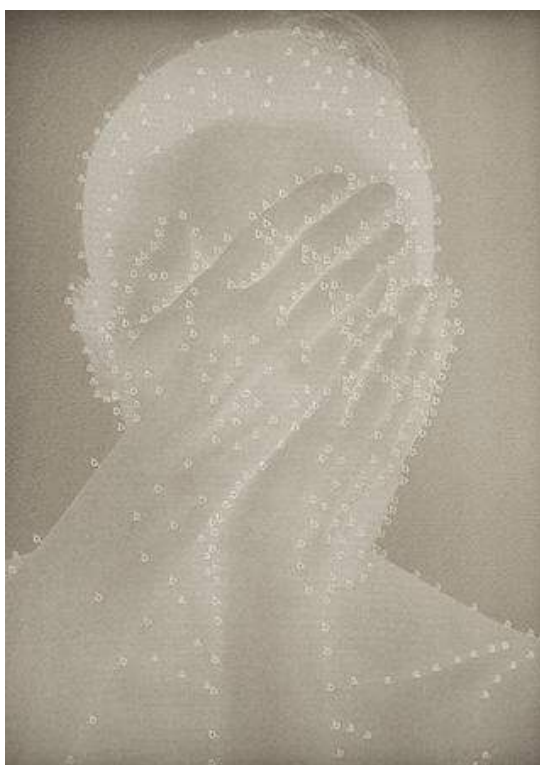
© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *.blank*, 2024-2025, gravure laser sur carton recyclé, 60 x 75 cm



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *Lalettre*, 2022, lithophanie, 29,7 x 21 cm



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, *Scope*, 2023, tirages platine-palladium, 600 x 800 mm, boîte 7 lames



© Laurent Lafolie avec la collaboration de Vincent Studer.

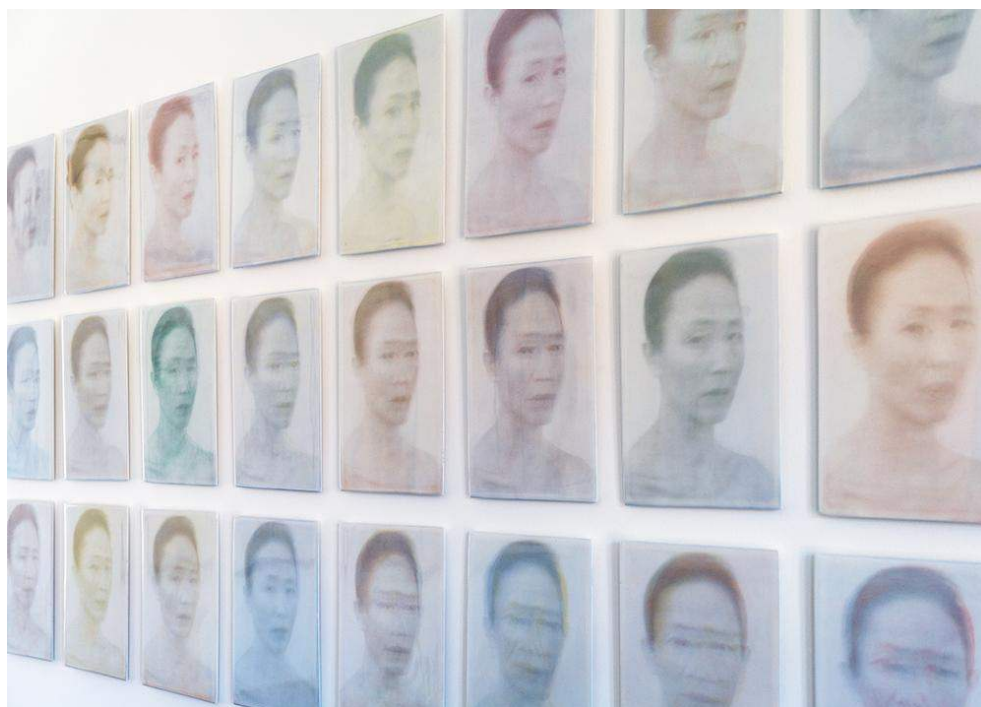
Laurent Lafolie, Uŋ.11, 2023, impressions jet d'encre pigmentaire charbon sur 11 fils de soie naturelle, 105 x 82 cm



© Laurent Lafolie.

Laurent Lafolie, 人 Anno.s 26, 2022, plaques de porcelaine émaillée 24 x 18 cm





© Laurent Lafolie.