

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.



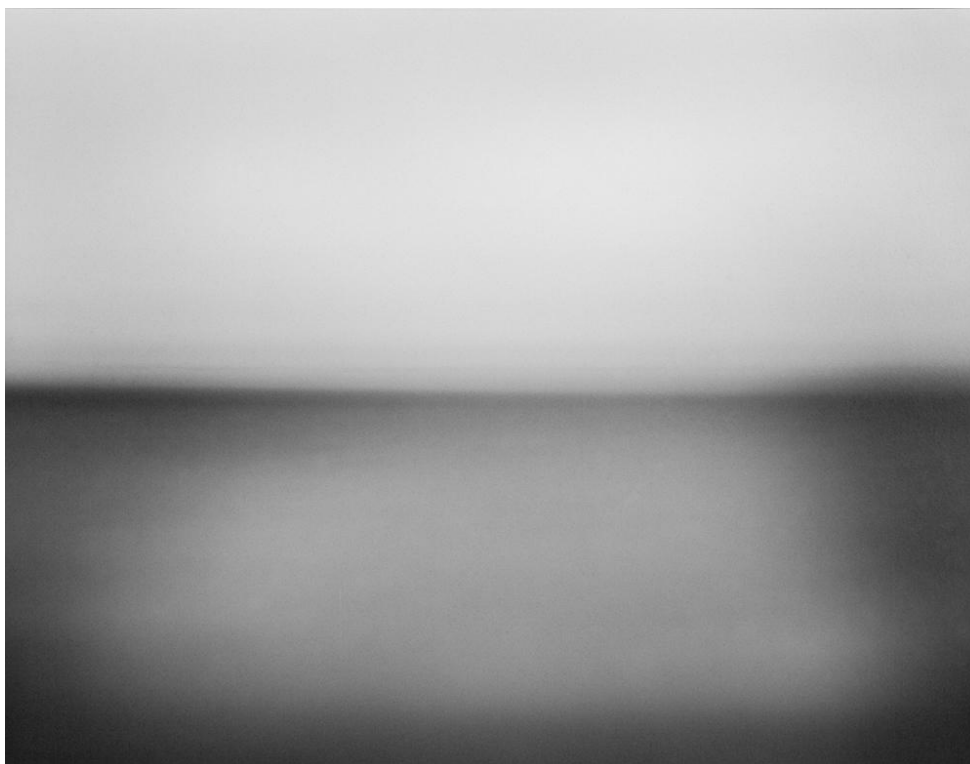
The text only may be used under licence CC BY-NC 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

Le flou comme palimpseste de l'histoire du médium photographique

Héloïse Conésa

- 1 Historiquement le flou en photographie correspond à une image diffuse – flou de bougé, flou artistique... – où le manque de netteté résulte d'actions volontaires ou de maladresses lors de la prise de vue, voire de manipulations postérieures à celle-ci. Dans cet article, nous nous proposons, en commentant un ensemble d'œuvres pour la plupart conservées au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, d'interroger le flou photographique dans son rapport à la temporalité et à l'histoire du médium. Alors que, chez certains artistes, le flou renvoie à une amnésie collective¹, il peut aussi contribuer à cristalliser les strates mémorielles de la photographie et à interroger son identité comme son devenir. Ainsi que l'avancéait Jean-Claude Lemagny, le flou est l'expression même de la réalité physique de la photographie². Mais comment un tel point de vue s'incarne-t-il dans la photographie actuelle ? De quelle façon la matière floue permet-elle de conjuguer la mémoire incertaine du passé et le refus d'une représentation figée au présent afin d'affirmer l'identité mouvante du photographique ?
- 2 S'appuyant tour à tour sur des procédés techniques, la reprise d'ensembles iconographiques ou d'usages des images, les photographes abordent le flou comme aura lorsqu'il fait de l'indistinction du souvenir un vecteur d'émancipation face à la normativité photographique ; comme latence quand, dans l'indécision propre à l'hybridation, se célèbrent les reconfigurations du visible ; enfin, comme effacement à même de signaler l'inquiétude qui pointe sur la fluidité et l'inexactitude des images comme la possibilité d'un renouveau. À l'inverse de l'image nette qui le plus souvent donne à voir une histoire figée selon une appréhension téléologique du médium, la photographie floue nous invite à réinventer son histoire en suggérant de vivifiants allers-retours entre passé et présent, susceptibles de transformer notre imaginaire.

Isabelle Le Minh, « Formule de beers », série *Darkrooms*scapes, after Hiroshi Sugimoto, 2012, tirage argentique, 42 x 52 cm



© Isabelle Le Minh.

Se remémorer le procédé : le flou comme aura

- 3 En se référant explicitement à divers procédés marquants de l'histoire de la photographie – chambre noire argentique, photogramme, calotype, cyanotype... –, les œuvres de certains photographes contemporains mobilisent une dimension réflexive du flou. Cette fascination pour les fantômes de l'histoire du médium se retrouve chez la photographe Isabelle Le Minh, notamment dans sa série *Darkrooms*scapes, hommage au noir et blanc argentique. Les tirages que Le Minh a réalisés à la chambre et en laboratoire saisissent les lignes formées à la surface des cuvettes de développement lorsque l'image se trouve sur le point d'être révélée par le bain chimique. Évoquant des lignes d'horizon contemplées en pleine mer, cette série fait référence à *Seascapes*, suite contemplative de paysages marins photographiés par Hiroshi Sugimoto. Comme l'a écrit Michel Poivert au sujet d'une autre série de Sugimoto – *Theaters* – débutée à la fin des années 1970 :

Méditation sur le temps et la disparition, l'œuvre de Sugimoto est une manière d'interroger ce qui est invisible dans une image. [...] la pose très longue de la prise de vue – équivalente à celle de la durée de projection – se solde par une blancheur à l'endroit de l'image et traduit une sorte de flou absolu qui serait celui d'une représentation surexposée, redevenue pure lumière – c'est-à-dire image par ses constituants mêmes³.

- 4 Isabelle Le Minh fait de la transposition subtile d'une iconographie la métaphore d'une destinée des images : le flou devient halo auratique, exhalant la mémoire liquide des bains de produits chimiques – révélateur ou fixateur – traditionnellement utilisés pour

la photographie argentique. Son œuvre renvoie à la perte d'aura de l'image dans la culture contemporaine et évoque sa possible récupération au travers de la mobilisation de l'histoire du médium et de l'esthétique du flou. L'aura qui renvoie étymologiquement au « souffle », au « rayonnement », à l'« émanation » est un concept clé de la théorie esthétique de Walter Benjamin dont la première occurrence apparaît en 1931 dans *Petite histoire de la photographie*. Elle désigne là le « cercle de vapeur⁴ » dont la photographie des premiers temps nimbe ses sujets. Cinq ans plus tard, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936), elle renvoie à la valeur d'« authenticité » – ou de sacralité – de l'œuvre originale. C'est dans ce même esprit que l'auteur oppose, dans l'un des fragments de *Paris capitale du XIX^e siècle*, « trace » et « aura » :

La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui s'empare de nous⁵.

Sophie Zénon, « Bermudienne ou herbe aux yeux bleus (*Sisyrinchium montanum* Greene) », 2020-2023.

Photogramme solarisé et blanchi réalisé par l'auteur, 40,5 × 30,5 cm



© Sophie Zénon.

- 5 Les photogrammes solarisés et blanchis réalisés par Sophie Zénon dans la série *L'herbe aux yeux bleus* manifestent également une appréhension du flou en tant qu'expression d'une aura. La photographe emploie une technique caractéristique des herbiers du XIX^e (qui fut également adoptée par les avant-gardes). La bermudienne (herbe aux yeux bleus) est une plante obsidionale, non autochtone qui a été introduite en Lorraine par les Américains lors de la Première Guerre mondiale. Chez Sophie Zénon, la forme spectrale de cette plante conjuguée à un faisceau d'altérations réalisées en chambre

noire évoque l'explosion d'un obus et la vibration de ses éclats. Le flou provoque alors une « situation de mémoire » qui entérine le passage, décrit par le philosophe Paul Ricœur, de l'« évocation », simple impression fugitive du passé, à la « recognition », surgissement du passé dans le présent⁶.

Martin Becka, « Paris, échangeur routier de Bercy », Série *No man's I*, 1997.

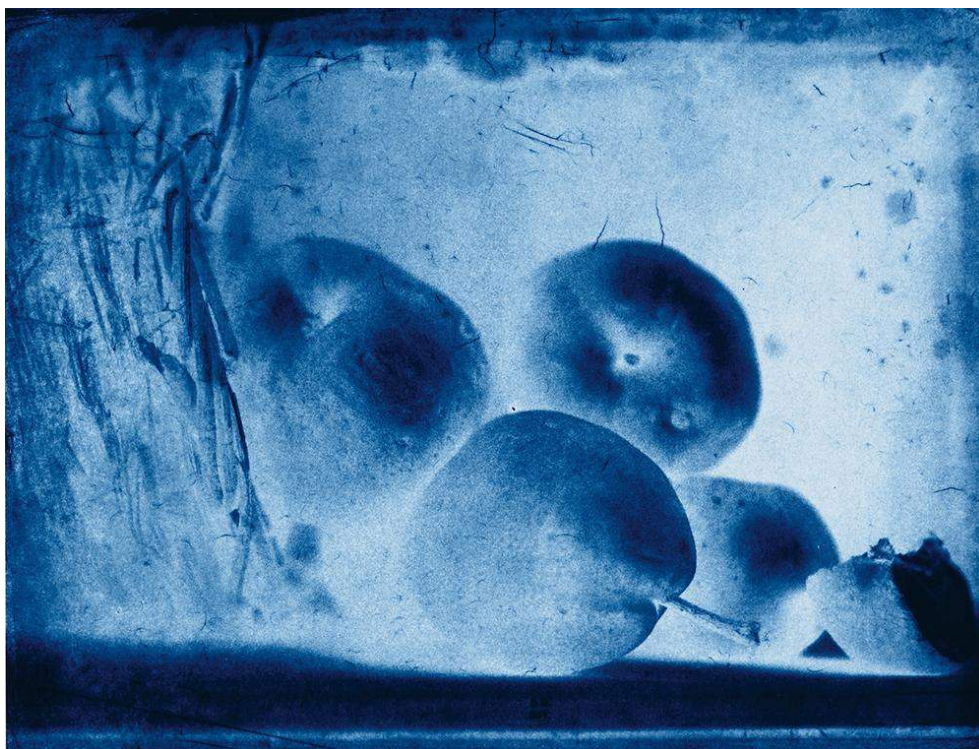
Tirage contact papier salé viré à l'or d'après un négatif papier ciré (17,3 cm x 23,5 cm) procédé Le Gray de 1851



© Martin Becka.

- 6 Martin Becka réactive, quant à lui, le procédé du calotype, reproductible et flou en raison de son papier fibreux qui a tendance à la diffusion. Ici, le motif territorial moderne qu'est l'échangeur de Bercy tend à se troubler au travers de la distance temporelle qu'opère le choix, à l'orée du *xxi*^e siècle, d'une technique emblématique du *xix*^e siècle. S'il participe de l'écart auratique décrit par Benjamin, le flou possède aussi une forme d'« inactualité », qui a été pensée par Giorgio Agamben comme nécessaire à la définition du contemporain : c'est grâce à un léger déphasage par rapport à son époque qu'un regard véritablement contemporain avive sa perspicacité. En ce sens, le flou crée une « distance maniériste⁷ », selon les termes de Philippe Dubois. Les artistes maniéristes sont guidés par la *fantasia*, l'originalité créative qui ne vise pas la représentation réaliste de la nature mais se réfère à la culture : le maniérisme se présente comme un art de l'art s'inscrivant dans un processus citationnel, où le flou peut jouer une part active pour la remémoration des procédés.

Thomas Ruff, « D'après Henri Le Secq », Série *Negatives*, 2016-2018.
Épreuve numérique pigmentaire, 26,5 × 33,5 cm



©Thomas Ruff.

- 7 Participant d'une même approche des procédés techniques, Thomas Ruff s'appuie, dans la série *Negatives*, sur des images numérisées de photographies du XIX^e siècle, conservées à la BnF, dont il réalise, sous un agrandisseur, un tirage argentique couleur. Le photographe donne également en post-production une teinte bleue unifiante qui renvoie au cyanotype, créant ainsi une nouvelle strate d'ambiguïté quant à la technique employée. Le flou qui enveloppe la reprise des natures mortes d'Henri Le Secq relègue la représentation d'une réalité tangible au second plan. Ruff rappelle lui-même : « Pour ma génération, le modèle de la photographie ne se trouve plus dans la réalité, mais dans les images que nous connaissons de cette réalité⁸. » La mise à distance de la réalité auquel le flou contribue complexifie la lecture des images qui devient stratifiée, soulignant les liens entre numérique et analogique, perfectionnisme technique et empirisme poétique. En citant les travaux de leurs aînés et les procédés qu'ils ont contribué à faire émerger, en les réactivant dans une zone floue, qui établit un contact entre passé/présent, les photographes contemporains font émerger l'expérience sensible d'un « inapprochable », caractéristique de l'aura que l'œuvre portait, dans l'ici et le maintenant de sa perception.
- 8 Toutefois, la réactivation de ces procédés du XIX^e siècle n'inscrit pas le flou du côté de la nostalgie, mais lui confère plutôt la vigueur d'une réinvention permanente de la photographie, selon une approche « dé-spécifiée » du médium, pointée par Jacques Rancière :

Le médium comme milieu absorbe en fait le médium comme instrument... La multiplication des appareils contribue alors à créer des zones de neutralisation où les techniques s'indifférencient et échangent leurs effets⁹...

- 9 Le flou traduit ainsi une indifférenciation, une indistinction dans l'appréhension de l'histoire technique du médium. La liberté à l'œuvre dans les travaux de ces photographes fait du flou le vecteur d'une émancipation par rapport à une essentialisation du photographique. Ainsi, lorsque Serge Tisseron, s'insurge contre la vision barthienne d'une photographie qui embaume l'objet à jamais perdu et le fige dans son essence, c'est pour mieux exalter l'impermanence et l'imprévisible que l'image floue évoque¹⁰. Michel Makarius le suggère également :

Tel est le sens du trouble qui altère la pleine visibilité de l'objet : une radicale indécision sur une identité introuvable, prise entre une valeur d'usage perdue et une valeur d'exposition à venir ; dernier éclat de l'aura avant son déclin¹¹.

Laure Tiberghien, « Fuites # 8 », 2021.

Tirage chromogène sur papier Ilfoflex, pièce unique, 70 × 59 cm



© Laure Tiberghien.

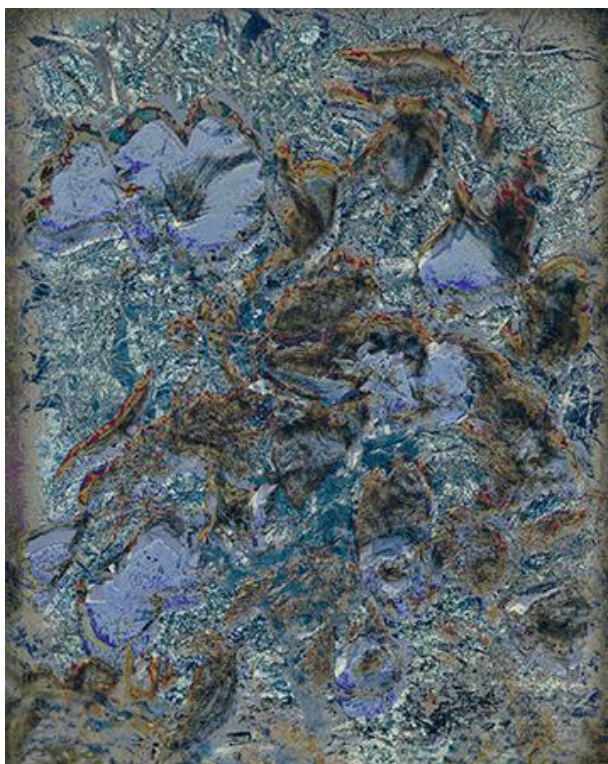
Dévoiler l'image : le flou comme latence

- 10 Par-delà la reprise de procédés photographiques anciens, le simple usage de papiers périmés (dont la production s'est arrêtée) ouvre, chez Alison Rossiter ou Laure Tiberghien, un champ de possibles. Émergent des formes latentes, aléatoires, fruits d'un travail en chambre noire, sans prise de vue préalable. Développant quelques papiers de tirage sans les exposer à la lumière, Rossiter découvre que la dégradation des sels argentiques et de la gélatine, l'humidité, le passage de la lumière à travers une boîte non hermétique font apparaître des formes sur le papier, lors du développement. Il s'agit pour elle de dévoiler des images dormantes, sans lien avec le réel, mais présentes au sein du matériau : dans certains cas, elle plonge partiellement le papier dans le révélateur et obtient ainsi des paysages abstraits ; dans d'autres, elle fait couler

le révélateur sur le papier et provoque des dessins susceptibles d'évoquer des tornades ou des nuages.

- 11 Chez Laure Tiberghien, chaque œuvre devient témoin des flux lumineux qui l'ont imprégnée et se fait mémoire de son support : dans « Fuites # 8 », elle choisit un papier Ilfoflex dont la production est épuisée et l'insole, sans la médiation d'un appareil photographique. Les nuances de couleurs sont apportées par un jeu de filtrages. Le flou, ici caractéristique de la quête d'une abstraction photographique, rappelle les marines de William Turner ou les toiles des expressionnistes abstraits, invitant le spectateur à ne plus regarder l'image en surface, comme support de représentation, mais comme un objet de sensation et de contemplation en soi, ramené à sa dimension tangible.
- 12 Le flou photographique mobilisé dans ces œuvres tautologiques – puisqu'elles ne se réfèrent qu'à elles-mêmes – renvoie au champ du magmatique, voire du liquide. On pourrait d'ailleurs envisager un parallèle entre le flou photographique et la coulure en peinture. Dans *La Coulure : histoire(s) de la peinture en mouvement, XI^e-XXI^e siècles*, Guillaume Cassegrain rappelle que Jean Dubuffet comparait le travail du peintre à un plongeur dans la mer¹². L'élément liquide forme la matrice de toutes les dérives de l'imagination matérielle, comme l'a développé Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*. Si certains peintres ont su tirer parti de la force expressive et du dynamisme des coulures afin de révéler le caractère unique, voire aléatoire de leur invention et de rappeler la nature liquide de leur médium, des photographes ont aussi évoqué la dimension physique de l'épanchement de la matière photographique en laissant visible dans l'image floue la liquidité originelle de l'image révélée, la « gélatine amniotique¹³ » selon l'expression d'Anne-Marie Garat. Le flou matérialise alors un temps de latence qui devient, pour le spectateur, une expérience troublante interrogeant le lisible, l'invisible, l'enchevêtrement des temporalités dans leur rapport avec l'histoire des images. Ce que le flou souligne ici, c'est que le temps de latence propre à l'acte photographique est aussi un temps des possibles : l'image en constante réinvention peut, tout en continuant à utiliser des ressorts propres au champ du photographique, suggérer des effets picturaux, graphiques ou sculpturaux.

Jean Luc Tartarin, « Fleurs 01 », 2018, série *Re-prendre*.
Tirage à développement chromogène d'après fichier numérique couleur, 80 × 66 cm



© Jean Luc Tartarin.

- 13 C'est cette possibilité de métamorphose de la matière de l'image floue que pointait Jean-Claude Lemagny :

Accepter le flou devient donc aussi reconnaître la qualité d'une certaine matière photographique pour elle-même, avec son grain, ses effets de frotté, ses surépaisseurs de noirs, comme on ressent les vertus plastiques autonomes de la matière picturale, ses glacis, ses empâtements¹⁴.

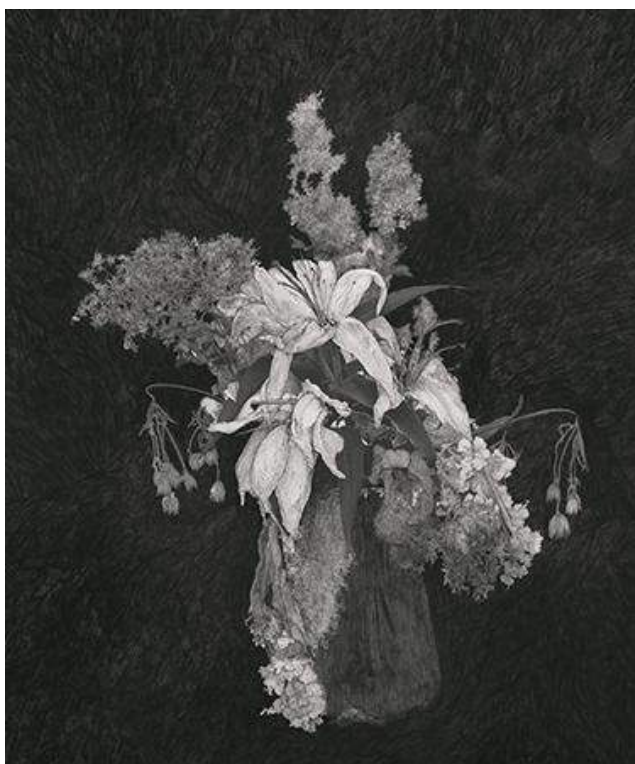
- 14 Dans le cycle qui débute avec la série *Entre(s)* et se poursuit avec celle intitulée *Re-prendre*, Jean-Luc Tartarin cherche, depuis une dizaine d'années, à diluer le trop-plein de réel des photographies du XIX^e siècle, matrices originales qu'il collectionne et scanne afin de recréer, dans un processus d'apparition-disparition du motif, une matière nouvelle. Le flou exemplifie l'émergence d'une matière mouvante, hybride, entre photographie et peinture. En bousculant les pixels, le « bruit » numérique que l'artiste provoque offre une plasticité nouvelle à ces photographies anciennes, mais autorise aussi leur régénération grâce aux diverses strates d'histoire mises en présence. Il s'agit ici de s'affranchir du motif pour accéder à l'esprit synthétique et synesthésique de l'abstraction, celle-là même qui dissout l'une dans l'autre la peinture et la photographie pour les faire entrer dans le registre global de l'image. Le photographe cherche à jouer des seuils de visibilité afin de s'affranchir de la représentation conventionnelle des formes du « dehors » : il accumule avec son pinceau numérique diverses strates de transparence et d'opacité, use de l'inversion ou de la solarisation pour complexifier une œuvre qui évoque autant l'effervescence de la vie microcellulaire que le tourbillon cosmique. L'ambiguïté de la matière visuelle – de la matrice numérique à sa traduction physique en tirage argentique couleur – implique des allers-retours entre le fond et la surface, l'intérieur et l'extérieur, un feuilletage des surimpressions dont le flou assure

les transitions. Photographies décentrées (en ce qu'aucune partie de l'image n'exerce de primauté sur les autres), les vues de la série *Reprendre* exploitent le flou pour créer un palimpseste, proche de l'impression qui saisit le spectateur face aux *Nymphéas* : cette « illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage¹⁵ », selon les termes de Monet.

- 15 Loin du réalisme, l'art de Jean-Luc Tartarin prête à toutes sortes de circulations des signifiants dans un échange fertile entre photographie et peinture (craquelures, touches, aplats...), fond et figure, afin de créer une image plus proche du toucher que du voir. C'est d'ailleurs par ce passage du simple dispositif optique à un complexe haptique que la matière floue, c'est-à-dire en attente d'expression, rejoue dans l'image la naissance du visible et l'exercice approfondi du regard.

Anne-Lise Broyer, « Le Lys # 1 », série *Le Langage des fleurs*.

Tirages gélatino-argentiques rehaussés à la mine graphite, sur papier Ilford mat, 45 x 60 cm



© Anne-Lise Broyer.

- 16 La matière et le temps se trouvent rabattus l'un sur l'autre au sein de ces images, tout comme dans la série *Le Langage des fleurs* d'Anne-Lise Broyer qui s'inspire d'un texte de Georges Bataille paru dans la revue *Documents* (1929) et illustré de photographies de Karl Blossfeldt. L'écrivain y pointe la fin de la prise en considération des fleurs pour ce qu'elles sont au profit de leur symbolique, dans les discours du poète, du parfumeur comme du fleuriste. En hybridant les images positives et négatives d'un bouquet avec la pratique du dessin, la photographe rappelle le primat de la matière sur la représentation. Chez elle, la matérialité de la photographie est première, se manifestant au travers de formes et de techniques diverses selon les enjeux visés. La mine graphite de ses dessins se mélange aux sels d'argent et à la gélatine du papier argentique ; les valeurs s'inversent et ravivent une mémoire primitive du médium où

chaque image peut être à la fois négatif, positif et miroir et où les techniques des arts graphiques et de la photographie se mêlent. Dans les images amphytiques d'Anne-Lise Broyer, le gris qui est à la couleur ce que le flou est au visible est essentiel pour traduire cet état de latence et d'indéfinition : « [le gris] est le seul équivalent possible de l'indifférence, du refus de dire, de l'absence de sens et de forme¹⁶ ».

Éric Rondepierre, « Campement », série *Seuils*, 2008.
Tirage Ilfochrome, 50,5 × 67,5 cm



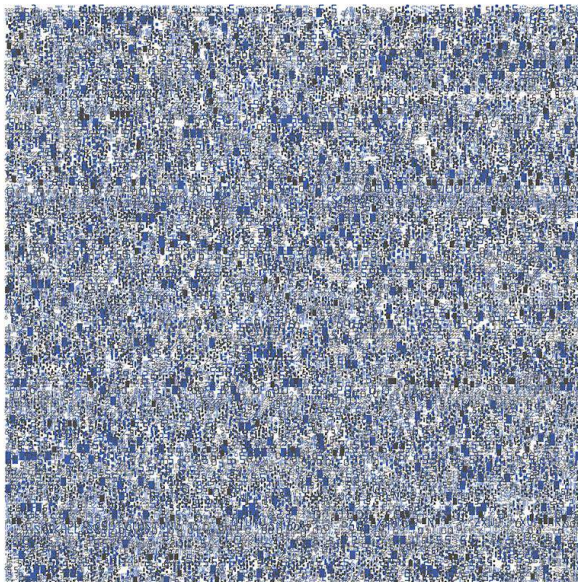
© Éric Rondepierre, avec l'aimable autorisation de Marie Maurel de Maillé-Rondepierre.

- 17 L'image floue, latente et grise habite également les vues de la série *Seuils* d'Éric Rondepierre, patchworks visuels composites où se mêlent cinéma et photographie. Dans « Campement », se rencontrent personnages et décors appartenant à des temporalités et à des médiums distincts au sein d'une ZIP (Zone Iconique Partagée). Au premier plan, on distingue un photogramme monochrome provenant d'un film des années 1920-1930 représentant une femme endormie sur un lit, tandis qu'au second plan on devine le photographe posant dans son studio. Cette image secondaire, montrant l'auteur en pleine séance de prise de vue, est voilée, atténuée chromatiquement et floue, la mise en abyme signalant que l'on est au seuil de quelque chose, dans l'attente : le spectateur peut y projeter le fantasme de faire lui-même partie de la scène (sans en être l'acteur), le flou renvoyant alors à la promesse d'une suite. Les tirages obtenus rappellent le procédé, proche de la photographie, mis au point par l'un des protagonistes du roman *L'Invention de Morel* de Bioy Casares, qui permet de capter l'âme des individus pour l'éternité.
- 18 L'idée d'un sommeil, d'un état de latence ou d'un entre-deux est caractéristique de ce flou d'hybridation que l'on retrouve dans l'œuvre *Theresou* de Laurence Aëgerter, située entre photographie et sculpture. La photographe a fait ressurgir des réserves du Petit Palais un daguerréotype de Léon Riesener représentant sa petite fille Thérèse

endormie. Elle a ensuite fait réaliser une lithophanie¹⁷ de ce portrait, lors d'une résidence à la Manufacture de Sèvres. Moulée en porcelaine très fine, l'image apparaît, puis disparaît selon l'intensité lumineuse qui l'éclaire – comme rythmée par un cycle d'éveil et d'endormissement.

- 19 Dans de telles œuvres où le dévoilement de l'image ancienne s'exprime au travers d'une latence entendue comme catalyseur d'un potentiel de métamorphose, se joue quelque chose de la survivance, d'un *nachleben* de l'image pour reprendre la terminologie d'Aby Warburg retenue par Georges Didi-Huberman¹⁸. Dans *Partitions digitales (d'après Nicéphore Niépce) III*, Andreas Müller-Pohle renvoie à la relation, au dialogue qui se trouve à l'origine du processus de naissance des images et se tisse entre le photographe et la vision qu'il porte en lui. En réinvestissant une œuvre originelle – *Point de vue pris d'une fenêtre de la propriété du Gras à Saint-Loup-de-Varennes* de Niépce – qu'il restitue en données alphanumériques, Andreas Müller-Pohle propose une mise en abyme qui questionne l'identité de la reproduction. Il en perturbe l'apparition par l'agrandissement des pixels et le flou qui en émane déjoue l'apparente continuité des images qui défilent sur nos écrans. Le photographe fait aussi œuvre de mémoire puisqu'il interroge la photographie du XIX^e siècle en tant que matrice dont il convient d'entamer le transfert au digital ; le pixel devient alors la particule élémentaire d'un monde à venir. Müller-Pohle y célèbre une image tremblée, troublée et troublante qui offre une multiplicité de lectures du motif, c'est-à-dire à la fois son image et l'impression, le souvenir qu'il laisse. Il s'agit ici de questionner, dans cet espace interstitiel, les images « survivantes » qui remontent à la surface comme par un phénomène de latence.

Andreas Müller-Pohle, « Partitions digitales (d'après Nicéphore Niépce) III », 1998.
Épreuve numérique pigmentaire, faisant partie d'un ensemble de 8 œuvres, 264 × 132 cm (pour l'ensemble)



© Andreas Müller-Pohle.

Détourner l'usage : le flou comme effacement

- 20 Après avoir interrogé le flou de citation dans sa dimension auratique puis le flou d'hybridation comme vecteur d'une image latente, apparition en devenir, il convient en dernier lieu de réfléchir à la façon dont l'usage détourné d'images anciennes, notamment d'archives, inscrit le flou du côté de la disparition, car « si quelque chose veut devenir image, ce n'est pas pour durer, c'est pour mieux disparaître¹⁹ », comme le rappelait Jean Baudrillard. Ainsi, le flou aide autant à voir apparaître les choses qu'à les faire progressivement disparaître.

Bogdan Konopka, Sans titre, Série *L'Album*, 1998.
Tirage gélatino-argentique sur papier baryté, 16,5 × 21 cm



© Bogdan Konopka, avec l'aimable autorisation de Jacqueline Konopka.

- 21 Lorsque, dans sa série *L'Album*, Bogdan Konopka ressuscite, grâce à la prise de vue à la chambre, les visages d'un album familial retrouvé dans sa maison inondée en Pologne et condamné à disparaître au gré d'une irrémédiable dégradation chimique, il fige le flou occasionné par cet effacement pour en faire la matérialisation du processus mémoriel. La subtile matière des tirages donne une présence presque charnelle aux spectres et révèle la matérialité du souvenir affleurant par strates dans l'image. Elle témoigne de la résistance du temps humain quand l'évolution des choses nous aspire vers la disparition et l'oubli. De façon similaire, Payram propose dans la série *Deux ou trois choses que je sais d'elle* des expérimentations autour de la couleur, à partir de pellicules usagées : des négatifs noir et blanc, insolés dans les années 1990, volontairement non lavés, non fixés et tirés aujourd'hui sur des papiers argentiques couleur. Jaillissent alors des portraits flous de son épouse dont les bleus lumineux, les tâches lépreuses, les points mystérieux engagent dans une dialectique constante entre construction et destruction de l'image. L'effacement du visible (ici l'identité du visage) au centre des œuvres de Konopka et Payram appelle et déçoit le regard, nous plaçant dans une forme extrême de volatilité de la matière où le flou se révèle « comme le fragile suspens entre deux disparitions²⁰ ».

Payram, Sans titre, Série *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1995-2021.
Tirage couleur argentique d'après négatifs de Polaroid 55 noir et blanc (non lavé, non fixé),
35 × 25 cm



© Payram.

- 22 Dans le champ du numérique, le flou manifestant un effacement des images d'archive devient un moyen de matérialiser le flux incessant des représentations médiatiques sur Internet et, dans le même temps, un outil pour porter à la conscience l'épuisement de nos regards et la nécessité d'un arrêt sur image. C'est ce que l'on peut relever dans plusieurs travaux de la photographe Lisa Sartorio, fondés sur une basse résolution de l'image qui, pixellisée, appauvrie révèle une esthétique de l'effacement et du brouillage. Pour la série *Ici ou ailleurs*, l'artiste convoque des vues de conflits ancrées dans la mémoire collective. Manipulant la matière photographique, elle restitue les stigmates et les traces de ces événements tragiques, rappelant que le destin d'un pays peut, ici comme ailleurs, basculer dans la guerre en une nuit. Gommés, grattés, décollés, effrités sur un papier kozo à texture fibreuse, ses tirages réactualisent les images historiques diluées dans un flot médiatique incessant et offrent matière à penser. Cette dégradation cache, tout en faisant réapparaître l'image originale et souligne les aspérités de l'Histoire. Dans la tentative de désagréger la matière pour tendre vers un au-delà de la représentation – que le flou exemplifie – réside l'idée d'une transcendance qui surgit pour souligner la permanence de la mémoire plutôt que son abolition dans la désinformation.

Lisa Sartorio, « # 63 (guerre du Donbass) », 2022, Série *Ici ou ailleurs*.
Tirages numériques jet d'encre pigmentaire sur papier Awagami Murakumo kozo, dégradations,
43,5 × 43,5 cm (avec les marges)

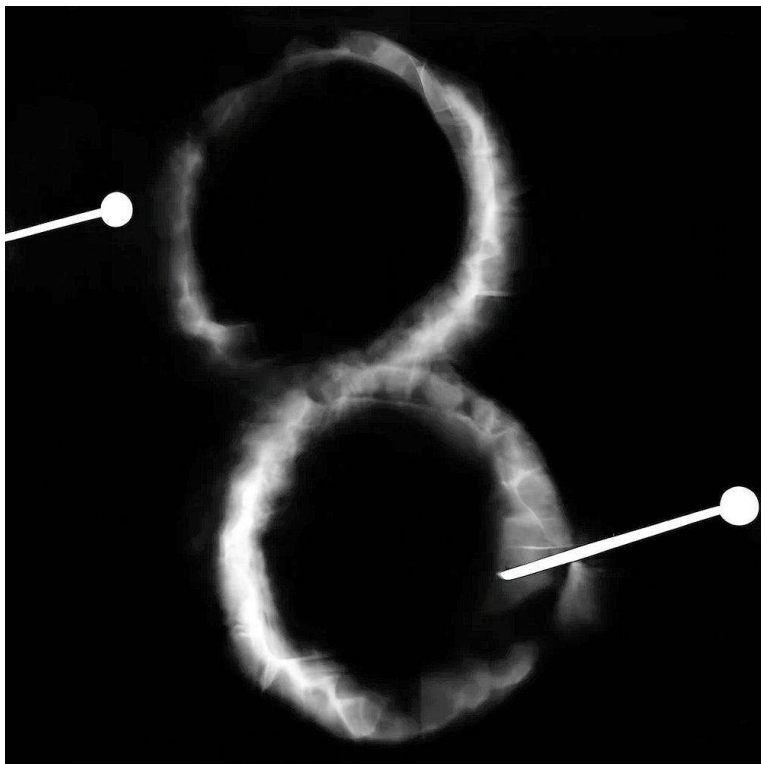


© Lisa Sartorio.

- 23 Dans une série antérieure, *X puissance X*, le brouillage se présente comme une critique de l'image numérique, écranique, informatisée. Lisa Sartorio présente cette série sous forme de lés photographiques dont la mosaïque imite le wax (imprimé africain), en jouant de la distorsion kaléidoscopique d'images de guerre qui inondent les actualités dans la presse et sur le Web. L'artiste montre qu'en faisant évoluer l'appréhension de la matérialité photographique par le brouillage, il est possible d'accorder une attention salutaire à ce que les images expriment de notre société.
- 24 Enfin, il convient d'évoquer l'usage citationnel des images du passé qui croît de façon constante depuis une dizaine d'années : celui sur lequel s'appuient désormais les logiciels d'intelligence artificielle et dont les photographes s'emparent en faisant du flou un moyen de reconfigurer le rapport à la mémoire du médium photographique. Ainsi, pour le chapitre de son ouvrage à paraître *AI Generated*, consacré aux avant-gardes et se déployant comme un atlas, Lionel Bayol-Thémines a nourri en continu une version de logiciel d'IA avec divers prompts liés à Moholy-Nagy. Il en résulte des photographies en trompe-l'œil, « à la manière de », copies sans original. Si elle nécessite comme toute production numérique la fibre optique, l'IA se situe du côté de la vitesse de la lumière qui permet l'ubiquité et la fulgurance des échanges et rejette le corps lumineux dans sa physicalité (ce que le photogramme moderniste exemplifiait). De façon connexe, dans les productions de l'IA, ce rejet de la matérialité minimise l'ancrage du référent et rompt avec toute notion d'héritage, réfutant l'idée d'une filiation avec une quelconque histoire ou généalogie du médium (dont les œuvres des auteurs les plus illustres sont pillées). Le flou qui se déploie dans les images générées

par l'IA que propose Lionel Bayol-Thémines est un flou témoignant d'une forme d'effacement autant du référent matériel caractéristique du photogramme (la lumière) que de l'histoire attachée à ce procédé. La trace de lumière devient ici « ronds de fumée ».

Lionel Bayol-Thémines, Sans titre (Generated 5, Experimental photographs 1900-1940), série *AI GENERATED* (Another story of experimental photographs with machines), 2024



© Lionel Bayol-Thémines.

- 25 L'IA fonctionne par le biais du « même », du vraisemblable, du prévisible et non du dissemblable : elle nie toute possibilité d'émancipation critique par rapport à un modèle que l'on peut dépasser en utilisant de nouvelles techniques ou en adaptant sa proposition à un contexte socio-culturel distinct de celui de la génération précédente. Frappe ainsi le caractère très stéréotypé des images qui se succèdent dans les planches de l'atlas : tout se ressemble – les cercles, les lignes, le noir et blanc, les jeux d'ombres et de halos. L'intelligence artificielle a suivi une courbe logarithmique jusqu'à atteindre un plateau et le logiciel a fini par s'épuiser dans l'engendrement des images. Le flou que l'on observe dans certaines vues entérine un régime d'indistinction et de consanguinité visuelle où tout se ressemble, mais aussi où tout se vaut, provoquant ce que le mathématicien et philosophe Daniel Andler nomme la « cécité sémantique²¹ ».
- 26 Cependant, si le flou semble signaler la dégénérescence de ces images sans mémoire, impossibles à historiciser et à théoriser, c'est l'action des artistes – nous le voyons chez Lionel Bayol-Thémines ou encore chez Grégory Chatonsky – qui détermine les prompts générant les images issues de l'intelligence artificielle. Ces interventions agissent comme une anamnèse régénérante et participent d'une forme de rééquilibrage du contact entre l'image d'origine et l'image générée. Leur démarche possède une portée critique en ce qu'elle met en scène cette logorrhée visuelle propre à l'IA, procède à un

editing des images les plus convaincantes, attestant que le choix fait par l'artiste est un garde-fou face aux possibles dérives. Dans de telles images, le flou devient une surface de projection où le spectateur peut mobiliser ses propres références pour détecter des liens signifiants et mettre au jour un art de la mémoire qui se structure dans les allers-retours permanents entre intime et collectif. Le flou devient alors l'incarnation de « la Conquête de l'ubiquité » que prophétisait Paul Valéry :

Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. [...] Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on voudra. Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe²².

- 27 Le flou déstabilise l'image, en fait surgir l'imprévisible matière ; mais c'est bien cette part de fragilité, de tension entre tangible et intangible, qui peut engendrer la possible revitalisation du photographique. La matière du flou photographique amène à la réflexivité : le regardeur est invité à s'attarder sur ce qui lui est donné à voir, à remettre en question le statut et la valeur de l'image, à faire en somme une nécessaire mise au point sur ce que le flou nous dit de l'histoire des images comme des images de l'Histoire.

NOTES

1. Lee KYOUNG YUL, « L'imagerie photographique floue et la représentation mnémonique (autour des œuvres photographiques chez Christian Boltanski, Gerhard Richter et Andy Warhol) », sous la direction de Jean-Claude Lebensztejn, Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2000.
2. « Le flou permet de contempler à l'œil nu la matière constituante de la photographie, ses qualités tactiles de velouté ou de grenu, de lisse ou de vibrant » : Jean-Claude LEMAGNY « Le retour du flou » [1985], in *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 265-270.
3. Michel POIVERT, « L'image invisible : du flou dans la photographie contemporaine », in Pauline MARTIN dir, *Flou, une histoire photographique*, Paris, Photo Élysée et Delpire & co, 2023, p. 263.
4. Walter BENJAMIN, *Petite histoire de la photographie*, in *Études Photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 17.
5. Walter BENJAMIN, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 464.
6. Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
7. Philippe DUBOIS, « La distance maniériste », in *Tenir l'image à distance*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1989.
8. Thomas RUFF, in *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition, Munich, Schirmer & Mosel, 2008, p. 270.
9. Jacques RANCIÈRE, « Ce que "médiu" peut vouloir dire », in Jean-Louis DÉOTTE dir, *Le Milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2008. p. 34-36.
10. « Avec la photographie floue, rien ne meurt, tout se transforme. » : Serge TISSERON, « Flous et modernités. Une rêverie du devenir » in *Vive les modernités ! Rencontres internationales de la photographie d'Arles*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 76-85.

11. Michel MAKARIUS, *Une histoire du flou aux frontières du visible*, Paris, Éditions du Félin, p. 114.
12. Guillaume CASSEGRAIN, *La Couleure : histoires de la peinture en mouvement, XI^e-XXI^e siècles*, Paris, Éditions Hazan, 2015.
13. Anne-Marie GARAT, *L'Amour de loin*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 59.
14. Jean-Claude LEMAGNY, « Le retour du flou », art. cit., p. 267.
15. Claude MONET, cité par Roger MARX, « Les *Nymphéas* de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, juin 1909, p. 529.
16. Thierry DE DUVE, in *La Couleur seule. L'expérience du monochrome*, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 1988, p. 222. Il s'agit du catalogue de l'exposition présentée à Lyon du 7 octobre au 5 décembre 1988.
17. Une lithophanie est une œuvre gravée ou moulée en porcelaine très fine et translucide, représentant une scène en grisaille, qui ne peut être vue clairement que rétroéclairée par une source de lumière.
18. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
19. Jean BAUDRILLARD, *Sommes-nous ?*, Photographies *TENDANCE FLOUE*, Paris, Naïve livre et Jean di Sciullo, 2006, p. 10.
20. Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 66. Au sein de cette même page, l'auteur cite une phrase de Giacometti, datée de septembre 1963 : « J'ai l'impression d'être un personnage vague, un peu flou, mal situé. »
21. Daniel ANDLER, *Intelligence artificielle, intelligence humaine : la double énigme*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2023, p. 222.
22. Paul VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité » [1928], in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283-1287.

RÉSUMÉS

À partir de l'analyse d'œuvres conservées au département des estampes et de la photographie de la BnF, cet article interroge le flou photographique dans son rapport à l'histoire du médium. Le flou rime tour à tour avec aura, latence et effacement au gré des hybridations possibles avec d'autres médiums ou du recours aux nouvelles technologies. La reconfiguration des temporalités à l'œuvre dans la matière floue nourrit une réflexion sur le devenir de la photographie entre analogique et numérique.

Based on an analysis of works held in the BnF's Department of Prints and Photography, this article examines the relationship between photographic blur and the history of the medium. Blur rhymes with aura, latency and erasure, as it hybridizes with other media or is transformed by new technologies. This reconfiguration of temporalities at work in the blurred matter of images feeds a reflection on the future of photography between analog and digital.

INDEX

Keywords : Blur, palimpsest, memory, materiality, analog, digital

Mots-clés : Flou, palimpseste, mémoire, matérialité, analogique, numérique

AUTEUR

HÉLOÏSE CONÉSA

Docteure en histoire de l'art, Héroïse Conésa est cheffe du service de la photographie et conservatrice en chef du patrimoine pour la photographie contemporaine à la BnF depuis 2014.

Elle y a été commissaire principale ou associée de plusieurs expositions parmi lesquelles :

« Paysages français, une aventure photographique » (2017), « Ruines – Josef Koudelka » (2021),

« Noir et blanc, une esthétique de la photographie » (2023), « Épreuves de la matière » (2023), « La France sous leurs yeux » (2024).