



HAL
open science

Le flou : détournement de l'image d'archive chez Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff

Shui-Jou Wu

► **To cite this version:**

Shui-Jou Wu. Le flou : détournement de l'image d'archive chez Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H323 . tel-03225484

HAL Id: tel-03225484

<https://theses.hal.science/tel-03225484>

Submitted on 12 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE

École Doctorale Arts Plastiques, Esthétiques et Sciences de l'Art

Thèse de doctorat en esthétique, art et cultures

Shui-Jou WU

**Le flou — détournement de l'image d'archive chez
Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff**

Thèse dirigée par
Christophe GENIN

Date de soutenance
le 13 avril 2016

Jury :

M. Jan Baetens, Professeur, K. U. Leuven

M. Christophe Genin, Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne (directeur de thèse)

Mme Danièle Méaux, Professeur, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Mme Pascale Weber, Maître de Conférences (H.D.R.), Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Le flou — détournement de l'image d'archive chez Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff

(The blur — détournement of archival images in Gerhard Richter, Christian Boltanski and Thomas Ruff's works)

Résumé

Le flou, bien qu'étant un effet artistique répandu, reste victime d'une mauvaise réputation, souvent considéré comme un défaut technique ou à l'opposé d'une réflexion rationnelle et rigoureuse. Contre une telle vision réductrice notre recherche essaye de montrer, à travers un choix des œuvres de Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff, que le flou est assurément un acte artistique qui engage une réflexion distancée et critique.

Nous élaborons une étude comparative des processus de création de chaque artiste, ainsi qu'une analyse des caractéristiques des images d'archives qu'ils s'approprient : photographies amateurs et images de presse. Il apparaît alors que le flou constitue pour ces artistes une méthode efficace d'appropriation et de détournement. Il met d'abord en avant la matière de l'image, aux dépens de la fonction de représentation, et permet ensuite de transgresser les frontières entre peinture et photographie. Le flou est également le signe d'une distance : entre les œuvres et les spectateurs, mais aussi entre les artistes et les images appropriées. Cependant, cette mise en retrait des artistes ne les empêche pas d'exprimer une réflexion critique sur les images qu'ils utilisent. Car c'est en intégrant au sein de leurs œuvres des images d'archives dont les sujets mêlent banalité quotidienne et événements historiques majeurs, que les artistes examinent les usages sociaux et les reproductions médiatiques des images.

Mais il s'avère que le flou est surtout une stratégie pour franchir les frontières entre forme et matière, objectivité et subjectivité, ou encore culture de masse et beaux-arts. Il s'agit donc avant tout d'un concept dynamique au service de la transgression.

Mots-clés

flou, image d'archive, détournement, Richter, Boltanski, Ruff, appropriation, pixel, matière, distance, photographie amateur, image médiatique, picturalité, mémoire, dégradation, Pop Art

Esthétique, art et culture

UFR 04 Arts Plastiques, Esthétiques et Sciences de l'Art

47 rue des Bergers 75015 Paris

The blur — *détournement* of archival images in Gerhard Richter, Christian Boltanski and Thomas Ruff's works

Abstract

The blur, as a widespread artistic effect, is still victim of a bad reputation, since it is usually considered to be a technical fault or the opposite of a rational and rigorous thinking. Against this reductive vision, this research tries to show, throughout a selection of artworks from Gerhard Richter, Christian Boltanski and Thomas Ruff, that the blur is an artistic act which arouses a distanced and critical reflection.

We elaborate a comparative study of each artist's creation process, and an analysis of archival image features appropriated by them : amateur photographs and press images. The blur seems to represent an efficient method of appropriation and *détournement*. It highlights the image material in spite of its representational function, and it allows to transgress the borders between painting and photography. The blur is also sign of distance : between artworks and spectators, as well as between artists and appropriated images. However, the detachment of artists doesn't prevent them from expressing a critical thinking over images they use. For it is in integrating archival images with topics varying from daily banality and major historic events in their artworks, that the artists examine the social uses and the media reproduction of images.

But the blur proved mainly to be a strategy to cross the borders between shape and material, objectivity and subjectivity, or mass culture and fine art. It is above all, a dynamic concept used for transgression.

Keywords

blur, archival image, *détournement*, Richter, Boltanski, Ruff, appropriation, pixel, material, distance, amateur photograph, media image, pictoriality, memory, degradation, Pop Art

Remerciements

J'exprime ma profonde reconnaissance à Monsieur Christophe Genin, mon directeur de thèse, pour la confiance qu'il m'a accordée, ses encouragements et ses avis précieux.

Je remercie chaleureusement Monsieur Jan Baetens, Madame Danièle Méaux et Madame Pascale Weber d'avoir accepté de constituer le jury de ma soutenance.

Je remercie mes amis qui m'ont apporté leurs soutiens moraux et affectifs, et particulièrement Virgile Guihard, fidèle relecteur, qui m'a accompagnée pendant cette recherche au long cours, et sans qui je n'aurais pu finaliser cette thèse.

Je dédie cette thèse à mes parents.

Table des matières

Introduction	9
Définition et étymologie	10
Identification du corpus : image photographique floue	12
Brève histoire du flou	16
Nouvelles techniques, nouveaux enjeux et nouvelles significations	20
Délimitation du corpus : Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff	21
Problématique : le détournement des images appropriées	23
Présentation du plan	24
Chapitre I. Esthétique et matière de l'image floue	26
1. <i>Flou photographique ou flou pictural</i>	29
1.1 Le Pictorialisme : le code esthétique transféré des beaux-arts à la photographie	30
1.2 Tableaux photographiques de Christian Boltanski : donner une aura à la photographie	35
1.3 « Tableaux Photographiques » de Gerhard Richter : faire une photographie en peinture	40
1.4 Pratique du flou au moyen d'outils rudimentaires	47
2. <i>La picturalité du flou numérique</i>	50
2.1 Picturalité de la matière numérique	52
2.2 Conceptualisation et transportabilité de l'image numérique	55
2.3 Image manipulable et modifiable	56
3. <i>Contre la transparence de l'image : détourner la représentabilité vers la matière de l'image</i>	59
Chapitre II. Le flou comme distance	63
1. <i>Distance spatiale</i>	64
1.1 Double distance par l'acte de rephotographier chez Boltanski	65
1.2 Distance infime entre les couches picturales chez Richter	68
1.3 Distance imposée au spectateur	73
2. <i>Distance temporelle</i>	75
2.1 Le flou, symbole de la mémoire lointaine	75
2.2 Le flou de bougé, sensation du mouvement et de l'instabilité	78
2.3 Distance virtuelle dans la transmission de l'image numérique chez	

Thomas Ruff	86
3. Distance psychologique	88
3.1 Détachement face à l'histoire personnelle	89
3.2 Le flou évoque trouble et censure	92
3.3 Distance humaniste contre voyeurisme du spectacle médiatique	96
4. La subjectivité mise à distance	99
4.1 Le flou comme imprécision de la source et de son identification ...	100
4.2 Le flou comme manifestation d'incertitude	108
4.3 Le flou comme questionnement sur l'objectivité photographique	113
5. Le flou entre technique et sémantique, entre code visuel et expression personnelle	122

Chapitre III. Le flou comme outil d'appropriation des images

d'archives	127
1. La photographie comme matériau historique et social	129
1.1 La collection d'images comme pratique artistique	132
1.2 Photographie amateur et image non artistique	143
1.3 Fonds commun d'images et mémoire collective	158
2. Stratégie et politique d'appropriation	165
2.1 L'œuvre comme problématisation du ready-made	167
2.2 L'image vue à travers le média : une stratégie du Pop Art	177
2.3 Les mécanismes de transformation et le flou	189
3. Frontières floues	204

Chapitre IV. Le flou comme critique et détournement

1. Enjeux du détournement par le flou et l'appropriation	214
1.1 L'évocation de la mémoire ou la valeur iconique de l'image	214
1.2 Des images banales rendues importantes	216
1.3 Transformation d'une image documentaire en art	218
2. Fonction réflexive du flou	223
2.1 Le flou comme spécificité de la matière	223
2.2 Méta-pratique ou style de la négation	227
3. Fonction critique de l'utilisation des images	232
3.1 Critique de la perte d'individualité	233
3.2 Dégradation des images médiatiques et numériques	241
3.3 Scepticisme sur l'image comme voie obligatoire d'expérience historique	253
4. Déconstruire ou reconstruire l'Histoire	261

4.1 Déconstruire par la mise en doute de la photographie	262
4.2 L'Histoire reconstituée par une représentation ouverte, et réactualisée par l'expérience artistique.....	270
4.3 Flou et questions éthiques de la représentation.....	276
Conclusion	292
Bibliographie	303
Liste des illustrations	316
Index des noms propres	322
Index des courants artistiques	325

Introduction

Entre le sensible et l'intelligible, le flou est une question au cœur de la discipline de l'esthétique. Le flou est aussi une étape incontournable dans le processus de création. C'est en l'explorant que l'inattendu et la surprise parviennent. Mais il semble difficile de parler d'une conception du flou : il pourrait être ce qui est indéfinissable, et ce qui s'oppose à la clarté d'une réflexion rationnelle. Il est lié à l'incertitude, à la confusion et à l'ambiguïté.

Le flou est aussi très souvent considéré comme un défaut. Intellectuellement, il porte une sorte de passivité : rester dans le flou, c'est ne pas chercher l'exactitude ou creuser le fond de la question. Politiquement, c'est ne pas choisir son camp, et de cacher ses réels objectifs. Il est aussi, techniquement parlant, associé à une erreur. Une photographie floue est ainsi souvent considérée comme une photographie ratée. Dans le *Manuel de la photo ratée*¹ par exemple, l'artiste Thomas Lélou fait une liste des effets de flou comme caractéristiques de la photographie ratée : le flou bougé, le flou sur le sujet, ou encore la combinaison des deux sont l'assurance de « réussir » ce ratage. Le flou est donc considéré comme l'élément essentiel pour rater une photographie. Cependant, si on qualifie la photographie floue de « ratée », c'est un jugement d'ordre pragmatique et utilitaire. Car le flou efface les informations nécessaires d'une photographie et nuit à sa précision, et la rend, toujours d'un point de vue pragmatique, inutile. Mais la valeur esthétique n'est pas construite sur le critère d'utilité, et même Thomas Lélou le reconnaît dans son livre, trouvant à ces photographies ratées des qualités esthétiques. Le flou répond donc ici à la vieille question entre le beau et l'utile, qu'Emmanuel Kant résout en définissant le beau comme issu d'un jugement désintéressé².

Beaucoup d'entre nous ont fait l'expérience du caractère évocateur et imaginaire d'une image floue, qui touche directement notre sensation la plus profonde, ou qui fait appel à nos souvenirs les plus lointains. Une image floue sait surprendre, et elle exprime ce qui échappe au descriptible. Elle incarne la vision subjective en état d'ivresse ou d'onirisme, où les choses prennent des formes nébuleuses. Lorsque nous

¹ Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Paris, L. Scheer, 2007

² Emmanuel Kant, (trad. et notes Alain Renaut), *Critique de la faculté de juger*, Section I, Livre I, §6, Paris, GF Philosophie Flammarion, 1995, p. 189

distinguons mal les traits d'une personne, nous avons l'impression de pouvoir saisir ce qu'il y a de plus secret, de plus intime en lui. C'est comme si l'image floue pouvait figer un état d'esprit intraduisible en texte.

Mais ce flou, pouvons-nous nous en saisir ? Comment en dire davantage sur cette émotion indescriptible ? Et qu'est-ce qui constitue son pouvoir à la fois évocateur et émotionnel ? Et si nous arrivons à dévoiler son mystère, le flou est-il encore « flou » ? Ce sont les questions qui motivent notre recherche sur le flou, dont nous croyons à la richesse des potentialités et des significations.

Définition et étymologie

Il est possible de définir ce mot tel qu'on le rencontre dans un dictionnaire. Par exemple, dans le dictionnaire d'usage courant *Le Petit Robert 2012*, on définit ainsi *flou* :

1. Dont les contours sont adoucis, estompés.
2. Dont le contour est trouble, indécis.
3. Qui n'a pas de forme nette.
4. Incertain, indécis.

Nous observons que la définition du flou mentionne nécessairement sa forme, mais le flou n'a justement pas de forme définie. Sa définition ne peut se faire sans des synonymes et des antonymes. C'est là le paradoxe dans la conception du flou : c'est un terme si banal qu'on devrait en comprendre le sens tout de suite, alors qu'il est en même temps insaisissable. Est-il possible de développer un concept, ou des concepts du flou ?

Dans la recherche de son étymologie, nous retrouvons en latin *flavus*, qui signifie à la fois jauni, fané, flétri et faible, et l'ancien français *flo*, qui signifie fatigué. À la fin du XVII^e siècle puis au cours du XVIII^e siècle, le terme entre dans le lexique de la peinture : on le trouve chez Diderot qui utilise ce mot dans ses critiques de *Salons* et qui le définit dans son *Encyclopédie*³. Ce qu'il y a de péjoratif dans le sens du mot, gagne une valeur esthétique⁴.

³ « Vieux mot (...) par lequel on entend la douceur, le goût moelleux, tendre et suave qu'un peintre habile met dans son ouvrage. » Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 2009, p. 346-347

⁴ Cette brève recherche étymologique vient de Jean Lauxerois, « Le passage du flou (À l'ombre des

Il est également intéressant de regarder le mot « flou » à travers ses synonymes. Parmi ces synonymes, on trouve par exemple : vague, estompé, brouillé, indistinct, incertain et imprécis. Certains, comme « estompé » et « brouillé », sont des participes passés, ils désignent donc le flou comme le **résultat direct d'une action** qui enlève ou trouble quelque chose qui est déjà en place. D'autres, comme « indistinct », « incertain » et « imprécis », qui sont les formes négatives d'adjectifs, révèlent que le flou est en soi difficile à définir, et ne peut être que **l'opposition ou le complément d'un autre concept**. Nous constatons aussi que le flou ne peut pas se définir sans le concept du net, de la précision. Cela implique que le flou est ce qui échoue à se conformer à un critère et, ainsi, ce qui est exclu, ou raté. Nous pouvons donc considérer le flou comme une forme de négation.

Nous pourrions supposer que cela explique pourquoi le concept de flou fut longtemps exclu de la philosophie par la logique classique. Un concept flou ne permet pas d'identifier clairement les éléments qui le constituent. Il laisse une option autre que « l'élément appartient à ce concept » et « l'élément n'appartient pas à ce concept » : celle de « l'élément appartient **plus ou moins** à ce concept ». Par exemple, le passage de A à B n'est pas tranché, mais nuancé selon des degrés. Dans le *Grand Dictionnaire de la philosophie*⁵, Jacques Dubucs a donné un exemple pour illustrer des problèmes logiques soulevés par le flou, dans le « paradoxe sorite » :

- « 1. Un grain de blé ne fait pas un tas ;
2. Si une collection de grains n'est pas un tas, ce n'est pas l'ajout d'un seul grain qui en fera un tas ;
3. La réunion d'un million de grains forme un tas. L'enchaînement (polysyllogisme) d'un million d'inférences successives fondées sur la seconde prémisse du paradoxe conduit, en partant de la première prémisse, à nier la troisième. »

Le flou est donc un concept hors de la pensée rationnelle classique. Il n'est pas du côté de l'intelligible, mais plutôt du côté du sensible. Le flou, c'est ne pas choisir son camp, c'est quelque chose qui échappe à la dichotomie.

Ce n'est qu'à l'époque contemporaine que les chercheurs arrivent à traiter le flou de manière scientifique, sous le nom de *sous-ensemble flou*. Les premières recherches dans cette direction ont été entreprises en 1965 par Lotfi. A. Zadeh. Elles s'appliquent

jeunes filles en fleurs) » dans *Vague figure ou les promesses du flou*, Actes du septième colloque du CICADA, 5, 6, 7 décembre 1996, publications de l'Université de Pau, p. 193, et du dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française 2012*, Paris, Le Robert, 2011

⁵ Michel Blay (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003

dans de nombreux domaines, notamment dans le système informatique, pour concevoir l'ordinateur à la manière du cerveau humain : car la pensée humaine, contrairement au langage numérique, est rarement binaire. Il est intéressant de remarquer que la logique floue essaye de traiter une chose dans sa complexité, donc de s'approcher davantage de sa réalité. Contrairement aux propriétés qu'on lui attribue généralement, le flou peut donc être, sous certaines conditions, une méthode rigoureuse pour faire la difficile description précise d'un état des choses.

Il y a ainsi mille possibilités d'étudier le flou (que ce soit dans l'interprétation politique, scientifique, philosophique, juridique, journalistique, ou linguistique). Le flou couvre en fait la majorité de notre réalité. Quant au domaine artistique, qu'est-ce que le flou en art ?

En effet, dès maintenant, nous comprenons qu'il faut bien distinguer le flou appartenant au domaine sensible, de celui de la pensée logique ; deux aspects que l'on retrouve dans l'expression « flou artistique », qui désigne un défaut de la pensée rationnelle, mais aussi une valeur esthétique dans la représentation artistique. C'est justement cette opposition entre le défaut et la valeur qui constitue l'intrigue du flou. D'un côté, il représente un échec, tandis que de l'autre, il est un effet volontaire. Par conséquent, si nous parlons du flou dans l'art sans préciser s'il s'agit du domaine de la pensée ou du sensible, il peut y avoir des confusions — même si ces deux domaines peuvent coexister. Finalement, l'art est flou : de la création à la perception, il y a toujours des ambiguïtés possibles. Nous allons donc d'abord resserrer notre champ de recherche.

De plus, étant myope, je vis cette expérience quotidiennement. Pour comprendre le flou, il me semble beaucoup plus simple de l'aborder par son aspect visuel. Dans cette recherche, nous essaierons de comprendre son mécanisme, ses caractéristiques, sa portée et sa signification.

Identification du corpus : image photographique floue

Dans le domaine de l'art, nous allons nous concentrer sur le flou visuel⁶,

⁶ En matière de perception, il y a encore le son, le toucher, le goût. Mais existe-t-il un son flou, un toucher flou ou même un goût flou ? Nous aurions peut-être déjà du mal à parler d'un son, d'un goût, ou d'un toucher précis dans un sens commun. C'est un sujet à débattre que nous n'aborderons pas ici.

c'est-à-dire l'image floue. Traiter l'image floue nous permet d'avoir un corpus pour réfléchir sur le flou. C'est notre point de départ, notre premier angle d'attaque.

Nous avons décidé de nous concentrer sur des images photographiques. Pourquoi ce choix ? Dans l'expérience visuelle, le flou ne se trouve pas seulement dans des photographies ; au contraire, il apparaît dans des supports variés. Nous pouvons ressentir le flou à travers une expérience totale et architecturale, comme dans les œuvres d'Ann Veronica Janssens ou de James Turrell, où le spectateur est immergé dans un brouillard. Le flou se trouve aussi dans les images en mouvement, comme dans des films ou des vidéos. Le choix de la photographie répond à une raison principale : elle est la forme **la plus simple, la plus immobile possible**. Et c'est justement cette simplicité et cette immobilité qui nous servent de point de départ. Car le flou, en tant qu'expérience d'immersion, implique bien sûr le visuel, mais aussi d'autres sens de la perception (l'humidité, l'odeur, le son, etc.), tandis que dans le cas des images en mouvement, celles-ci font intervenir la durée, qui est un élément essentiel. Tous ces différents éléments interviennent dans l'analyse du flou visuel, et la rendent plus complexe. L'analyse de ce genre d'expériences est tout à fait possible, mais est pour nous moins propice à dégager le caractère essentiel du flou.

De plus, s'immerger dans un brouillard et regarder un film ne sont pas des expériences permanentes. Celui qui expérimente le brouillard se déplace constamment pour explorer cette sensation de perte, et sa vision change ainsi sans cesse. Le spectateur des images en mouvement se laisse emporter par le temps, en regardant une suite d'images auxquelles il n'a que peu de temps pour réfléchir. En revanche, le regard qui tend vers une photographie est relativement **contemplatif et indépendant**. Face à une photographie, le spectateur est libre de déplacer ses regards, de fermer ou ouvrir ses yeux et de se mettre à distance. L'image floue attend qu'on la déchiffre.

À présent, nous allons aborder une première réflexion et essayer de relever quelques caractéristiques de la photographie floue, de sa production à sa perception. Ceci nous servira de base de réflexion afin de proposer notre problématique.

A. Production du flou

Mécaniquement parlant, le flou est un effet facile à régler. Qu'il soit un accident ou un effet voulu, on peut obtenir une photographie floue de différentes manières, à toutes les étapes photographiques. Et chaque manière produit un flou de caractère très

différent, qui témoigne de son processus de production.

Premièrement, le flou peut résulter d'un objet photographié de nature floue, tel que le brouillard, ou un nuage. Il peut aussi être le résultat d'un mouvement de l'objet photographié ou de l'appareil photographique pendant le temps d'exposition. Les formes photographiées sont souvent filées, allongées ou déformées, ce qui indique la trace vibratoire du mouvement.

Ensuite, le flou peut être créé par le dispositif photographique : photographe à travers un intermédiaire opacifiant comme un verre dépoli, un voile, un filtre ou un pare-brise couvert de pluie. Le flou obtenu de cette manière prend probablement l'empreinte de la texture de l'intermédiaire. On peut également créer le flou par la non mise au point (par le réglage de l'appareil photographique lors de la prise de vue, ou par le réglage de l'agrandisseur pendant le tirage photographique). Cette méthode produit des formes diffuses et des contours doux. Il y a aussi des optiques, des appareils photo, des supports photographiques plus ou moins rudimentaires ou performants qui font que l'image finale est plus ou moins précise.

Enfin, on peut aussi ajouter du flou dans la post-production de l'image : une retouche d'image, avec un logiciel numérique par exemple. Une grande variété d'effets flous est possible selon la manipulation. Le flou peut aussi être le résultat de l'agrandissement exagéré ou de la dégradation de la photographie.

Mais faire l'opération inverse, c'est-à-dire rendre une image floue plus nette, laisse une marge de manœuvre beaucoup plus réduite. Il est presque impossible de reconstituer des traces manquantes. Le flou serait donc une prise photographique singulière et irréversible. C'est peut-être cette impossibilité de retour en arrière qui donne au flou quelques aspects nostalgiques.

B. Perception du flou

L'œil qui fonctionne correctement fait le point rapidement et précisément, avec des ajustements de courbure du cristallin, afin de produire une image nette sur la rétine. Voir net est donc un mécanisme naturel du corps. Dans certains cas, lorsque l'œil perd ses repères devant une image floue, cela perturbe le système nerveux et le cerveau. C'est pourquoi l'image floue est à première vue perturbante et désagréable. Car le flou agit sur notre perception, mais provoque aussi en nous des sensations.

À cause du flou, il est plus difficile de regarder les détails d'une image pour chercher plus de traces et d'informations. Devant une photographie floue, nous nous

demandons s'il est encore possible de percevoir le *punctum* : point de départ de l'étude sémiologique chez Roland Barthes, les détails s'y manifestent spontanément à un regard nonchalant, à la fois fulgurants pour le premier regard et inspirants pour la réflexion. Le *punctum*, que Barthes décrit comme « celui qui part de la scène, comme une flèche »⁷, n'est-il pas quasiment effacé, noyé dans l'imprécision du flou ?

Le flou est un voile qui empêche notre perception directe du sujet photographié en l'opacifiant. Il semble alors que nous ne pouvons qu'avoir une vue générale des choses. Voir clairement faisant partie de la nature humaine, le flou est donc à l'encontre de notre nature et nous met dans une situation embarrassante. C'est ainsi qu'une photographie floue est souvent jugée ratée, coupable d'un défaut technique. Voir flou est une perturbation visuelle et intellectuelle, qui entraîne une perte de contrôle et des repères.

Néanmoins, contrairement à une image précise où tout est dit, il y a une vibration dans une photographie floue. C'est bien cette incertitude résultant du flou qui la rend plus intéressante.

C'est pourquoi le flou nous donne aussi la possibilité de « penser autrement », d'adopter éventuellement un regard naïf, comme le dit Barthes face à la photographie :

« *Je veux être sauvage, sans culture.* »⁸

Une fois que nous laissons de côté notre volonté de voir et de savoir avec précision, le flou plaît effectivement au regard. Les contours doux sont pleins de potentiels poétiques. Nous pouvons apprécier la beauté du flou, des sentiments de la distance, de l'insaisissable de la rêverie qu'il nous apporte, sans avoir appréhendé l'image de manière raisonnable. L'esthétique naît en dehors de l'intelligible. Voir, sans l'intelligibilité mais avec de la sensibilité. En perdant des détails, les images deviennent intemporelles et abstraites.

La perception de flou requiert aussi plus de temps, ce qui incite à la contemplation. Une image floue, contrairement à une image nette, est difficile à saisir et à comprendre dès la première vue. Cette difficulté nous demande d'y consacrer plus de temps, nous subissons donc l'expérience du « retard imposé » à notre vision. Devant l'image floue, nous regardons plutôt avec l'imagination, et nous avons tendance à la voir en entier au lieu de la segmenter en parties détaillées (puisque'il n'y a plus de détails). Nous nous prenons peut-être au jeu de deviner ce qu'est l'objet

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49

⁸ *Ibid.*, p. 20

photographié, ou comment le flou a été produit. Ou nous essayons simplement de contempler cette figure floue, à la fois étrangère et familière, que nous n'avons pas l'habitude de voir.

Il y a donc une multiplicité d'effets flous, chacun étant lié à sa condition précise de production, et la photographie floue est dotée d'une potentialité à la fois esthétique et perturbatrice. Après avoir réfléchi aux caractéristiques de la production et de la réception d'une photographie floue, nous allons voir comment celles-ci peuvent intervenir dans l'utilisation artistique. Pourquoi un artiste utilise-t-il le flou ? Qu'est-ce que le flou apporte à l'œuvre ? Comment le flou fonctionne-t-il sur la signification et la perception d'une œuvre ? C'est ce que nous allons chercher à comprendre.

Brève histoire du flou

Nous avons à présent délimité notre corpus, autour de la photographie floue. Mais c'est encore un trop vaste champ à aborder ; ce qui nous intéresse, c'est l'utilisation du flou dans l'art contemporain. Évidemment, tous les artistes n'utilisent pas le flou avec les mêmes intentions, mais nous allons tenter de mettre en lumière des pratiques communes.

Avant d'entrer dans l'analyse des créations contemporaines, nous allons chercher dans le passé quelques exemples d'expérimentations du flou, qu'il s'agisse d'initiatives individuelles ou de mouvements artistiques collectifs, afin de comparer et mieux comprendre l'utilisation du flou aujourd'hui.

Quand on parle de l'image floue, on pense *a priori* à la photographie. Comme le peintre hyperréaliste américain Chuck Close qui affirme :

« *Nous savons à quoi ressemble un flou grâce à la photographie.* »⁹

Selon lui, le flou est dévoilé et fixé par la photographie, alors que l'œil humain, qui par nature fait le point, ne peut le percevoir. Cependant, bien que le flou soit entré dans la vie quotidienne grâce à la photographie, il existait bien avant l'invention de celle-ci.

Néanmoins, si le flou est un effet étudié en histoire de l'art, ce n'est qu'une

⁹ *Hyperréalisme américain/Réalisme européen*, Paris, Cnac/archive, n°11/12, 1974, p. 28

notion marginale — bien que nous puissions considérer qu'il se cache dans le débat entre style linéaire et style pictural¹⁰ : entre un style extrêmement précis visant à cerner les contours des choses, et un style expressif, visant à saisir la couleur et la lumière. Ce n'est qu'avec l'invention de la photographie que le flou intègre le style artistique.

Cependant, il est intéressant de penser ce qu'est le flou avant l'invention de la photographie. La myopie, terme d'origine grecque, est connue depuis l'Antiquité. Très tôt, on cherche à corriger le flou que les myopes expérimentent, à l'aide des lentilles convexes qui se sont répandues à travers l'Occident à partir du XII^e siècle, bien que leur origine demeure mystérieuse¹¹. On observe que la vision floue dans la représentation artistique est souvent la captation de phénomènes naturels : comme le *sfumato* (« comme de la fumée ») de De Vinci, ce paysage lointain brouillé par la masse d'air, ou comme le brouillard et le nuage dans le Romantisme. Ce sont des représentations réalistes telles qu'on les voit dans la nature. En même temps, cette vision floue que les artistes ont le désir de capturer, signifie aussi la beauté mystérieuse de la nature sublime.

La représentation artistique du flou dans le XIX^e siècle est non seulement initiée par la photographie, mais aussi accompagnée par l'avènement de la technologie, qui rend possible des expériences de la vitesse dans la vie quotidienne, tout comme ce que nous pouvons observer dans la peinture futuriste ou de Turner. C'est grâce au progrès de la technologie que l'œil humain peut appréhender le flou créé par la vitesse.

Le flou dans la photographie primitive

Dès son invention, la photographie a connu le flou, dans sa version sur papier inventée par Hippolyte Bayard. Cette invention, contrairement au daguerréotype qui produit une image précise sur métal, crée une image photographique de contours doux, comme un dessin. Grâce à sa qualité esthétique, l'image sur papier de Bayard fut soutenue par l'Académie des Beaux-Arts.

Par ailleurs, la photographie au milieu du XIX^e siècle, qui n'en est qu'à ses débuts, a pris connaissance d'effets de flou involontaires à cause de l'inefficacité de sa

¹⁰ Proposé par l'historien de l'art Heinrich Wölfflin dans son ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Brionne, G. Monfort, 1984

¹¹ Dominique Chavaud, *La myopie*, Paris, Hermann, 1998, p. 9-11

technique. La faiblesse de l'exposition lumineuse sur l'épreuve conduit à des résultats dans lesquels apparaissent des silhouettes plus ou moins marquées, des traces plus ou moins évanescentes, presque fantomatiques. L'œil commence à s'habituer au flou, fixé par la photographie. Mais le flou est tout ce qu'il faut éviter de faire, le synonyme de la photographie ratée.

En raison des longs temps de pose alors nécessaires pour enregistrer l'image, il fallait que les gens subissent une très longue exposition sous une forte lumière. Selon la description de Roland Barthes, sur les premiers portraits des années 1840, on devait « *souffrir comme une opération chirurgicale* »¹² pour obtenir une image de soi, il fallait que le sujet photographié fasse une micro-expérience de la mort en se sentant devenir un objet, un spectre. Cette difficulté de saisir l'image de l'être humain devient une métaphore de la fuite du temps et du caractère éphémère de la vie humaine.

Plus tard, au cours du Second Empire, dans les images photographiques des monuments, la photographie fige les mouvements mais laisse partir les chevaux et les hommes en une traînée vaporeuse. Selon Philippe Néagu, ces flous évoquent « *la fragilité de l'instant* »¹³. Bien qu'au fur et à mesure, la technique de la photographie évolue, certains artistes reviennent constamment à l'utilisation du flou, dans une évocation aux traces éphémères de l'être humain.

Nous pouvons tirer quelques conclusions de la présence du flou dans la photographie primitive. D'abord, il témoigne du lien inséparable entre le résultat et le progrès de la technique, le flou étant à la fois issu d'une contrainte technique et une caractéristique propre à la photographie primitive. Ensuite, il dévoile le caractère éphémère de l'être humain et l'incertitude de la réalité, qui se voient concrétisés sur le tirage photographique. L'expérience d'être photographié est aussitôt associée à l'éphémérité de la réalité, mais aussi à la mort.

Dans la recherche de Jean-Claude Lemagny sur l'utilisation du flou chez les photographes au XX^e siècle¹⁴, on apprend que certains d'entre eux obtiennent une image partiellement floue par le bougé de l'appareil photographique ou du sujet photographié, méthode qui semble provenir de cette même idée sous-jacente de garder une trace vibratoire de la réalité de l'instant : l'objet sitôt aperçu est déjà

¹² Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, op. cit., p. 29

¹³ Cité dans Françoise Juhel (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006. L'auteur précise que sa source vient de Philippe Néagu, Bernard Marbot et Françoise Heilbrun, *L'invention d'un regard (1839-1918)*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1989

¹⁴ Jean-Claude Lemagny, « Le retour du flou » dans *L'ombre et le temps — Essai sur la photographie comme art*, Paris, A. Colin, 2005

irréremédiablement perdu. Nous constatons qu'une fois que l'évolution de la technique photographique permet de saisir une image nette sans difficulté, l'utilisation du flou dans la photographie n'est plus le résultat d'une erreur technique, mais correspond à des intentions artistiques.

Le flou dans le Pictorialisme

L'expérimentation artistique du Pictorialisme a un grand impact sur l'esthétique du flou. Il nous semble incontournable d'étudier ce mouvement pour comprendre la signification du flou dans l'art photographique.

Premier mouvement photographique constitué autour d'une pratique artistique, le Pictorialisme a l'ambition d'élever la photographie au rang des arts. Dans leur recherche esthétique, en dépit de la diversité des tentations visuelles en thème, en technique et en composition, le flou est omniprésent, et certains artistes sont même allés jusqu'au « flouisme ».

Ce courant a duré de 1880 jusqu'au début du XX^e siècle. Les Pictorialistes proclament que la photographie doit cesser d'être un art d'imitation et devenir un art d'interprétation. Nous pouvons percevoir des traces de la tendance s'opposant à la modernité chez les Pictorialistes. Cela se ressent non seulement dans la technique mais aussi dans les thèmes choisis par ces photographes. Du côté de la technique, ils expérimentent les différentes façons d'intervenir manuellement sur l'épreuve pour exprimer la subjectivité de l'artiste ; du côté thématique, les thèmes choisis par les Pictorialistes sont empruntés à la peinture académique. Nous développerons plus tard ce qui concerne l'intention et la technique du flou chez les Pictorialistes, afin de les comparer avec celles mises en œuvres chez les artistes contemporains.

Ces exemples dans l'histoire de la photographie nous montrent la réflexion passée sur l'utilisation de flou, en nous fournissant un corpus comparatif. Le flou chez les Pictorialistes représente le rejet de la modernité et la négation de la photographie en tant qu'art autonome ; alors qu'aujourd'hui, la photographie a déjà obtenu son statut d'art tout à fait autonome et indépendant de la peinture, et cette pensée des Pictorialistes paraît donc réactionnaire. Pourtant, le rapprochement des esthétiques picturales et photographiques par le flou, ainsi que l'intervention d'un effet flou pour exprimer la subjectivité dans l'école du Pictorialisme, nourrissent nos réflexions sur l'art du flou aujourd'hui.

Nouvelles techniques, nouveaux enjeux et nouvelles significations

Dans la diversité des pratiques contemporaines, le choix d'utiliser le flou dépend de l'intention personnelle de l'artiste. Les artistes contemporains ne tombent-ils pas dans la répétition de ce qui a déjà été fait sur le flou ? Comme la déclaration du Pictorialisme n'est plus à jour à l'égard de l'évolution de l'art aujourd'hui, il est anachronique de vouloir faire de la photographie un art par le flou. L'affiliation du flou à la peinture et à la subjectivité est-elle encore justifiable ? De plus, l'avènement de la photographie numérique a conduit à une grande différenciation avec la photographie argentique. Nous pouvons donc supposer que les techniques pour obtenir du flou, ainsi que la signification de celui-ci, sont différentes en numérique. Comment le flou se traduit-il dans le langage numérique ? Avec toutes ces nouvelles questions, **nous arrivons à notre première hypothèse : l'utilisation du flou évoluant avec la technique de l'époque, nous supposons donc que l'utilisation du flou dans l'art contemporain a des enjeux propres à notre temps** — comme l'utilisation de la photographie numérique, caractérisée par la rapidité et l'immatérialité, ou la création conceptuelle qui se situe dans les courants « post- », par exemple le détournement ou l'appropriation. **Ces nouvelles méthodes et techniques de création pourraient ainsi renouveler les significations du flou.**

Tout comme les Pictorialistes se proclament artistes et pas seulement photographes, nous ne nous limiterons pas à étudier la photographie floue exclusivement chez les photographes. Nous chercherons également parmi les artistes contemporains dont la pratique repose essentiellement sur l'expérimentation du flou. Cela aussi dans le but d'éviter le flou issu de l'accident, pour lequel il n'y a aucune intention de l'auteur et dont la signification ne peut être ajoutée qu'*a posteriori*. Sans une idée préalable et définie de la création, la crainte peut naître de se noyer dans un brouillard visuel sans raison, relevé ici et là de quelques heureux effets de rencontre mais qui ne prouvent rien quant à la cohésion, la constance et le sérieux du projet. Ce qui nous intéresse, c'est **un effet voulu en tant que support de sens.**

Délimitation du corpus : Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff

Nous savons désormais que le flou est lié à la technicité dans l'expression artistique, et comme ses causes sont multiples, il nous faut étudier son sens selon les contextes et les utilisations spécifiques. L'interprétation de la signification du flou varie bien évidemment avec le contenu de l'œuvre. Nous étudierons le flou dans les images photographiques qui se trouvent dans l'art contemporain, notamment chez trois artistes exemplaires : Christian Boltanski, Gerhard Richter et Thomas Ruff. Ils ont tous les trois construit un style personnel assez identifiable par une série d'expérimentations sur l'image floue. Comme ces artistes pratiquent des formes différentes : l'installation, la peinture, la photographie, cela nous permet d'examiner les images photographiques dans les conditions les plus diverses, pour juger si notre hypothèse de l'image floue résiste dans ces différentes conditions, en espérant un résultat le plus objectif possible.

Notre intérêt s'est d'abord porté sur Gerhard Richter et Christian Boltanski, deux artistes contemporains ayant développé des travaux sur le flou, pour plusieurs raisons. D'abord, ils travaillent à partir d'archives photographiques et les transforment en images floues dans leurs œuvres, ce qui fait que le flou constitue l'opération principale. Ce flou est réfléchi, travaillé et voulu.

Par ailleurs, ils ne sont pas photographes — tout du moins, ils ne sont pas photographes du réel. Ce sont des artistes qui expérimentent le flou sur des images trouvées. Le flou est donc plus qu'un simple effet technique : il constitue un des enjeux des œuvres, un geste bel et bien conscient.

Notons également que Gerhard Richter est un artiste pionnier dans sa pratique d'exploration du flou. Celle-ci a influencé toute une génération de jeunes artistes, en Allemagne et internationalement. On a d'ailleurs pu observer certaines de leurs productions dans une exposition qui lui est dédiée, « Nach Gerhard Richter », qui a eu lieu à Hambourg en 2011. C'est pourquoi Richter est incontestablement un artiste incontournable dans le domaine du flou.

Les travaux de Richter et de Boltanski sont aussi remarquables par leur beauté picturale, qui est pour nous un caractère principal du flou. Ces images sont des hybrides entre la photographie et la peinture : Richter et Boltanski appellent tous les deux leurs travaux « tableaux photographiques ». Cette appellation tient compte de la source de l'image, du processus de travail, de la dimension et du matériau. C'est la raison pour laquelle nous pouvons étudier le lien entre la peinture et la photographie

dans leurs travaux.

C'est par ce lien à la picturalité que nous nous sommes ensuite intéressée au photographe Thomas Ruff. Si la référence à la peinture confère au flou des caractéristiques picturales, alors quelles sont les caractéristiques propres d'une image floue contemporaine ? Thomas Ruff exploite le flou sous la forme d'images numériques — et plus précisément le Jpeg, le codec d'image le plus courant de nos jours. Ce qui nous offre un corpus très intéressant pour comparer différents types de flou : le flou pixellisé chez Ruff appartient complètement à un autre registre que le flou de bougé ou le flou issu d'une non mise au point. Il est le résultat d'un calcul numérique, ce qui n'a rien à voir avec la prise photographique.

En outre, les photographies dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff ne sont pas prises de sa main mais récupérées sur Internet, ce qui fait qu'en l'effet de flou réside sa démarche essentielle. De plus, le fait de recycler des images populaires pèse sur la signification du résultat. C'est peut-être la raison centrale qui distingue les pratiques de ces artistes de celles de l'époque antérieure.

Chez ces artistes, les travaux sur la photographie, que nous avons choisis comme corpus, ne sont qu'une partie de leurs œuvres, limitées dans une période déterminée. Ce choix d'un large éventail temporel a pour dessein d'explorer les contributions de ces artistes au renouvellement de la définition du flou, dans le domaine précis de l'appropriation des images par le flou.

Chez Richter, ce sont les œuvres des années soixante, et une série qui s'intitule *18 octobre 1977*, réalisée en 1988, décalée donc dans le temps mais similaire au niveau technique. Ce sont des œuvres peintes d'après des photos découpées de journaux, des photos anonymes ou des photos de familles. Boltanski travaille sur des photographies trouvées essentiellement dans les années 1980 à 1990. Il les agrandit, les encadre, puis les assemble dans son installation. Thomas Ruff cherche des photographies anonymes sur Internet avant de les retravailler, de les flouter et de les agrandir. Sa série *Jpegs*, commencée dès 2004, contient plus de cent images de tous les genres.

Cependant, nous n'excluons pas la possibilité, pendant notre analyse, de les comparer à d'autres artistes pratiquant également le flou, en dehors de ce cadre de l'appropriation.

Problématique : le détournement des images appropriées

Nous avons à présent trois cas de figures précis pour étudier le flou. Cela nous permet déjà de faire nos premières observations : il apparaît clairement que ces artistes opèrent des changements sur la fonction et les significations du flou par rapport aux artistes qui les précèdent, grâce à leurs méthodes spécifiques et leurs nouvelles techniques de création. De plus, chez ces trois artistes, le flou apparaît sur des images réalisées avec différents médiums — peinture à l'huile, photographie argentique ou numérique. Par conséquent, nous pouvons imaginer que le flou ne fonctionne plus comme un élément pictural appliqué sur la photographie, ni qu'il exprime la subjectivité ou l'habileté du peintre-photographe comme cela était le cas dans le Pictorialisme.

Pourtant, si nous avons choisi d'étudier Ruff, Boltanski et Richter, c'est parce que le flou est utilisé par ces artistes en tant qu'effet volontaire, il est appliqué dans leurs œuvres de manière consciente et réfléchie. Cela semble soulever une contradiction : s'il n'est pas une expression de la subjectivité, comment le flou pourrait-il alors être volontaire ? On pourrait très bien considérer que le flou est un style personnel, une signature de l'artiste. Cependant, il nous semble que l'utilisation du flou ne se limite pas à cette simple explication.

La pratique de recyclage des images existantes est sans doute une clé à la compréhension des œuvres que nous avons choisies. Le flou pourrait être un des mécanismes destinés à s'appropriier ces images dont les artistes ne sont pas auteurs. Néanmoins, il est aujourd'hui tout à fait courant d'utiliser des images en tant que *ready-mades* dans la pratique post-duchampienne, sans avoir besoin d'ajouter du flou. Si cet ajout est un choix artistique délibéré, dans ce cas, quelles significations entraîne-t-il ?

Nous pouvons à présent concentrer nos questionnements sur ces trois artistes : pourquoi Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff utilisent-ils le flou dans leurs travaux ? Qu'est-ce que le flou peut apporter à la signification et la perception de leurs œuvres ? Comment le flou participe-t-il au recyclage des photographies existantes ? Ces questions se rejoignent dans la problématique principale : **en quoi le flou est-il un mécanisme d'intervention sur des images appropriées afin de les détourner ?**

Cette problématique portera non seulement sur la technique dans le processus de création, mais aussi sur les transformations des images appropriées, car

le flou change non seulement l'aspect visuel de ces images, mais aussi leurs caractères et leurs significations. Épurées, ces images deviennent plus dociles et plus faciles à détourner.

En considérant donc que l'utilisation du flou chez ces trois artistes est indissociable des images recyclées, nous supposons que le flou ne constitue pas une expression subjective mais une méthode artistique conceptuelle et distancée, rendue possible grâce à l'appropriation des images.

Présentation du plan

Pour étudier l'utilisation du flou chez ces trois artistes et montrer comment elle détourne les images d'archives qu'ils s'approprient, nous organisons notre recherche en quatre grandes parties.

Dans « Esthétique et matière de l'image floue », nous procéderons à une étude poïétique mettant l'accent sur la matière de l'image. En effet, chez ces trois artistes, le flou existe sur différents supports : la peinture à l'huile, et la photographie argentique et numérique ; cependant, sur toutes les images a lieu une hybridation entre peinture et photographie. C'est pourquoi nous proposerons une comparaison de leurs œuvres afin d'éclaircir ce qu'elles ont en commun et ce qui les différencie, autour de la question de la matière. En outre, au corpus de cette comparaison s'ajoute aussi l'école du Pictorialisme, qui fut pionnière dans l'expérimentation du flou destinée à rapprocher la photographie et la peinture. Cette comparaison nous permettra d'examiner ce qu'il y a de nouveau chez ces trois artistes par rapport à leurs prédécesseurs, et quel rôle joue le flou dans cette première étape du détournement, en attirant l'attention du spectateur vers la matière de l'image au lieu de sa représentation.

Car le flou accentue également la matière en instaurant une distance entre la représentation et ceux qui la regardent. Ainsi, notre seconde partie « Le flou comme distance » sera consacrée à l'analyse des méthodes de création propres à chaque artiste, qui fonctionnent, selon nous, dans le but de créer des distances, qu'elles soient temporelles, spatiales, psychologiques, ou exercées à l'encontre de la subjectivité. Ce décryptage des méthodes artistiques tentera d'une part de révéler les significations des images floues enrichies par ces multiples distances, et d'autre part de souligner que le flou est utilisé comme un élément ajouté *a posteriori* sur les images appropriées, afin

de manifester la distance des artistes envers celles-ci.

La troisième partie « Le flou comme outil d'appropriation des images d'archives » traitera plus spécifiquement de ces images appropriées, et du flou en tant que stratégie efficace d'appropriation. Nous nous intéresserons dans un premier temps au choix des images, qui proviennent principalement de photographies amateurs ou de presse, ou d'images publicitaires. Nous verrons comment ce choix démontre la volonté des artistes de questionner ces pratiques non artistiques, et de s'interroger sur les mémoires personnelles et collectives véhiculées par ces images. Ensuite, nous situerons leur démarche d'appropriation dans la continuité de certaines traditions artistiques (Pop Art, *ready-made*). Car ces affiliations sont essentielles pour saisir la singularité de leur démarche — la distance critique par l'appropriation — par rapport à d'autres artistes utilisant également le flou.

Ce cheminement nous conduira finalement à envisager « Le flou comme critique et détournement ». En synthétisant les résultats des analyses précédentes sur la matière, la distance et la pratique d'appropriation, nous concluons sur la fonction critique du flou à travers ces différents aspects : par le détournement, le flou offre en effet une réflexion critique portant sur l'utilisation médiatique des images et leurs reproductions, et met en garde contre la photographie érigée en preuve historique.

Chapitre I.

Esthétique et matière de l'image floue

Le flou est-il une caractéristique proprement photographique ? De nos jours, nous imaginons plus facilement une photographie lorsque nous parlons du flou. Pourtant, l'apparence imprécise et estompée de la photographie floue, qui laisse le champ libre à une imagination poétique et confuse, a plus de rapport avec l'esthétique de la peinture qu'avec celle de la photographie — étant donné que cette dernière a l'avantage de pouvoir reproduire la réalité de manière exacte.

Il existe en effet différents types d'images floues, photographiques et picturales, et les effets de flou sont liés aux matériaux utilisés. Le flou représente la limite et la spécificité d'une technique, qu'il s'agisse de la peinture ou de la photographie argentique ou numérique. L'esthétique de ces images floues est également déterminée par leurs contextes d'utilisation.

Les artistes que nous allons étudier, précisément Gerhard Richter et Christian Boltanski, emploient le terme « tableau photographique » pour décrire leurs œuvres. Mais cette appellation hybride, entre photographie et peinture, désigne selon Boltanski ou selon Richter des images issues de procédés différents et de matériaux divers. De même, nous pouvons parler de picturalité dans les images numériques pixellisées de l'œuvre de Thomas Ruff. Le flou semble faire subir à l'image photographique une confusion entre matières picturale et photographique. En même temps, cela donne la possibilité aux artistes de questionner une matière en la transgressant : Richter transfère une photographie en peinture et fait en sorte que cette peinture ressemble à une photographie, alors que Ruff reproduit une capture d'écran sur un support physique.

Mais paradoxalement, alors qu'il interroge la texture propre des matériaux, le flou photographique procure souvent un sentiment d'immatériel. Le flou, qu'il résulte du bougé ou de la non mise au point, allège la substance. La forme s'efface et s'affaiblit ; la lisibilité diminue ; l'image devient abstraite. Il est donc contradictoire que d'une part, le flou donne l'impression que l'image perd de sa substance, et que d'autre part, on lie nécessairement le flou avec son support matériel (peinture ou photographie).

Cependant, si l'immatériel, au sens strict, est une absence de consistance physique, alors le flou possède un statut ambigu entre l'apparition et la disparition, et l'on ne peut nier qu'il y ait quelque chose de flou au lieu de rien. De ce fait, l'image floue ne peut se débarrasser de son support matériel, et l'immatériel reste une métaphore. Mais grâce à cette immatérialité, le flou évoque souvent le **spirituel**, **l'irréel** ou **l'intériorité**. Nous pouvons ainsi comparer le flou avec la notion de nuage avancée par Hubert Damisch, nuage qui, par le caprice de formes difficilement

maîtrisables, porte un sens métaphorique et représentatif. Ainsi, l'aspect immatériel de l'image floue exprime par sa forme insaisissable une figure de signe, et son utilisation dans l'art contemporain est comme un langage dont il faut déchiffrer les significations.

Nous allons étudier dans ce chapitre la matière même de l'image floue, ou plus précisément, comment le flou agit sur des images de matières différentes. La peinture d'après photographie de Richter, la photographie argentique agrandie de Boltanski et la photographie numérique de Ruff posent des questions fondamentales liées aux matériaux et à la condition de création, qui s'inscrivent dans l'histoire et évoluent avec la progression des techniques.

1. Flou photographique ou flou pictural

Bien que Gerhard Richter et Christian Boltanski appellent tous deux leurs œuvres « tableaux photographiques », ces images floues qui, au premier coup d'œil, partagent une grande similitude, sont en fait issues de procédés complètement différents. Elles correspondent à des positions esthétiques distinctes selon le matériau.

Car, évidemment, le flou photographique et le flou pictural se différencient selon leurs matériaux utilisés. Pourtant, cela ne signifie pas que l'apparence et l'esthétique dépendent du matériau. La photographie chez Boltanski se réfère à la dimension et à l'esthétique de la peinture, alors que la peinture de Richter imite l'effet photographique — ce sont des utilisations à l'encontre des matériaux utilisés. Ces contradictions entre le matériau et son apparence s'inscrivent en effet dans une vieille polémique sur la valeur donnée à la peinture et à la photographie, valeur à définir et à redéfinir suivant l'époque et l'évolution de l'esthétique. Elles montrent aussi comment le flou, en tant qu'élément perturbateur, permet aux artistes de subvertir et d'interroger des conventions attribuées à un matériau.

Selon la chercheuse Pauline Martin, le flou pictural et le flou photographique ne sont pas la même chose et chacun reçoit respectivement des valeurs positives et négatives dans les critiques tout au long de l'histoire. Dans son étude sur l'évolution du terme « flou », elle montre que le flou photographique est très dévalorisé dans la critique du XIX^e siècle¹⁵, car il est considéré comme un défaut technique. Comme la photographie se fonde sur la technique présumée de netteté parfaite, le flou photographique est à cette époque souvent produit à l'encontre de la volonté du photographe.

Tandis que le flou, lexique esthétique employé dans la critique d'art dès le XVII^e siècle dans le domaine de la peinture, est une qualité picturale très appréciée. Le flou est « grâce et légèreté des touches ; douceur, goût, moelleux, tendre, suave, qu'un peintre habile met dans son ouvrage », explique Louis-Nicolas Bescherelle en 1856, dans une définition qui n'évoluera pratiquement pas avant le XX^e siècle. Le flou fonctionne dans la peinture pour supprimer ou harmoniser les touches peintes qui risquent de troubler la transparence de représentation ; autrement dit, il est doté d'une qualité mimétique.

¹⁵ Pauline Martin, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe : une notion ambivalente dans la critique photographique française au milieu du XIX^e siècle », *Études photographiques*, N° 25, mai 2010, p. 180-209 < <http://etudesphotographiques.revues.org/index3060.html#ftn32> >

Pauline Martin pointe ainsi le paradoxe de la critique du XIX^e siècle : le flou est valorisé en peinture mais décrié en photographie, tout simplement parce que dans le premier cas, le flou est un effet voulu, alors dans le second cas, il est un effet involontaire, synonyme d'une technique imparfaite.

Ce jugement inégal et incohérent du flou a évidemment évolué avec la performance de la technique photographique. Si nous examinons ces critères sur le flou dans les œuvres de Richter et Boltanski, il ne reste que peu de choses validées : le flou utilisé dans la peinture de Richter sert effectivement à supprimer les touches picturales, seulement son objet mimétique est la photographie au lieu de la nature. Quant à Boltanski, le flou est peut-être un résultat involontaire : rephotographiées à partir de vieilles photos, ses images perdent nécessairement en détails. Mais ce flou ne nuit pas à sa perception esthétique ; de plus, l'artiste le renforce en manipulant délicatement cet effet dans certaines images, il se transforme donc en un élément esthétique et il participe à la signification de l'œuvre.

Comment le flou est-il devenu une qualité esthétique en photographie ? L'école Pictorialiste, premier mouvement artistique dans l'histoire de la photographie qui a su apprécier le flou et l'a théorisé, joue sans doute un rôle important.

1.1 Le Pictorialisme : le code esthétique transféré des beaux-arts à la photographie

Comme nous l'avons brièvement mentionné dans notre introduction (voir p. 19), l'expérimentation artistique du Pictorialisme a eu un grand impact sur l'esthétique du flou. Les Pictorialistes sont issus de la génération des amateurs qui découvrirent la photographie avec l'arrivée des procédés modernes. Les photographes anglais furent les premiers à lancer ce mouvement, qui devint ensuite international avec ses représentants principaux établis aux Etats-Unis, en Belgique, en Allemagne, en Autriche et en France. De nombreuses sociétés ont vu le jour et des expositions ont eu lieu pour faire connaître leurs recherches sur l'esthétique de la photographie.

Leurs théories ont été formulées par les photographes britanniques Henry Robinson et Peter Emerson. Henry Robinson proclame que la photographie doit cesser d'être un art d'imitation et devenir un art d'interprétation. Selon lui, il convient d'établir une pratique conforme aux exigences des arts du dessin, et les principes

académiques de la composition pour les autres arts doivent aussi s'appliquer à la photographie. Quant à Emerson, il se détourne de la vision mécanique de l'appareil et tente de traduire la singularité de la perception humaine par le recours au flou. Sa théorie se consacre largement à la question de la mise au point. La distance est ainsi mesurée attentivement pour saisir l'image équivalente à l'optique rétinienne. Cette distance rend la substance atmosphérique très visible, ce qui engendre donc du flou.

Chez les Pictorialistes, nous pouvons percevoir les signes d'une tendance s'opposant à la modernité. Cela se ressent non seulement dans la technique mais aussi dans les thèmes choisis par ces photographes. Techniquement, ils expérimentent les différentes façons d'obtenir un effet flou naturaliste et pictural qui leur convienne. Par exemple, ils utilisent la gomme bichromatée afin de pouvoir intervenir directement sur les épreuves. Ensuite, l'apparition sur le marché du papier préparé avec le pigment charbonné permet encore plus facilement de dépouiller l'image manuellement. Ils utilisent également le scalpel et l'abrasif sur le négatif.

En France, Constant Puyo expérimente un instrument photographique provoquant des effets d'aberration chromatique, qu'il appelle « ces admirables forces naturelles »¹⁶. Cet effet est le résultat d'une distance focale variable, grâce à une composition spéciale des lentilles, qui produit une image floue aux contours irisés. Si, par exemple, la mise au point est effectuée pour le rouge, le bleu est alors flou : l'image d'un objet blanc présente en conséquence sur ses bords une irisation bleutée. Il s'agit donc principalement d'adoucir l'image à l'endroit de la mise au point, de transformer un défaut en une qualité.

Les Pictorialistes sont sans doute à l'origine de nouvelles inventions techniques, comme les utilisations du téléobjectif ou de la gomme bichromatée pour créer le flou, mais il n'y a rien de novateur dans l'esprit. Ces techniques qui donnent un effet proche de la gravure ou du dessin expriment le refus d'inscrire l'automatisme dans la création, à la manière d'une opposition à l'industrie.

« *Le mécanisme, voilà l'ennemi !* »

S'exclamait d'ailleurs le photographe pictorialiste belge Hector Colard en 1893, dans les colonnes du *Bulletin du Photo-Club de Paris*¹⁷.

Du point de vue thématique, les thèmes choisis par les Pictorialistes sont empruntés à la peinture académique. Loin d'enregistrer la condition contemporaine de l'époque, ces thèmes expriment en quelque sorte la décadence de la fin du siècle : nu avec drapé, reconstitution de chef-d'œuvres, etc. En se réduisant à l'iconographie

¹⁶ Constant Puyo, « La photographie synthétique », *La Revue de Photographie*, 1904, n°4, p. 105-110

¹⁷ Michel Poivert, *Le pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque nationale, 1992, p. 18

classique, les photographes pictorialistes se concentrent sur l'expérimentation de l'effet artistique. Les scènes de la ville moderne n'apparaissent dans les images pictorialistes que très tardivement, chez les photographes américains.

Étant tout à la fois une tentation de traduire la singularité de la perception humaine, et une interprétation artistique de l'objet photographié, au moyen de techniques manuelles, le flou dans le Pictorialisme a donc des significations multiples.

A. Le flou comme élément pictural et subjectif emprunté au modèle de la peinture

En insistant sur l'importance du flou, les photographes pictorialistes semblent impliquer l'impossibilité de faire coïncider la technique d'exactitude avec la dimension artistique. Ils créent une scission entre le document et l'art, et entre la précision et le flou. Le flou est ainsi devenu un élément pictural et subjectif dans leur art photographique, nécessaire pour manifester leur opposition à la photographie, qu'elle soit documentaire ou seulement considérée comme technique scientifique et industrielle. Or, manipuler le tirage pour créer le flou, c'est pour le photographe faire acte de présence au sein de son œuvre, comme une proclamation de son statut d'artiste.

Le Pictorialisme résume l'ambiguïté de l'intention artistique en photographie dans sa référence à la peinture. Il est manifestement du côté de la supériorité de la peinture, comme si, sans emprunter à ce modèle le sujet d'Artiste, la photographie ne pouvait pas être un art indépendant. Cette supériorité de la peinture et de l'Artiste est justement mise en doute, voire renversée chez les artistes contemporains que nous allons analyser.

L'intention de dévaloriser la précision de la photographie se trouve également chez d'autres critiques du XIX^e siècle, à l'image de la théorie des sacrifices, l'un des fondements de l'art de cette époque. Cette théorie, d'abord développée par Eugène Delacroix dans son journal en 1895, prône l'effacement volontaire des parties d'importance secondaire. Pour Delacroix, c'est la manifestation d'une extrême habileté du peintre et de ses années d'expériences qui lui permettent de choisir entre les parties principales et accessoires, afin de mieux parvenir à une conception d'ensemble du tableau. La théorie des sacrifices est ensuite reprise dans les écrits du pictorialiste

Peter Emerson, puis pratiquée par de nombreux photographes et peintres au cours du XIX^e siècle. Cette pensée refuse la précision des détails et exclut la photographie du domaine de l'art, à cause de la netteté et de la minutie descriptive qui caractérisent le document photographique. Car le déchiffrement des détails semble empêcher l'appréhension d'une totalité et son esthétique¹⁸. A quoi s'ajoute le discours de Baudelaire, qui dans *Le public moderne et la photographie* (écrit en 1859 pour le salon où participe pour la première fois l'art photographique, et qu'il refuse de fréquenter), oppose le « goût exclusif du Vrai » au « goût du Beau » ainsi que « la poésie et le progrès, l'impalpable et la matière, la rêverie et la vision. »¹⁹ Il accuse la photographie de ruiner l'art par la reproduction exacte et industrielle. Cette conception qu'a Baudelaire de la photographie ne semble plus recevable ; mais elle formule clairement le clivage entre la photographie et l'art de son époque.

Bien que Baudelaire accuse la photographie d'être trop exacte pour devenir un art à part entière, il ne semble pas, cependant, rejeter entièrement la technique photographique. C'est ce que montre une lettre qu'il adresse à sa mère le 23 décembre 1865, dans laquelle il exprime son souhait d'avoir une photographie d'elle, mais à la condition impérative qu'elle soit floue :

« Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. (...) la photographie ne vaut que si elle est pictorialisée. »

On s'aperçoit que le poète a choisi son camp en faveur du Pictorialisme, qui répond parfaitement à son attente, celle d'une photographie reproduisant le flou du dessin.

B. Le flou comme refus du progrès et de la modernité

Les Pictorialistes essaient de reproduire la vision humaine au lieu d'une vision mécanique capturée par l'appareil. Par l'introduction de la profondeur du champ et de

¹⁸ Nous pouvons comparer cela avec le discours de Daniel Arrasse dans *Le détail* (Paris, Flammarion, 1992). Arrasse perçoit le fait que le tableau soit disloqué par des détails comme une possibilité d'écrire autrement l'histoire de l'art. Les détails détruisent l'effet d'ensemble et renversent le dispositif de la représentation.

¹⁹ Cité par André Rouillé, dans *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 318

la perspective aérienne, l'image garde une grande partie de flou et très peu de précision. Cela imite la vision humaine, où il n'y a qu'une seule focale et la vision périphérique, pour une grande partie, est moins précise. De ce fait, les Pictorialistes tournent le dos aux possibilités offertes par la photographie, qui permet de créer des images totalement inhabituelles à la vision humaine.

Ce refus de la modernité s'exprime aussi dans le peu d'importance qu'ils accordent au sujet photographique, et à la suprématie qu'ils donnent à l'intervention artistique, comme l'affirme Constant Puyo en 1902 :

« *En matière de l'art, le sujet n'est rien, l'interprétation est tout.* »²⁰

Cette attitude témoigne d'un renfermement sur l'intériorité de l'artiste et sur les sujets classiques, et ce faisant, le Pictorialisme montre un esprit réactionnaire par rapport au réel et au monde qui l'entoure.

Le Pictorialisme crée en fait un art hybride, où l'œuvre résulte à la fois de la machine et de modifications apportées par la main du photographe. C'est un nouveau genre d'art qui ajoute à une invention moderne (la photographie) l'esthétique d'un modèle passé (la peinture). Le flou est considéré dans le Pictorialisme comme un élément pictural, mais utilisé et favorisé par l'art photographique. Par l'intervention manuelle, les auteurs de clichés veulent que la photographie se débarrasse de la *mimèsis* et de toutes les applications utilitaires du monde moderne.

Les Pictorialistes manifestent en fait une inquiétude de l'avenir par le rejet de certains aspects du monde moderne. Au moment où, dans les années 1880, à l'occasion d'une grande mutation de la société, la photographie, avec sa capacité de capturer l'instantané, découvre les vertiges de la vitesse, les artistes pictorialistes lui opposent un monde statique, immobile, au temps suspendu. Dans une posture de recul, ce mouvement entend se libérer de la fonction mimétique de la photographie, ce qui est presque contradictoire avec le caractère propre de ce matériau. Le flou dans le Pictorialisme se veut donc une protestation anti-moderniste.

Nous pouvons peut-être supposer que le flou fonctionne comme signe d'un espace ambigu, dans ses contours indécis, et permet ainsi aux gens de souffler et de tâtonner en face de la mutation à grande vitesse de la société industrielle. Le flou est la métaphore d'un lieu de refuge de ce changement de régime, par la mise à distance du monde moderne. Ainsi les Pictorialistes, en privilégiant la technique manuelle sur la mécanique, manifestent la volonté de contester l'avènement d'une nouvelle ère de l'industrie ; un temps qui arrive beaucoup trop rapidement pour que les gens puissent

²⁰ Cité par Michel Poivert, *Le pictorialisme en France*, op. cit., p. 19

s'y adapter. L'individu est ébloui par les objets identiques résultant de la production massive, où la rapidité et la vulgarité sont marquantes. L'attitude conservatrice des Pictorialistes est donc l'expression nostalgique d'un monde idéal, statique et éternel.

1.2 Tableaux photographiques de Christian Boltanski : donner une aura à la photographie

Malgré un siècle d'intervalle, le flou chez Boltanski et chez les Pictorialistes a des aspects communs — si nous interprétons ses images à partir de ce que déclare l'artiste.

Les installations de Boltanski à la fin des années quatre-vingt contiennent souvent des portraits photographiques. En employant le terme « tableaux photographiques » au lieu de simple « photographie », Boltanski entend se référer à la picturalité et à la poésie de l'art classique. Il manifeste également son intention d'englober les spectateurs par la monumentalité de l'installation, à la différence de la photographie qui est traditionnellement de taille réduite.

C'est la raison pour laquelle Boltanski se dit peintre au lieu de photographe. Selon lui, il utilise la photographie d'une manière **non événementielle et sans idée d'instantanéité**. Les photographies utilisées dans ses œuvres gravitent autour des thèmes éternellement questionnés par l'être humain : la mémoire, la vie et la mort. La trace du temps semble déjà perdue dans ces images de portraits flous. Ces photographies se transforment en objets mémoriaux et statiques, devenant des reliques. Cela a aussi à voir avec l'aspect religieux de l'art, car d'après l'artiste, la peinture se caractérise non pas par l'habileté de la main, mais par sa vocation religieuse et son pouvoir sacré. C'est dans ce sens que toute l'œuvre de Boltanski peut être perçue comme la continuité de la tradition picturale.

La manière dont Boltanski interprète la photographie dans son œuvre redonne l'aura, ôtée dans la thèse benjaminienne, à la photographie. De ce point de vue, il partage une réflexion très proche du Pictorialisme, en soumettant la photographie à l'esthétique et au pouvoir sacré de la peinture.

Cependant, nous constatons évidemment des différences entre son œuvre et celle de la peinture et de la photographie pictorialiste. Différence principale, ses tableaux photographiques profitent pleinement des connotations documentaires et d'authenticité de la photographie pour produire des émotions. C'est ce noème de «

ça-a-été » de Roland Barthes, la nature de témoignage de la photographie, qui constitue l'enjeu principal de l'œuvre de Boltanski. Par conséquent, bien que Boltanski affirme sa volonté de référencer ses images à la peinture, nous remarquons néanmoins des caractéristiques propres à la photographie, qui distinguent son œuvre de celles du Pictorialisme.

Même si les contextes historiques sont très différents, le Pictorialisme et Boltanski partent tous deux d'un support photographique flou, pour se diriger vers une esthétique qui se réfère à la peinture. La comparaison, anachronique, entre les deux peut être intéressante pour notre étude sur le flou, celui-ci créant la confusion entre photographie et peinture. Nous prendrons pour exemples *Severity* (1904) de l'artiste pictorialiste Robert Demachy, et une photographie tirée de l'installation *Menschlich* (1995) de Boltanski, ces deux images représentant une femme anonyme.

Dans l'image de Demachy, la femme figurée de profil baigne dans une lumière de clair-obscur. L'arrière-plan et une grande partie de son corps sont effacés par les coups de brosses, qui agissent sur la gomme bichromatée sur le tirage et laissent des traces fluides ressemblant à celles d'un dessin au fusain. La composition rigoureuse renvoie aussi à des dessins académiques. Ses yeux fermés lui donnent un air mystérieux et calme, comme si elle était plongée dans une contemplation intérieure. Nous remarquons d'ailleurs que le titre semble exprimer une qualité morale ou poétique, que le photographe voudrait illustrer dans son œuvre.

Quant à l'image de Boltanski, nous constatons que le cadrage est plutôt brut, issu d'une capture instantanée de la photographie ou d'un recadrage effectué par l'artiste. La composition devient donc presque incomplète et déséquilibrée, et une partie du corps sort du cadre. La brutalité du cadrage dans cette image fonctionne comme un facteur important de l'authenticité photographique. Tandis que dans *Severity*, cette caractéristique photographique est peu importante ; c'est la recherche de la beauté idéale qui est en jeu. L'utilisation de la photographie obéit donc à deux intentions bien distinctes.

Revenons sur le flou dans la première image : il est manipulé par le photographe-artiste, et c'est pour cela que l'effet est accentué autour du visage. Cette utilisation sélective et contrôlée du flou respecte la théorie des sacrifices dans la peinture, qui vise à supprimer les détails nuisant au sujet principal. En revanche, le flou intégral et mécanique dans l'image de Boltanski ne représente plus la subjectivité artistique qui manipule et supprime des détails à son gré. Au contraire, c'est un effet qui est appliqué systématiquement aux images. Même si le flou résulte avant tout d'un

procédé de l'artiste, cette tendance vers une automatisation technique marque un pas vers l'indépendance de la photographie par rapport à la peinture. **D'un élément subjectif et pictural chez Demachy, le flou est devenu un élément objectif et photographique chez Boltanski.**

Nous notons néanmoins un goût du passé et de la nostalgie partagé avec le Pictorialisme : quand Boltanski se dit peintre plutôt que photographe, il entend, de façon presque réactionnaire, se référer à l'esthétique de l'art classique. D'autre part, le flou, dans *Severity* comme dans *Menschlich*, efface la substance physique du corps, la trace du temps et les caractéristiques propres à l'individu. Ces images semblent plus spirituelles et mélancoliques. Le flou est-il doté de cette connotation, qui éloigne l'image de la réalité ? Pouvons-nous interpréter de cette manière le flou dans les autres œuvres artistiques ? Nous l'examinerons prochainement dans l'œuvre de Richter.

À présent, nous allons étudier plus précisément les images floues créées par Boltanski, afin d'éclairer le lien complexe entre la photographie et la peinture. *Menschlich*, l'installation que nous avons mentionnée plus haut, fait partie de l'exposition *Dernières années*, qui a eu lieu au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1998. À l'occasion de cette exposition, Christian Boltanski a choisi de rassembler les 1500 images qu'il a utilisées précédemment, et de les publier dans un catalogue intitulé *Kaddish*²¹. Ce catalogue épais de 1140 pages, dans lequel les images en noir et blanc sont imprimées en pleines pages, sans marge ni texte, ressemble davantage à un livre d'artiste. Nous y trouvons des images en noir et blanc d'êtres humains qui nous regardent à travers le temps, comme si nous étions en présence d'une sorte de résurrection de défunts. Cela explique le choix du titre pour le catalogue, le mot « Kaddish » désignant une prière de la liturgie juive dont une version est celle des endeuillés, récitée lors des funérailles ou aux cérémonies de commémoration.

Ces images sont classées selon plusieurs catégories : *Menschlich*, *Sachlich*, *Örtlich*, *Sterblich*, qui représentent respectivement les humains, les objets, les lieux, les gisants — ces compilations d'images thématiques sont en fait issues de quatre publications antérieures. Ce catalogue peut donc être considéré comme une récapitulation des images que l'artiste a utilisées auparavant, et nous donne de ce fait une vision d'ensemble des images du monde de Boltanski. De plus, ce catalogue permet à ces œuvres d'avoir une existence pérenne au-delà de certaines installations éphémères, créées à l'occasion d'expositions. Nous retrouvons donc, dans ce catalogue,

²¹ Christian Boltanski, *Kaddish*, catalogue d'exposition de « Dernières années » [15 mai - 4 octobre 1998, Musée d'art moderne de la ville de Paris], Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998

les images que l'artiste a déjà utilisées dans ses œuvres, par exemple *El Caso* dans la partie des gisants, et *Les albums de photographie de la famille de Berlin* (intitulée aussi *Sans souci*), *Les Suisses morts*, et *L'album de la famille D.* dans la partie des humains.

Mais à la différence d'un catalogue d'exposition qui présente habituellement des photographies d'installations prises *in situ* lors d'une exposition, *Kaddish* ressemble davantage à une forme d'archivage brut, qui conserve les matériaux photographiques sans légendes, et qui ne les classe que grossièrement en catégories. En effet, ce livre n'est pas un catalogue standard, c'est-à-dire un ouvrage scientifique établi par des spécialistes et destiné à conserver les traces des œuvres ou d'une exposition ; au contraire, il s'agit d'un ouvrage conçu par l'artiste. Comme de nombreux autres livres d'artistes que Boltanski a réalisés activement depuis les années soixante-dix, il peut être considéré avec le même statut qu'une œuvre.

Nous pouvons envisager *Kaddish* comme une collection d'images et un objet esthétique qui offre aux lecteurs une expérience visuelle immersive et active, ceux-ci pouvant contrôler la vitesse de lecture : le temps est ainsi manipulable, accéléré ou ralenti. Nous sommes résolument en présence d'un ouvrage hybride, situé entre la documentation et l'objet d'art.

Comme les images sont rassemblées sur un support physique, et non dans une installation, nous pouvons les examiner d'aussi près que nous le désirons. Sur la plupart des images, nous percevons les grains de sel d'argent de la photographie, la texture du papier et de l'encre de l'imprimante, et même la poussière — des traces des photographies usées. Ces détails n'appartiennent pas au sujet photographié, mais à la matière-même de l'image, qui peut être une page de journal ou une photographie. Mais les détails, tels que le pli d'un vêtement ou le sourcil d'une personne, se sont déjà perdus dans la procédure de reproduction, comme une matrice de gravure usée à force d'avoir été imprimée. Ce sont des images que l'artiste a photographiées à partir d'images trouvées, puis qu'il a agrandies. Le flou résulte de l'agrandissement, de telle façon que des détails manqués au départ deviennent très visibles. Sur d'autres images, l'artiste a encore ajouté du flou jusqu'à ce que ces détails de matière (le grain photographique, la texture de l'encre de l'imprimante) se perdent. L'image semble perdre sa substance, et se muer en une sorte de halo. Les contours des visages se dissolvent dans l'ombre et s'évaporent dans la lumière ; leurs yeux se transforment en trous noirs profonds, comme si l'existence fugitive de l'être humain était mise en

question.

Nous pouvons distinguer ces deux types d'images floues : dans le premier cas, le flou est le résultat du simple agrandissement, où le sujet devient imprécis ; en revanche, la matière de l'image photographique devient très visible, comme les grains qui composent la photographie. Dans le second, le flou masque non seulement le sujet, mais aussi la matière photographique. L'image semble dématérialisée.

Pourquoi y a-t-il cette ambivalence du flou, qui, tantôt rend visible la matière de l'image, et tantôt la masque ? Il faut donc **opposer ces deux genres de flou selon leur action sur deux sortes de détails : le premier sert à supprimer le détail iconique ; le second sert à effacer à la fois ce détail iconique et le détail de la matière. Autrement dit, le premier flou entame la figure ; le second entame la figure ainsi que la figuration.** Nous pouvons trouver des équivalences en peinture, dans l'étude sur le détail de Daniel Arasse. Selon Arasse, le mot italien *Particolare* désigne très précisément le détail qui est « une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble », comme « les sourcils, le blanc des yeux »²². Ce détail qui fait l'image s'appelle également le « détail iconique », qui s'oppose au « détail pictural ». Le détail iconique est le signe qui transmet un message, alors que le détail pictural n'est rien d'autre que la peinture en tant que matière. Le premier type de flou, qui montre les détails propres à la matière, introduit dans l'image photographique un obstacle à la représentation transparente. Il donne à voir les composants de l'image, dénudés et réduits à leur substance physique. Tandis que le second type de flou, un flou total qui masque à la fois l'image et sa matière, ne peut donc que se tourner vers l'immatériel, vers l'intériorité et le spirituel.

Est-ce que le flou dans ces images, comme le suggère Boltanski, évoque l'esthétique picturale ? Nous pouvons dire que ce n'est certainement pas le cas avec le premier type de flou, qui, au contraire, montre essentiellement la matière photographique. Mais il est plus difficile de trancher dans le second type de flou. Si ces images floues nous font penser à la peinture, c'est probablement à cause de leur caractéristique insaisissable qui nous oblige à les associer à un modèle familier et préexistant. C'est aussi la raison pour laquelle tout le monde ne fait pas cette association picturale ; dans l'expérience moderne, la photographie devient le modèle référent familier de l'image, à la place de la peinture.

Nous pouvons ainsi supposer que le flou sert à **esthétiser** l'image, et le modèle

²² Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p.

pictural est lié à la beauté dans le langage courant voire dans l'expérience générale (prenons pour exemple l'exclamation : « C'est comme un tableau ! » devant un paysage). Le flou supprime les défauts ou les détails désagréables dans une image en la rendant douce et lisse. L'imagination des spectateurs vient ensuite compléter tout ce qui est imprécis en idéalisant l'image.

1.3 « Tableaux Photographiques » de Gerhard Richter : faire une photographie en peinture

L'expression identique « tableaux photographiques » (*photobild* en allemand) désigne des concepts et des méthodes de travail totalement différents dans l'œuvre de Gerhard Richter. Ce sont des tableaux de peinture à l'huile faits à partir de photographies trouvées, qui apparaissent pour la première fois dans son œuvre en 1962.

Ce geste créatif particulier est lié au milieu socio-historique de Richter. Né en 1932 à Dresde, il reçoit d'abord une formation de peinture académique en Allemagne de l'Est. Peu de temps avant l'édification du mur de Berlin, il fuit en Allemagne de l'Ouest et s'installe à Düsseldorf. Sa découverte, par le biais des revues, du Pop Art, qui était en train de se développer aux États-Unis, fut une confrontation importante avec son apprentissage académique. C'est ainsi qu'en 1962, avec Sigmar Polke, Konrad Fischer-Lueg et Manfred Kuttner, tous étudiants à la *Kunstakademie* de Düsseldorf, ils créent ensemble le concept de Réalisme capitaliste. Ce terme réfère à la fois au Réalisme socialiste, style officiel en Union soviétique, et au Pop Art, lié au capitalisme du monde occidental.

C'est ainsi que Richter se familiarise avec les pratiques des artistes du Pop Art. Cet univers de consommation, de publicité et de médias de masse, est intégré dans son art au moyen des images trouvées. L'iconographie de la peinture figurative de Richter vient principalement d'*Atlas*, sa collection de photos collées sur des panneaux. Comme son titre l'indique, c'est une œuvre qui contient toutes les catégories d'images possibles, et elles ne cessent de s'accumuler et d'être réactualisées.

Il importe d'ailleurs de s'arrêter sur ce mot, *photobild*, que Richter emploie pour désigner ses tableaux. *Bild*, qui signifie « image » en allemand, est un mot polysémique qui peut désigner le tableau, le dessin, la photographie ou encore l'image cinématographique ou télévisuelle. Contrairement à ses traductions en français,

« tableau photographique », « photo-peinture », et en anglais « photopainting », que nous trouvons dans les livres sur Richter, *Photobild* peut effectivement mieux représenter de manière significative le très vaste choix de l'iconographie chez Richter, incluant la peinture classique jusqu'aux images des magazines populaires.

Richter s'intéresse très tôt à la recherche sur le flou. Au début des années soixante, étant jeune étudiant de l'Académie des beaux-arts à Düsseldorf et fraîchement arrivé en Allemagne de l'Ouest, Richter commença à développer ses nouvelles expérimentations picturales à partir de photographies découpées dans les magazines et les journaux. Ce n'est qu'à partir de 1967 que Richter commença à introduire des photos qu'il avait prises lui-même, ainsi que des photographies en couleur. Tandis qu'auparavant, entre 1962 et 1966, les premières années de la création d'*Atlas*, l'artiste ne collectionnait que des photographies trouvées et des images en noir et blanc découpées dans des journaux. Il utilisait un solvant pour ramollir la surface des images de presse afin de brouiller les représentations. Quelques expérimentations sont encore conservées dans l'*Atlas*. Pendant cette période, le geste créatif principal de Richter fut de peindre à l'identique certaines de ces images en noir et blanc, parfois en les recadrant, toujours en les brouillant. Par le passage du pinceau sur la peinture lorsqu'elle est encore fraîche, il crée une image ressemblant au flou de bougé de la photographie.

Nous pouvons nous étonner de la picturalité dans les tableaux de Richter. Mais cette picturalité du flou est assez ambiguë, car ce flou est d'une part lié à sa propre matérialité, c'est-à-dire la peinture, et d'autre part, il est une imitation d'un effet photographique.

C'est donc un flou totalement contraire à ce que nous avons analysé dans les œuvres de Boltanski ou du Pictorialisme. À première vue, ce flou de bougé rend l'image plus ressemblante à la photographie qu'à la peinture, au contraire des cas précédents. De plus, nous pouvons considérer ce flou en tant que partie de l'image iconique et photographique, mais aussi en tant que partie matérielle de la peinture. À la fois iconique et matériel, photographique et pictural, le flou chez Richter est donc ambivalent.

Nous étudierons d'abord le flou au niveau photographique avant d'aborder son aspect pictural, c'est-à-dire que nous nous intéresserons ici au flou de bougé déjà présent dans les photographies que Richter a reproduites en peinture.

Ce flou de bougé signifie en langage photographique le mouvement et l'instabilité, et c'est ce langage photographique que l'artiste veut emprunter à la peinture. Nous

observons que l'artiste collectionne dès les premières années dans l'*Atlas* plusieurs images en flou de bougé, et les peint en tableaux. Ce qui montre son intérêt pour cet effet, et c'est probablement la raison pour laquelle il applique ce flou de bougé dans la plupart de ses tableaux. Par exemple, le tableau *Zwei Fiat (Deux Fiats, 1964)* dépeint fidèlement un arrière plan d'une image publicitaire parue dans le magazine *Stern*, où les voitures passent à toute vitesse en laissant des traces filées. Ce sont les quelques rares tableaux où le flou se trouve déjà présent sur la photographie d'origine. Nous remarquons que l'artiste a choisi de se concentrer sur ces éléments latéraux (les voitures en arrière-plan) en négligeant le sujet principal de l'image publicitaire. Le résultat donne une image entre figuratif et abstrait, entre visible et invisible, qui laisse toute possibilité d'exploiter le jeu formel.

Mais contrairement à ce que nous pouvons trouver de nostalgique et de spirituel dans les œuvres de Boltanski ou du Pictorialisme, ce flou filé avec le reflet brillant métallique de la voiture, bien qu'insaisissable, ne fait référence qu'au moment instantané de la prise de vue. Ce flou de bougé renvoie moins à quelque chose d'au-delà, au contraire, il est technique et pragmatique. Mais la technicité a une autre connotation, qui est la modernité. Nous pouvons lier ce flou à la modernité qu'exaltaient les artistes futuristes au début du XX^e siècle, le rapprocher des formes multiples qui montrent la succession des mouvements dans les tableaux futuristes, qui symbolisent la vitesse et le progrès amenés par la révolution industrielle.

Ce flou est aussi quelque chose de propre à la technique photographique, qui permet de saisir ce qui à l'origine n'était pas familier à la vision humaine. Dans ce cas-là, le flou de bougé est une spécificité de l'effet photographique, et il est possible de le reconnaître même s'il est transposé sur le support pictural.

Cependant, avec le flou, Richter crée toutes sortes de perturbations propres à exacerber la picturalité de ses œuvres, en veillant néanmoins à conserver la lisibilité de leur origine photographique. En passant le pinceau sur une surface picturale encore humide, il crée une gamme très riche de gris en mélangeant la couleur claire et la couleur sombre. Finalement, le détour par la peinture lui permet d'obtenir une photographie impossible à réaliser par le procédé d'agrandissement, car le flou est inséparable de sa matière picturale. Le flou grisâtre brise aussi le contour de forme en ajoutant une vibration, et crée une esthétique distincte de la froideur et de l'exactitude qui existent souvent dans la peinture d'après photo, comme dans l'Hyperréalisme.

Malgré l'importance de la matière picturale dans ses œuvres, en parlant de la raison

pour laquelle il estompe l'image peinte, il précise dans un entretien avec Peter Sager en 1972 :

*« D'abord parce que ça ressemblait davantage à la photo et avait peu à voir avec la peinture. Ne voulant pas faire de peinture, tous les moyens étaient bons pour éviter l'apparence peinte. »*²³

Avec ces arguments, Richter prend position dans le débat entre la peinture et la photographie, et paraît se situer du côté de la seconde en manifestant la subordination de la peinture à l'égard du mode photographique. Il ajoute encore :

*« La fluidité des dégradés, la surface lisse et les glacis mettent le contenu en évidence et rendent la figuration plus crédible. J'estompe pour rendre l'ensemble homogène, pour que tout soit d'égale importance et sans importance. J'estompe pour que rien n'ait l'air échec, artistique, mais pour que ce soit technique, lisse et parfait. J'estompe pour que tous les éléments s'interpénètrent. J'estompe peut-être aussi le trop et le superflu en informations anodines. »*²⁴

Cela révèle son intention de produire une image identique à la photographie pour qu'elle soit aussi crédible que celle-ci. Nous remarquons que Richter estompe son tableau pour que la surface soit « lisse et parfaite », tout comme une production industrielle, ce qu'est la photographie. Il traite d'ailleurs la surface du tableau « d'égale importance », sans distinguer la forme et le fond. C'est une manière de s'objectiver dans la peinture. L'artiste n'identifie pas l'objet qu'il peint en copiant, autrement dit, il ne reconnaît pas la structure des choses telle qu'elle est enseignée dans la formation académique. Benjamin Buchloh considère que le fait de copier la photographie à l'identique en peinture est un « désapprentissage »²⁵, un acte à l'encontre de la sublimation de compétence dans l'apprentissage académique. Et ce « désapprentissage » évolue justement au cours de l'histoire avec la photographie scientifique et d'autres pratiques de la culture de masse, telle que la technique mimétique de la peinture publicitaire.

La peinture de Richter entre donc dans une nouvelle définition de la peinture, qui s'aligne à une production industrielle de masse. Grâce au flou, son geste d'estompage permet de **masquer la matière picturale en la détournant vers la surface lisse de la photographie**. Nous arrivons à une conclusion très différente de celle de l'œuvre de

²³ Entretien avec Peter Sager en 1972, dans Gerhard Richter, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995, p. 52

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter*, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993, p. 21

Boltanski : le flou dans la peinture de Richter, très spécifique, ne manifeste pas la matière de l'image ni ne la dématérialise ; il renvoie à un autre matériau.

Le cycle de quinze tableaux intitulé *18 octobre 1977* de Gerhard Richter illustre très bien comment l'artiste redéfinit la peinture par la référence à la photographie. Surtout, il se confronte dans ce cycle au genre classique de la peinture historique.

Ce cycle de tableaux a été réalisé en 1988, et représente les événements qui ont marqué l'« Automne allemand » onze ans plus tôt. Richter dépeint chaque étape, de l'arrestation jusqu'à la mort des membres de la RAF (*Rote Armee Fraktion*), le groupe militant d'extrême-gauche qui a été très actif au début des années soixante-dix en Allemagne de l'Ouest. Le titre du cycle fait allusion à la date où le gouvernement allemand annonça le suicide des protagonistes principaux, dans la prison hautement sécurisée située dans la ville de Stammheim.

Les tableaux sont tous de tailles différentes, le plus petit (un des trois tableaux représentant Ulrike Meinhof après son suicide) faisant 35 cm par 40 cm, le plus grand (l'enterrement des membres principaux) 200 cm par 320 cm. Les tailles des toiles varient avec les échelles des scènes représentées. Les images sont fort contrastées, avec un blanc moyennement clair mais un noir brillant et bitumeux. C'est probablement dû au fait que Richter peint d'après des photocopies et non des images découpées directement dans des journaux, or les photocopies sont souvent très contrastées par rapport à l'image originale. La tonalité lourde de noirceur, tout comme son sujet, vaut la grandeur de la peinture historique. Cependant, la méthode de création de Richter redéfinit ce genre de peinture à l'époque moderne.

Certaines analyses²⁶ comparent le cycle d'*Octobre à 3 mai 1808* de Goya (1814), par la ressemblance du titre et sa représentation d'un événement historique ; d'autres font un rapprochement formel des scènes de mort avec *Le Torero Mort* (1864) d'Édouard Manet. Par ailleurs, dans une conversation entre Richter et Jan Thorn-Prikker, son interlocuteur voit une citation de *La mort de Marat* (1793) de Jacques-Louis David dans les trois tableaux de *Morte*. En réponse à Thorn-Prikker, Richter nie le lien direct avec un tableau spécifique, mais évoque la possibilité de l'influence involontaire de l'histoire de l'art sur lui-même.

²⁶ Ortrud Westheider, « Une idée qui va jusqu'à la mort. Le cycle 18 octobre 1977 » dans Dietmar Elger, Uwe M. Schneid, Hubertus Butin et al., *Gerhard Richter. Images d'une époque*, catalogue d'exposition [5 février au 15 mai 2011 au Bucerius Kunst Forum, Hambourg], Bucerius Kunst Forum, Somogy, 2011, p. 176 ; et dans Dietmar Elger, *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010, p. 244

Nous arrivons évidemment à percevoir les traces de l'influence de l'histoire de l'art sur le cycle d'*Octobre*, cela faisant partie de la culture visuelle de l'artiste. En outre, il est indéniable que la matière picturale, le noir brillant qui constitue le fond, et la dimension des tableaux, tissent un lien entre ce cycle et la peinture classique. Cependant, nous considérons que la raison pour laquelle Richter peut encore faire une peinture historique digne de notre époque, sans tomber dans une catégorie picturale obsolète, est moins due à ses références à l'histoire de l'art qu'à ses citations directes aux images photographiques. Depuis l'évolution de la peinture moderne au cours du XX^e siècle, et à la suite des recherches successives des artistes modernes sur la matérialité et la bidimensionnalité de la peinture, la fonction narrative et représentative de ce médium semble moins convaincante. Ainsi, reproduire la photographie est une nouvelle stratégie de Richter pour marquer sa position d'artiste contemporain, par rapport à ses prédécesseurs en peinture.

À travers plusieurs caractéristiques, nous pouvons rapprocher ces tableaux de la photographie documentaire, plutôt que de la peinture historique. Tout d'abord, ils sont peints totalement en noir et blanc, ce qui fait référence à la photographie de ce genre. La dimension est relativement modeste comparée à celle de la peinture classique. Plusieurs tableaux représentant des portraits sont à peine plus grands qu'un écran de télévision.

Ensuite, la réapparition d'une même image rappelle la rafale du photomaton ou des photogrammes d'une séquence de film. Les légères différences entre certains tableaux indiquent une suite de mouvements. Par exemple, dans les trois tableaux de *Confrontation*, le fond gris, la lumière et les vêtements de Gudrun Ensslin restent identiques, seule sa position change. En revanche, dans *Mort par balle*, le corps de Baader n'a pas changé de place entre les deux tableaux. Mais le cadre se resserre dans le second tableau, puisque nous n'y voyons plus sa main dans laquelle se trouve le pistolet, ni l'objet blanc au-dessus de sa tête, deux éléments qui figurent dans le premier tableau. Le mouvement de rapprochement (ou d'éloignement si nous regardons les deux tableaux dans l'ordre inverse) du photographe vers le corps est transmis à travers le cadrage. Ces variations d'un même sujet suggèrent plutôt une succession des mouvements ou une durée continue entre les prises d'images. Ces deux tableaux sont plus proches du genre photographique ou cinématographique que celui de la peinture en série, traditionnellement composé d'exercices de couleurs, de style et de composition.

Nous pensons que la plus grande différence entre ce cycle de Richter et les tableaux de Goya, Manet ou David, est l'absence de narration. Richter ne tente pas d'introduire des détails symboliques, comme David l'a fait pour reconstruire la scène de la mort de Marat. Les détails sont impossibles à percevoir à cause du flou. Le peintre ne crée pas non plus une composition pleine de tension et d'émotion, en dépeignant les expressions terrorisées des gens comme dans *3 mai 1808* de Goya. Parmi les douze tableaux du cycle d'*Octobre*, il y a beaucoup de lacunes aux niveaux temporel et narratif. Contrairement aux séries de peinture historique, qui représentent souvent de manière la plus exhaustive possible les différents épisodes d'une histoire, ici nous avons l'impression de voir seulement quelques fragments d'une histoire incomplète. Ces images présentent des instants figés, sans suggérer le passé ni l'avenir. Nous n'en savons pas plus sur l'histoire à partir de ce que le peintre nous présente sous les yeux. D'ailleurs, dans les titres très brefs des tableaux ne figurent pas non plus les noms des personnes représentées. Ce que le peintre nous délivre, c'est le témoignage visuel le plus brut possible.

Avec toutes ces caractéristiques, les images représentées sur ces tableaux sont essentiellement plus proches des photographies, au mépris de la matière picturale. Même au niveau de la matière (sa surface picturale), nous pouvons encore distinguer quelques spécificités pour affirmer que ce flou est de l'ordre photographique — ou plus exactement, une imitation de l'effet photographique. Ainsi, les surfaces des tableaux sont lisses ; nous ne voyons plus les touches de peinture qui sculptent les formes. Ces surfaces sont rendues homogènes par le mouvement de pinceau qui y passe intégralement, en directions régulières. C'est un flou froid et mécanique qui évoque l'appareil photographique. C'est surtout un effet intégral sur la surface de l'image, indépendant du sujet représenté, au lieu d'un flou issu du saisissement d'un phénomène existant dans l'état naturel, comme il est souvent présenté dans la peinture. Et par ce biais d'approche des images médiatiques, ces tableaux sont résolument, de leur forme à leur contenu, des images de notre époque.

L'effet flou chez Richter est tout à fait le contraire de l'utilisation du flou chez l'école pictorialiste, qui soumettait la photographie à la peinture. Par la démarche de transposer la photographie à la peinture, y compris à travers l'imitation de l'effet flou photographique, Richter inaugure une nouvelle ère de peinture qui puise dans l'objectivité de la photographie. Cette objectivité est due au caractère scientifique et technique de la photographie, et d'autre part au fait que ce sont des images non issues de la main de l'artiste.

1.4 Pratique du flou au moyen d'outils rudimentaires

Chez Gerhard Richter et Christian Boltanski, le flou de leurs «tableaux photographiques» crée une confusion des matériaux. Pour ces artistes, comme nous l'avons vu, le flou sert à transgresser les matériaux picturaux et photographiques. Mais il arrive aussi très souvent que le flou soit lié directement à la technique de production, comme certaines images floues dans le catalogue *Kaddish* de Boltanski, qui sont simplement des photographies d'archives agrandies. Ces images floues ne prétendent pas créer une confusion des matériaux, mais montrent la matérialité même des grains de la photographie argentique.

Cet accent mis sur la matière photographique se retrouve également dans certaines pratiques de photographes contemporains. Nous pensons par exemple à Bernard Plossu, David Hamilton, ou aux œuvres photographiques du peintre Cy Twombly. Ces artistes partagent avec Boltanski et les Pictorialistes leur goût pour le flou et le refus de l'exactitude, ainsi que l'utilisation volontaire de techniques anciennes ou pauvres.

Mais au lieu de rephotographier une vieille photographie existante comme le fait Boltanski, ils cherchent à capturer eux-mêmes cette esthétique nostalgique de la photographie ancienne, souvent par l'utilisation d'outils rudimentaires. Les outils obsolètes et les appareils médiocres ou amateurs comme ceux de Lomographie, Polaroid, ou autres appareils jouets, sont parfaitement adaptés pour faire des images de qualité médiocre (*lo-fi photography*) et dégageant une tonalité nostalgique. Nous y trouvons du flou, des grains photographiques, du bougé, de la couleur biaisée ou saturée. Ces effets recherchés sont à l'opposé de la perfection technique. Or, précisément, c'est à travers ces imperfections et grâce à elles que ces artistes cherchent à atteindre une poésie, une apparence picturale, ou encore des effets de surprise et d'inattendu.

Par exemple, dans le cas de Bernard Plossu, c'est grâce aux appareils photographiques bon marché et légers, voire jetables, qui facilitent la prise de vue à la volée, sur le vif, éventuellement depuis un angle inhabituel, que le photographe arrive à saisir le moment décisif et à créer un cadrage surprenant. Cette esthétique entend se libérer des compositions académiques et du choix subjectif. En revanche, elle est bel et bien constituée des caractéristiques propres à la technique et à la matière photographiques. Ainsi, contrairement au flou du Pictorialisme qui suit la logique du

dessin, cette esthétique est davantage proche de celle que promeut le critique Jean-Claude Lemagny, pour qui le flou permet d'insister sur la nature matérielle de la photographie :

« Il ne s'agit plus du renvoi à un code poétique connu et plaqué sur les choses mais de la découverte de l'insolite caché au sein des objets les plus ordinaires. Le flou y a un corps, une texture, une étendue et une épaisseur et même (c'est, photographiquement parlant, très possible) une netteté. Donc le flou qui, dans la réalité, est élimination de la matière, dans la photographie devient matière objective et présente. »²⁷

À la fois exploration de la matière photographique et découverte poétique, la démarche de ces artistes s'oppose à la recherche de la précision, pourtant considérée généralement comme inhérente à la technique photographique. Elle correspond à ce qu'observe le sociologue Sylvain Maresca, selon lequel les artistes utilisant la photographie affichent très souvent une « désinvolture marquée vis-à-vis de la technique photographique. »²⁸ Selon Maresca, cela s'explique par l'héritage de la tradition artistique, qui a toujours considéré que la technique n'était rien sans le talent, puis, à l'époque moderne, que l'inspiration primait sur la réalisation. C'est pourquoi la photographie artistique veut se démarquer de la photographie commerciale ou journalistique, et reprend à son compte des maladresses amateurs comme le flou, le bougé, ou la mutilation des personnes par le décadrage. Nous nous apercevons donc à nouveau que le flou se trouve du côté de l'artistique, dans ce clivage entre l'utile et le beau qui se matérialise ici dans la séparation entre la photographie commerciale ou journalistique et la photographie artistique.

Bien que ce flou soit une manifestation de la matière photographique, ces pratiques d'utilisation d'appareils anciens pour créer des photographies floues traduit non seulement un goût esthétique, mais peut-être également une démarche sentimentale et nostalgique. David Hamilton, par exemple, compose son image et recherche intentionnellement un retour à l'époque du Pictorialisme. À l'instar des Pictorialistes qui dirigeaient leurs regards vers la peinture, Hamilton se tourne volontairement vers une précédente étape du développement de la technique photographique. À une époque où la photographie peut facilement atteindre l'exactitude, qu'il s'agisse de la focale ou de la couleur, le retour vers une esthétique de

²⁷ Jean-Claude Lemagny, « Le retour du flou » dans *L'ombre et le temps — Essai sur la photographie comme art*, Paris, A. Colin, 2005

²⁸ Sylvain Maresca, « Le recyclage artistique de la photographie amateur » dans Joëlle Deniot et Alain Pessin (dir.), *Les peuples de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 266

la photographie ancienne, avec ses couleurs sépia et sa présence apparente de grains, nous ramène à un temps artistique révolu.

De nos jours, cette esthétique fabriquée avec des outils rudimentaires ou anciens est très répandue, du monde de l'art jusque dans les pratiques populaires. On retrouve même un effet « vintage » prêt à l'emploi dans les logiciels de retouche d'image et dans les applications des téléphones portables, pour transformer instantanément l'image qui vient d'être prise en une photographie à l'apparence ancienne, vieillie. Pour autant, les pixels, qui font partie eux aussi de la matière photographique, sont encore loin d'entrer dans l'acceptation du beau. En effet, bien que les premiers appareils photographiques numériques, d'une résolution d'image très limitée, deviennent à leur tour obsolètes, l'image numérique pixellisée n'est pas encore un modèle esthétique, et ne participe pas non plus à cet attrait pour le nostalgique. C'est pourquoi la série *Jpegs* de Thomas Ruff représente incontestablement une nouveauté dans ce domaine.

2. La picturalité du flou numérique

« L'apparition de nouveaux moyens techniques modifie non seulement les formes de l'art, mais son concept même. »²⁹ — Paul Valéry

Le flou de la photographie numérique dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff représente une esthétique très différente de celle de la photographie argentique ou de la peinture. Ce flou pixellisé, qui est souvent lié à une mauvaise qualité ou à l'amateurisme, devient une habitude dans les images de notre vie quotidienne. Ce flou obtenu par l'agrandissement de l'image numérique est lié aux caractéristiques spécifiques de ce matériau : résultat calculé, manipulable et facile à transporter, l'image numérique est encore plus proche de l'immatériel. Néanmoins, nous pouvons retrouver des principes semblables à ceux que nous avons analysés dans le flou photographique, l'unique différence tient au fait que le pixel, dans l'art numérique, remplace le grain de la photographie argentique. Thomas Ruff exploite cette esthétique numérique dans son œuvre, pour montrer comment la technologie influence notre perception.

Jpegs est une série de photographies créée par Thomas Ruff en 2004. Le titre fait référence au format numérique d'image fixe le plus répandu actuellement ; c'est à l'origine le sigle de *Joint Photographic Expert Group*, un comité d'experts qui a mis au point cette méthode de compression en 1989. Cette série est constituée de cent cinquante-cinq images anonymes en basse résolution que l'artiste a trouvées sur Internet. Il les agrandit ensuite à des tailles monumentales, allant de 188 x 188 cm à 297 x 364 cm. Nous percevons ainsi les gros pixels qui composent l'image comme des carrés colorés. La trame orthogonale de l'image électronique est ainsi transformée en damier.

L'idée de cette série vient d'un voyage à New York, quand l'artiste découvre à son retour que les photos qu'il a prises des événements du 11 septembre 2001 ont disparues. Il se tourne donc vers Internet pour chercher des images de l'attaque. Thomas Ruff a décrit son processus de création dans un entretien³⁰ : après avoir

²⁹ Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, cité par Roland Barthes, « cette vieille chose... », dans *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 182

³⁰ Entretien de Ruff avec Hans Ulrich Obrist, dans *Thomas Ruff : ma.r.s, substrats, jpegs. : nudes*, Londres, Gagosian Gallery, 2012

collectionné les images des attentats du 11 septembre 2001, il s'est mis à rechercher les images de Bagdad bombardée par les Américains et des champs de pétrole en feu. C'est pourquoi les premières images de *Jpegs* sont des représentations de la guerre, à la fois splendides et terrifiantes. Ce noyau thématique guerrier s'élargit ensuite à d'autres catastrophes causées par les êtres humains, comme les essais nucléaires.

Si les thèmes sont donc évidents, il est cependant plus difficile pour le spectateur d'identifier précisément les objets photographiés et les lieux dans ces images extrêmement pixellisées ; de plus, ces informations ne sont jamais mentionnées dans les titres des œuvres. Probablement que cette absence d'explications de la part de l'artiste a pour but d'inciter les spectateurs à, d'une part, se concentrer sur les aspects spectaculaires voire pittoresques de ces images transformées par l'effet de pixellisation, et d'autre part à exercer leur propre culture visuelle pour reconnaître les images, et les regarder sans être influencés par une quelconque description.

Nous commencerons par analyser ces quelques images du 11 septembre, non seulement parce qu'elles sont la genèse de toute la série *Jpegs*, mais parce qu'elles représentent un des événements les plus médiatisés dans l'Histoire récente. Nous traiterons d'abord du flou qui figure sur la série *ny* (*ny01*, *ny02*), avant d'analyser par la suite l'ensemble des sujets et la méthode de création de la série *Jpegs*.

Faire face à ces images est un défi visuel : il faut une adaptation physique à ces grandes échelles, ainsi qu'une adaptation optique au flou de l'image. Nous n'arrivons à reconnaître aisément le sujet qu'à partir de plus de cinq mètres de distance. Plus proche, l'image brouillée se décompose en carrés colorés. Cela donne d'abord un sentiment de vertige, et ce n'est qu'au fur et à mesure que l'expérience vertigineuse devient une expérience esthétique. Pour atteindre ce stade, il faut abandonner la volonté de « reconnaître » des choses dans l'image. Nous avons l'impression de regarder des tableaux abstraits, où la couleur et la forme s'interpénètrent librement. Ce type de flou est visuellement très différent de celui de la photographie argentique et celui de la peinture, pourtant, il partage des caractéristiques communes avec eux. Nous voulons notamment attirer l'attention sur une caractéristique importante : le flou laisse apparaître la matière même du support de l'image. Tels des grains sur la photographie argentique ou des touches picturales sur une toile, les pixels sont les plus petits éléments de l'image numérique. Grâce à l'agrandissement de ces images de basse résolution, nous percevons plus facilement les pixels.

2.1 Picturalité de la matière numérique

Dans *ny01 et ny02*, les tours modernes de New York sont disloquées par les pixels, et se fondent dans la brume blanche de l'explosion. Les pixels sont comme des touches libres de peinture, perturbant le contour des choses. L'image est fragmentée, dispersée devant nos yeux. La lisibilité faible des formes les rend abstraites, fluides et fugitives. Il n'empêche que la picturalité de ce flou pixellisé est assez surprenante.

Paradoxalement, malgré la pauvreté des détails figuratifs de l'image, nous découvrons et explorons une autre complexité visuelle qui n'existe pas dans une image de haute définition — le dégradé lisse se transforme en carrés colorés, donnant un effet visuel très riche. Nous voyons différentes nuances de gris verdâtre ou rougeâtre, du foncé au clair dans le premier plan urbain, où toutes les formes se brouillent. Autrement dit, le flou pixellisé remplace les détails figuratifs par de nouveaux détails virtuels.

Nous pouvons facilement trouver des ressemblances entre les images de *Jpegs* et la peinture, non seulement par sa grande échelle qui le fait passer d'une image affichée sur l'écran d'ordinateur à un tableau historique, mais aussi par la picturalité du flou pixellisé.

Comparons un tableau de Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm*, avec *bi01* de la série *Jpegs*. Malgré plus de cent cinquante ans de décalage et des médiums différents, les deux œuvres présentent une grande ressemblance quant à l'effet de flou. L'œuvre du peintre britannique représente un bateau pris dans une tempête de neige en pleine mer ; mais le navire y est à peine visible, car c'est bien la masse d'air qui est le sujet principal du tableau. Celle-ci est capturée par touches colorées et dynamiques, qui à la fois constituent la texture des matériaux picturaux, et figurent aussi les éléments réalistes de l'image, comme les vagues et les nuages tourmentés. Mais ces touches plumeuses ne sont que l'interprétation de la réalité par le peintre, voire son invention. Elles se substituent à la surface lisse et continue de l'air atmosphérique et enrichissent le tableau. Énergiques et tourbillonnantes, elles contribuent à lui donner un aspect proche de l'abstraction.

C'est en cela que ces touches picturales sont comparables aux pixels dans l'image *bi01* de Thomas Ruff. Ce titre mystérieux est en fait l'abréviation du nom de l'atoll de Bikini, où les Américains effectuèrent une série d'essais atomiques entre 1946 et 1958,

déplaçant les populations et rayant trois îles de la carte. Dans cette image d'un nuage en champignon élevé au milieu de la mer, les pixels constituent à la fois les formes figuratives et la matière de l'image numérique. Ils créent aussi la texture, qui n'est pas exactement celle des objets photographiés, mais plutôt sa transcription numérique. En comparant les touches dans le tableau de Turner et les pixels dans cette image, nous observons que les premières présentent un aspect mouvementé, tandis que les pixels donnent une impression d'instabilité. Bien évidemment, les pixels résultent d'un calcul informatique et se distinguent ainsi des touches picturales de Turner, issues du travail manuel et intellectuel du peintre.

La tonalité est un autre point commun de ces deux œuvres, qu'il s'agisse de la couleur ou de la sensation communiquée. L'ensemble du tableau *Snow Storm* est couvert de teintes grisâtres et bleuâtres, ainsi que d'une couleur argentée représentant la lumière. Or nous retrouvons une tonalité ressemblante dans *bi01*, où la couleur de la photographie d'archive en noir et blanc est décomposée en dégradés de gris. Par ailleurs, dans le tableau de Turner, la force de l'orage est menaçante, et à travers elle se poursuit la tradition romantique qui exprime le sublime né de la confrontation à la grandeur de la Nature. Dans *bi01*, cette nature puissante et menaçante est remplacée par la bombe atomique, créée par l'homme mais tout aussi démesurée et destructrice.

Mais chez Ruff, les influences du Romantisme ne se limitent pas à cela. Nous observons en effet dans la série *Jpegs* de nombreux sujets comparables avec ceux de la peinture romantique. Que ce soit la nature, la ruine ou l'exotisme, ils ont tous été revisités dans la série, et les images semblent avoir été soigneusement choisies pour présenter une incarnation contemporaine de la peinture romantique.

Parmi les images de ruines dans *Jpegs*, nous pouvons remarquer des débris de bâtiments, des chars éventrés et déformés, ou des bateaux de guerre détruits et encore fumants. Ces images rappellent les paysages romantiques, dans lesquels nombreux sont les vestiges d'anciens édifices, les églises à l'abandon et les châteaux recouverts de végétation, comme sur les toiles du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. Mais, contrairement à l'époque du Romantisme, où cet attrait mélancolique pour les ruines s'était notamment développé sous l'influence des fouilles archéologiques d'alors (comme la découverte de Pompéi, vers 1755), renvoyant vers un passé embelli et enveloppé de mystère, ce sont des événements violents et guerriers qui ont conduit Thomas Ruff à collectionner ces images. Tandis que les ruines des œuvres romantiques sont abandonnées et érodées par le temps, celles, contemporaines, que nous percevons dans la série *Jpegs*, sont manifestement issues de

guerres récentes.

De plus, les images de la série *Jpegs* sont, d'une certaine manière, elles aussi des ruines : ces images sont dégradées à cause du processus de compression, puis abandonnées et oubliées dans le monde virtuel, jusqu'à ce que l'artiste en récupère finalement quelques fragments.

En outre, le paysage et l'exotisme occupent également une place importante autant dans le Romantisme que dans la série *Jpegs*. Le paysage connaît en effet un grand essor à l'époque du Romantisme, accompagné par le développement des théories esthétiques du pittoresque et du sublime. La nature est représentée dans sa grandeur et sa dimension sauvage, elle habite des territoires hostiles où le sentiment de mort domine. Ces paysages suscitent l'émotion et deviennent alors le reflet des tourments de l'âme. Or, nous retrouvons ce même esprit de confrontation au sublime et à la grandeur dans la série *Jpegs*, où les iconographies sont dignes de la peinture romantique.

Les vagues tempétueuses, la mer glacée, le volcan en éruption, la forêt enneigée, la lumière irréaliste, les chutes d'eau — ces paysages typiques de la peinture du XIX^e siècle se retrouvent, presque inchangés, dans la série *Jpegs*. Ils semblent intemporels et sont tout autant mystiques, étranges, indéfinissables, brumeux et flous dans le Romantisme que dans *Jpegs*. Mais à la place des touches picturales, ce sont les pixels qui composent la brume, la vapeur, ou la lumière — les éléments atmosphériques sont toujours visibles.

Quant aux représentations exotiques du Moyen-Orient et de la Grèce, fréquentes à l'époque romantique, elles sont remplacées dans la série *Jpegs* par des temples asiatiques et des palmiers, représentant le monde globalisé vu de l'Occident. De plus, ces scènes exotiques possèdent des couleurs kitsches, retouchées et exagérées par Ruff. Ces forts contrastes de couleurs, bien qu'ils soient la conséquence de la compression et de la retouche numérique, dialoguent avec le clair-obscur dans la tradition de la peinture romantique.

Contrairement à Gerhard Richter, qui transfère l'effet de tremblement de la photographie en peinture, Thomas Ruff nous montre la picturalité de la matière numérique, où les pixels, carrés de couleurs nébuleuses, ne cessent d'évoquer les touches et la lumière clair-obscur de la peinture romantique. Grâce au pouvoir transformateur du flou, Thomas Ruff évoque ainsi la peinture romantique, ancrée dans la tradition artistique allemande.

2.2 Conceptualisation et transportabilité de l'image numérique

Les pixels, éléments les plus basiques de l'image numérique, sont le résultat d'un calcul numérique. Le capteur de l'appareil photographique convertit la lumière reçue point par point en valeur électrique. Ce procédé technique est totalement différent de celui de la photographie argentique, qui traduit la lumière en grain argentique par réaction chimique, et qui reste toujours un support physique. Cette différence permet de regarder et de penser l'image numérique autrement.

L'image numérique conceptualise en quelque sorte l'image via les mathématiques. La composition de l'image suit un système rigoureux de grilles et de trames à la place de formes extérieures ; la réalité physique se traduit en chiffres et en valeur. De plus, Jpeg est aussi une méthode de compression, qui allège le fichier de l'image numérique au moyen d'un algorithme. Les gros pixels qui apparaissent sur *Jpegs* sont donc la synthèse de valeurs électriques, qui représentent la réalité diminuée. La compression réduit à nouveau le lien direct avec la réalité. Ces carrés colorés sont en effet plus proches des signes que des formes physiques, compte tenu de leur caractère conceptuel. Ainsi, Gilles Deleuze écrit à propos de l'image numérique :

« *C'est pourquoi la visibilité de l'image devient une lisibilité.* »³¹

Avec le numérique, l'image n'est plus seulement à voir, mais elle est constituée d'ensembles de signaux manipulables, à lire et à déchiffrer par ordinateur.

La perte de matière de l'image numérique s'accompagne du changement de sa transmission. Comme le dit André Rouillé :

« *Ce qui est perdu en poids et en matière est regagné en mobilité et en vitesse de circulation.* »³²

C'est la raison pour laquelle nous recevons en direct les images des événements du 11 septembre 2001 à l'autre bout de la planète ; la recherche de ses images est aussi facile et rapide qu'un claquement de doigts. L'image numérique s'accompagne d'une nouvelle manière de produire, de diffuser et de recevoir qui s'affranchit non seulement de la distance mais gagne en vitesse. La série *Jpegs* est un parfait aperçu de cette évolution.

³¹ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 77

³² André Rouillé, *La photographie — entre document et art contemporain*, op. cit., p. 119

D'abord, il y a cette perte de qualité obtenue en échange de la vitesse de communication. Cela va de pair avec la société dont la consommation de l'image est elle-même rapide : l'image aussitôt vue est déjà rejetée. Le flou pixellisé résultant de sa qualité faible est calculé en fonction de sa brève utilité, celle d'une simple illustration. Le flou correspond aussi à la vague impression qu'on garde après avoir vu l'image. Le lieu ou la chose vue disparaît dans le caractère quelconque d'une foule d'événements ou de vues reproductibles et similaires.

2.3 Image manipulable et modifiable

La réduction du lien direct avec la réalité se trouve encore dans un autre caractère de l'image numérique, qui la distingue de la photographie argentique. Le flou rend visibles les pixels, et chaque pixel représente une entité facile à manipuler selon son utilité, ce qui ébranle la crédibilité de la photographie numérique. Une image composée de millions de pixels, c'est un ensemble de déterminations et de possibilités mises en jeu. Cela donne une très grande flexibilité, mais aussi une instabilité, aux images numériques. La série *Jpegs* bouleverse ainsi la représentation de la réalité et l'authenticité, qui sont censées être des caractéristiques de la photographie. Dans ce magma de couleurs, rien n'est assuré d'être authentique. Thomas Ruff utilise habituellement la retouche numérique sur ses œuvres pour que l'image corresponde à ses attentes. Dans la série *Jpegs*, il réduit la définition et modifie dans certains cas des couleurs, pour uniformiser ces images trouvées et mettre en évidence leur origine numérique. Que reste-t-il que les spectateurs puissent voir et croire ? Peut-être justement qu'à travers les images numériques, l'artiste nous montre sa méfiance de la réalité en photographie.

Nous pouvons lier cette facilité à modifier, spécificité de l'image numérique, à une figure récurrente dans *Jpegs* : l'explosion. Malgré la diversité des sujets, la même figure d'explosion réapparaît dans plusieurs images : une éruption de volcan, un essai de bombe nucléaire sur le Pacifique, une fusée qui dégage de la fumée, une brume chaude sur un lac toxique, un nuage poussiéreux autour d'un tank en marche, etc. La présence récurrente de cette figure dans la série *Jpegs* n'est pas anodine, elle incarne parfaitement l'allégorie de l'image numérique : éphémère, modifiable et sans support physique, flottant dans le réseau d'Internet. De plus, l'explosion incarne le sublime contemporain, à la fois puissante et spectaculaire. Elle pétrifie par son échelle

surhumaine et son pouvoir destructeur, mais aussi par sa beauté étonnante.

Le nuage de fumée se formant après l'explosion est certainement une figure fascinante. Cette figure évoque aussi le nuage dans la tradition picturale comme motif récurrent. Cela correspond à la description faite par Hubert Damisch de la figure du nuage, qui « *contredit encore, par les effets de texture auxquels il prête, à l'idée même de contour et délinéation, et, par son inconsistance relative à la solidité, à la permanence, à l'identité qui définissent la forme, au sens classique du terme.* »³³ Nous retrouvons justement, dans les formes insaisissables du nuage, l'incarnation du flou dans sa définition et sa matière picturale.

En outre, à partir de cette thématique, nous comprenons que Thomas Ruff joue avec l'expression « *blow up* » dans tous les sens du terme : ce mot qui désigne l'élargissement dans le domaine de la photographie, veut aussi dire « l'explosion » en anglais courant. L'agrandissement de l'image, jusqu'à dépasser l'échelle habituelle et jusqu'à détruire le sujet, est un procédé rappelant celui d'une explosion. L'explosion est d'ailleurs symbolique de l'irruption d'informations qui apparaissent sur Internet après des événements importants.

De plus, ces images montrent avec ironie la représentation spectaculaire de la catastrophe dans les médias. L'attaque du 11 septembre 2001 est sans doute la catastrophe la plus médiatisée du début du siècle, diffusée en temps réel et en boucle sur toutes les télévisions du monde entier. Il y a bien sûr l'étonnement, l'effroi et la stupeur au moment où ces images nous parviennent, mais il y a aussi, moins avouable, une sorte de fascination — ce que Dominique Baqué appelle « la confrontation au sublime »³⁴. Ces images extraordinaires, qui présentent la destruction d'un symbole fort des Etats-Unis, sont presque un scénario de fiction. Apocalyptiques, elles dépassent la raison, on a peine à les croire réellement. Les images du 11 septembre 2001 dans la série *Jpegs* semblent évoquer cette vision qui assimile la réalité au spectacle, car le flou pixellisé ne réduit pas l'aspect spectaculaire de l'explosion. Au contraire, le fait que ces images soient en plan large et que les corps des victimes ne soient pas visibles réduit le lien direct avec l'expérience réelle et transforme la catastrophe en spectacle.

³³ Hubert Damisch, *Théorie du nuage : Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 28

³⁴ Dominique Baqué, *L'Effroi du présent: figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, p. 125

Une fois établi ce lien avec les médias, nous pouvons aller plus loin sur ce que *Jpegs* évoque dans nos expériences quotidiennes. Ainsi, ce genre d'image numérique de basse définition rappelle les vidéos amateurs ou les vidéos de surveillance qui, par contraintes techniques et pour faciliter leur diffusion, présentent des images pixellisées. Les premières ont souvent une fonction de divertissement et de partage ; elles peuvent aussi, dans certains cas, témoigner de situations exceptionnelles auxquelles les journalistes professionnels n'ont pas accès. Ces aspects aussi hétéroclites, mêlant banalité et insolite, divertissement et violence, sont à l'image du monde virtuel que nous apercevons aussi dans la série *Jpegs*.

Quant aux vidéos de surveillance, elles sont souvent utilisées dans des milieux clos et enregistrent en continu. Cette obsession contemporaine de tout voir afin de tout contrôler semble aussi à l'œuvre dans l'outil cartographique en ligne, « Google map » ou « Google Street view ». Des images de basse résolution figurant des espaces urbains sans trace humaine ont constitué une étape provisoire de ce service, et existent encore partiellement, mais sont progressivement remplacées par des images de haute résolution. Nous pouvons d'ailleurs noter que ce flou pixellisé issu d'une insuffisance technique est aujourd'hui considéré comme un défaut, tout comme l'était le flou photographique au XIX^e siècle. Ces images pixellisées représentent notre première vision numérique du monde, une vision entièrement liée à la technicité, dont les caractéristiques ont été saisies dans la série *Jpegs*. Car dans cette série où les traces humaines sont absentes et les images sans auteur, nous retrouvons un automatisme froid et un aspect impersonnel qui caractérisent ce monde de virtuel.

En outre, au regard de ce que nous avons avancé sur les œuvres de Boltanski et de Richter, cette série de Thomas Ruff semble aller encore plus loin en mettant au défi, grâce au pouvoir perturbateur du flou, les définitions de la matérialité et de l'esthétique de l'image, sur le nouveau terrain de l'art numérique. Le caractère immatériel de l'image numérique est plus largement reconnu, tandis que *Jpegs* nous dévoile la texture et la fluidité de la matière numérique. Cette matière immatérielle, contradictoire dans sa définition, s'incarne à merveille dans les images de *Jpegs*. Cette série permet également d'exploiter la potentialité esthétique des images pixellisées, considérées souvent comme des images sans qualité.

3. Contre la transparence de l'image : détourner la représentabilité vers la matière de l'image

Nous avons vu jusqu'à présent la complexité du flou, qui est déterminée par la manière de création spécifique de chacun de ces trois artistes : Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff. Nous avons analysé des fonctions du flou très variées : le flou peut rendre très visible la matière de l'image, comme les grains ou les pixels dans la photographie ; il peut rendre la matière invisible, tout comme il peut créer une confusion sur le matériau utilisé — jusqu'à le détourner vers un autre matériau. Les différentes configurations du flou, si capricieuses, semblent difficilement permettre une conclusion cohérente.

Cependant, nous pouvons observer dans les œuvres de ces trois artistes que **le flou est profondément lié à la question du matériau**, et qu'il sert à relever l'acte de création et à poser des questions ontologiques sur le matériau employé. Chez Thomas Ruff : « qu'est-ce que la photographie numérique ? » Chez Richter et Boltanski : « quelle est la limite entre la peinture et la photographie ? » Par la mise en avant de la matière de l'image, ces œuvres attirent l'attention plutôt sur le support ou la surface de l'image que sur sa représentation. C'est aussi la raison pour laquelle le flou, en tant que question de forme, peut intervenir dans la question de la matière de l'image. Nous retrouvons la même affirmation dans l'essai de Jean-Claude Lemagny sur le flou photographique :

*« 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 empâtements. »*³⁵

En effet, que le flou mette en avant le grain ou le bruit de l'image, ou qu'il efface les traces de matière, il est toujours question du support de l'image et non de l'objet de représentation. Le flou redonne de la matérialité à la réalité dans la photographie.

Dès lors, ce qui compense l'importance donnée à la matérialité de l'image, c'est la diminution de sa puissance représentative, car le flou agit comme un élément perturbateur dans la transparence de représentation. Le flou rompt avec la tradition où il faisait partie de la logique de représentation — par exemple, le *sfumato* de De Vinci

³⁵ Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps — Essai sur la photographie comme art*, Paris, A. Colin, 2005, p. 267

qui illustre l'atmosphère dans la nature, la profondeur de champ dans la photographie qui se traduit par le flou, ou encore la technique de peinture qui supprime les touches qui risquent de gêner la représentation. Nous pouvons donc conclure que le flou dans les œuvres de ces trois artistes brouille la transparence de la représentation, quel que soit le matériau de l'image. Et c'est aussi la raison pour laquelle le flou nous incite à regarder et à penser l'image dans un régime autre que la dimension représentative.

Il nous semble nécessaire de déterminer ce que signifie la transparence de l'image afin d'éclairer notre thèse. La transparence de la représentation permet de voir le sujet (peint ou photographié) et la réalité représentée à travers l'image, et la matière de l'image est censée être invisible. Mais le flou intervient dans ce regard, et il nous montre que l'image n'est qu'une image. C'est de cette manière que le flou contribue à mettre fin à la magie illusionniste de l'image.

Dans la photographie, la transparence est souvent considérée comme une caractéristique immanente de ce matériau, et comme une garantie de la vérité. La croyance d'un vrai photographique est aussi mise en question par André Rouillé. Il retrace le début de cette croyance en citant le journaliste Jules Janin (1839) : la photographie est comme un « miroir [qui] a gardé l'empreinte de tous les objets qui s'y sont reflétés. »³⁶ La transparence, tout comme la netteté, l'instantané et le réseau autour de la photographie qui valide sa vérité, sont, selon Rouillé, des « formes de vrai » dans lesquelles on ignore souvent l'opération subjective du photographe.

Avec le flou, cette forme de vrai est bouleversée, et de ce fait, notre croyance sur la vérité de la photographie est mise en doute. La série *Jpegs* en est une parfaite illustration : la matière numérique est mise en avant à tel point qu'elle perturbe le sujet photographié. Le spectateur, d'une part, ne peut plus percevoir la nature jusqu'à ses détails les plus infimes comme s'il était face à la réalité, et d'autre part, il se rend compte du caractère virtuel de l'image grâce aux pixels. La photographie floue est ici devenue un objet presque opaque et un support conceptuel qui interroge la réalité perceptible. Le flou signifie donc une mise à distance de la représentation, et une accentuation de la présence concrète et matérielle de l'œuvre.

Dans la peinture, cette transparence s'incarne par excellence dans l'exemple donné par le théoricien de la Renaissance Alberti, qui compare le tableau à une fenêtre ouverte sur le monde, comme il le décrit :

« *Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je*

³⁶ Cité par André Rouillé, *La photographie — entre document et art contemporain*, op. cit., p. 78

veux (...) et qui est pour moi une fenêtre ouverte à partir de laquelle on puisse contempler l'histoire. »³⁷

C'est l'invention d'un espace illusionniste sur la surface du tableau au moyen d'une perspective linéaire et géométrique. Mais ce concept daté du *Quattrocento* semble être progressivement bouleversé par l'importance de plus en plus forte qu'on accorde à la surface et à la matière picturale. Avec le flou, l'idée de la représentation transparente est mise en échec, et il nous permet de reconnaître que ce que nous avons cru vrai était seulement une manière de voir la réalité.

L'historien de l'art Gombrich montre cette tendance historique du flou dans la peinture moderne : dans une conférence intitulée « Psychanalyse et histoire de l'art »³⁸, il projette une série de diapositives de peintures résumant l'évolution de la figuration et démontrant son caractère à la fois cohérent et progressif vers le réalisme. Une expérimentation sur le flou est ensuite introduite dans sa démonstration pour expliquer l'apparition des œuvres « anti-fenêtre » tels que celles de Cézanne ou Picasso après des œuvres très réalistes. Gombrich montre d'abord un tableau d'art académique pour lequel il éprouve du dégoût, à cause de sa grande facilité de lecture et de son aspect trop kitsch. Par l'interposition d'une vitre dépolie, il transforme comme par magie l'ex-croûte en un objet respectable. Il montre ensuite le même tableau vu à une plus grande distance à travers la même vitre dépolie ; et cette fois-ci, l'image devient même « intéressante » à ses yeux car nous avons à faire preuve d'une plus grande activité pour reconstruire l'image. C'est une évolution nécessaire avec la progression et l'accumulation de l'intelligence humaine. En assimilant ce brouillard artificiel aux formes évolutives adoptées par la peinture, Gombrich résume cette proposition qui se veut démonstrative et théorique du terme « flou artistique », dans ces termes : « Plus c'est flou, plus c'est moderne ».

Dans la conception de Gombrich, l'histoire de l'art a évolué de la transparence à l'opacité. La représentation du monde est passée d'une « vitrine transparente » d'Alberti, puis à un brouillage de plus en plus épais, et finalement au concept d'« anti-fenêtre » qui est l'étape actuelle.

³⁷ Traduction de Daniel Arasse, « L'opération du bord. Observation sur trois peintures classiques », dans *Cadres et marges*, Actes du quatrième colloque du CICADA, Université de Pau, 1995 ; cf : L. B. Alberti, *De la peinture* [1435], éd. Th. Golsenne et B. Prévost revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, coll. Sources du savoir, 2004, I, p. 83

³⁸ Ernst Gombrich, *Méditation sur un cheval de bois — et autres essais sur la théorie de l'art*, Londres, Phaidon, 2003, p. 65-89

Mais le flou n'est pas du régime moderniste, où l'opacité bloque complètement la vue et où l'on prône un retour à la matérialité. Il n'est pas non plus du régime d'avant-garde, où le concept suffit seul comme art, car le flou réclame malgré tout la vision et la sensibilité poétique. Le flou est situé quelque part entre la tradition de représentation et la modernité radicale ; entre la transparence et l'opacité. C'est une forme d'hésitation traduite par la mise en doute et la mise en danger de l'image. Comme le dit Gombrich, le flou rend la lecture de l'œuvre difficile, et de cette manière, il peut susciter un autre niveau de réflexion avec une certaine distance par rapport à la réalité représentée. C'est dans ce sens-là que la puissance transformative du flou émerge.

Chapitre II.

Le flou comme distance

Le flou en photographie est souvent le résultat d'une distance mal mesurée, c'est pourquoi une image floue crée un sentiment de distanciation. La distance est donc un angle fondamental pour étudier le flou, par lequel nous pouvons dégager des questions techniques et esthétiques. Mais le rapport entre le flou et la distance est plus complexe qu'une simple relation de cause à conséquence. Voir la distance dans une image floue, c'est aussi une interprétation sémantique.

Dans ce chapitre, nous identifierons plusieurs types de distances dans les figures du flou chez ces artistes, certaines plus instinctives, d'autres plus subtiles. Qu'il s'agisse d'un flou tendre et poétique chez Boltanski, d'un flou bougeant, filé et violent chez Richter, ou encore d'un flou pixellisé et virtuel chez Ruff, tous évoquent, d'une manière ou d'une autre, la distance. Ils participent à l'enrichissement de signification du flou dans ces œuvres. Nous allons étudier la distance sous différents aspects : distance spatiale, temporelle, psychologique mais aussi mise à distance de la subjectivité, que nous pouvons déceler dans les attitudes des trois artistes.

1. Distance spatiale

Le flou est foncièrement indissociable de la distance spatiale. Prenons l'exemple de la distance dans la photographie : photographier un objet, c'est avant tout mesurer la distance juste ; le dégager dans sa netteté optique en reversant dans le flou l'espace qui l'entoure. Il faut la distance exacte, sinon l'image sera brouillée. Mais sans cette bonne distance, une image floue nous fait ressentir encore plus la présence de la distance, qui par défaut est trop courte ou trop longue. Le flou agit comme une note qui sonne faux pour casser justement la transparence de l'image, et pour faire remarquer la structure interne de la photographie. C'est une distance ontologique qui existe dans tous les dispositifs photographiques, entre le photographe et le photographié.

Imaginons un instant le processus qui consiste à régler une optique afin d'obtenir une image nette : il n'y a qu'un seul point focal, englobé par une vaste gamme de flou selon la distance établie. En ajustant la focale, à la recherche de la netteté, on passe nécessairement par le flou. Cela pourrait illustrer un champ conceptuel dans le processus créatif artistique : l'incertitude est très grande et envahissante par rapport à

une réponse absolue. Et pourtant toutes les tentatives dans le flou ne sont pas vaines. Au contraire, elles représentent un esprit libre, illimité, dynamique, et une réflexion ouverte. Les détournements avant l' « eurêka » comportent en fait une potentialité de devenir, et c'est finalement un état idéal que d'imaginer toutes les possibilités.

Cette distance existe déjà dans toutes les photographies, qu'elles soient floues ou non. En dehors de cela, nous allons analyser des distances engendrées par le flou chez ces trois artistes, plus spécifiquement dans leur utilisation de la photographie et non dans l'acte photographique.

1.1 Double distance par l'acte de rephotographier chez Boltanski

Avec la distance qui existe déjà dans la photographie utilisée, les œuvres de Boltanski contiennent une double distance. Cette double distance du flou est issue de son processus de travail : il rephotographie des images existantes. Boltanski a expliqué sa manière de travailler, concernant *Le Lycée Chases*, une installation qu'il a réalisée à partir de 1987 : il a trouvé une photographie de groupe d'une classe de terminale d'un lycée viennois en 1931 dans un livre sur les Juifs de Vienne, et a photographié chaque visage. Comme l'image était tramée et les visages petits, en agrandissant les photographies, les visages sont devenus flous.

Cette technique de reproduction d'une image à partir d'une autre crée une distance irréversible entre le spectateur et le photographié. L'artiste lui-même n'avait pas fait face aux personnes photographiées, ni au négatif authentique de l'image. Les personnes photographiées sont déjà des objets photographiques pour l'artiste, et la façon de rephotographier ces objets photographiques repousse encore plus loin la distance entre le spectateur et la personne photographiée. C'est la raison pour laquelle ces visages semblent fantomatiques et insaisissables. Pour qualifier cette démarche, nous pouvons parler d'une part de la « réification »³⁹ proposée par Lynn Gumpert, qui est selon elle équivalente à celle subie par le peuple juif privé de son humanité, et d'autre part de la reproductibilité de la photographie.

Dans un entretien en 1988, Boltanski affirme :

« Actuellement, un des sujets qui m'intéressent c'est la transformation du sujet en objet. (...) Dans mon utilisation des photos d'enfants, il y a des gens dont je ne sais rien, qui étaient des sujets, et qui sont devenus des objets, c'est-à-dire des

³⁹ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 1992, p. 88

cadavres. Ils ne sont plus rien, je peux les manipuler, les déchirer, les percer (...). »⁴⁰

Dans cet extrait, si Boltanski se déclare capable de manipuler, déchirer et percer ces photographies, c'est qu'il considère que ce sont des photographies au sens physique et matériel, des bouts de papier ; pourtant, il les nomme « cadavres », un mot qui appartient au champ lexical de l'être humain, et qui renvoie au « référent photographique »⁴¹, c'est-à-dire aux enfants photographiés. Nous comprenons donc grâce à cet entretien que l'artiste sépare et mélange, simultanément, l'aspect matériel et le référent de la photographie.

Cette confusion, en réalité, fait partie de l'utilisation courante de la photographie : une photographie à laquelle nous tenons, c'est le plus souvent une représentation de quelqu'un que nous aimons, ou la trace d'un souvenir personnel. En nous attachant à la représentation photographique et en la considérant comme un objet précieux, nous ajoutons une valeur symbolique et métaphorique à un bout de papier — nous en faisons un fétiche.

C'est aussi toute l'ambiguïté de ces images : elles sont à la fois des objets photographiques neutres, et des traces laissées par un être vivant. Cela nous renvoie également à la façon dont Roland Barthes a décrit son expérience d'être photographié :

*« La photographie transformait le sujet en objet, en même, si on peut dire, en objet de musée (...). [Je] ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort : je deviens vraiment le spectre. »*⁴²

Cette description du pouvoir mortifère de réification de la photographie s'applique parfaitement aux portraits dans l'œuvre de Boltanski.

En outre, la démarche de rephotographier les photographies est comme un jeu avec des miroirs que l'on placerait face à face. Dans une mise en abîme infinie, nous voyons le reflet du reflet, l'illusion de l'illusion, et dans chaque réfléchissement, nous perdons un peu de la réalité. Ici, la perte se figure par le flou et la perte de détails. L'artiste pose à sa propre manière la question de la reproductibilité de la photographie. Dans la thèse de Walter Benjamin, la reproductibilité de la photographie fait perdre l'unicité de l'œuvre artistique, donc son aura. Or, si la multiplication des effigies humaines réduit déjà la valeur auratique de l'œuvre, qu'advient-il alors de la

⁴⁰ Entretien de Boltanski avec Alain Fleischer et Didier Semin, *Art Press*, n° 128, septembre 1988, p. 4-9

⁴¹ Expression de Barthes qui désigne « la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif. » Roland Barthes, *La chambre claire — note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120

⁴² Roland Barthes, *La chambre claire — note sur la photographie*, op. cit., p. 29-30

reproduction d'une photographie ? C'est la question posée par ces photographies floues.

Revenons sur cette installation, *Le Lycée Chases*. Entre 1987 et 1990, Boltanski a créé de multiples installations à partir de la même photographie de cette classe de jeunes Juifs. L'artiste écrit dans la préface du catalogue *Classe terminale du lycée Chases en 1931* :

« *Tout ce que nous savons d'eux est qu'ils étaient des élèves du lycée Chases.* »⁴³

Saisi par ce sentiment de perte, il crée une installation commémorative sous la forme d'autels, conçus avec des images rephotographiées, toutes ayant pour source cette unique photographie. Dans la version réalisée en 1988, *Autel du Lycée Chases*, les photographies en grands tirages des visages sont placées dans des cadres de fer-blanc et éclairées par des lampes de bureau, fixées sur ces cadres. Des boîtes de biscuits, rouillées, sont intégrées dans les installations pour former des autels pyramidaux qui évoquent des formes religieuses. La matière brute et la forme minimaliste de ces boîtes de biscuits font un écho visuel aux cadres métalliques des photographies, tandis que leur rouille est une marque du temps, comme le flou des photographies.

La boîte de biscuits est d'ailleurs un élément récurrent chez Boltanski, que l'on peut retrouver dès 1970 dans son œuvre *Boîtes à biscuits datées contenant des petits objets de la vie de Christian Boltanski*. La boîte à biscuits rappelle cette habitude qu'ont les enfants d'y cacher leurs objets préférés, en quelque sorte elle est donc ici un symbole de l'enfance, et donne à cette œuvre une tonalité nostalgique.

Dans cette installation, les objets photographiques, qui semblent très éloignés de leurs référents, sont pourtant réinvestis par leur potentiel symbolique, au moyen de l'éclairage. En effet, chaque lampe de bureau crée un cercle de lumière sur le visage d'un adolescent. Cependant, comme la lampe s'approche très près du visage, elle évoque la lumière cruelle et pénible d'une salle d'interrogatoire. L'éclairage rend ces images, déjà peu substantielles, encore plus éthérées. Nous avons du mal à nier, émotionnellement, le pouvoir se dégageant de la moindre trace qui subsiste d'un être ayant vécu, à travers une photographie floue, bien que ce soit la reproduction d'une reproduction.

⁴³ Christian Boltanski, *Classe terminale du lycée Chases en 1931: Castelgasse, Vienne*, catalogue d'exposition, [Kunstverein de Düsseldorf, 1987 ; Saint-Étienne, Maison de la culture et de la communication, 1987] Saint-Étienne, Maison de la culture et de la communication, 1987

L'œuvre de Boltanski, en dépit de sa ressemblance avec des documents historiques, est au fond plus proche d'un art de fiction, à l'image d'une pièce de théâtre : à chaque exposition, à partir d'une idée, elle est remise en scène par l'artiste ; il ne s'agit absolument pas d'une œuvre unique et figée. En outre, comme le remarque Lynn Gumpert⁴⁴, la photographie d'origine est en réalité celle d'un lycée qui se nomme Lycée Chajes-Real-gymnasium, en l'honneur du rabbin Chajes. Cette faute d'orthographe intentionnelle dans l'œuvre crée un mélange entre la réalité et la fiction. Les êtres photographiés ne sont que des personnages, et par la mise en scène de l'artiste, évoquent cette émotion universelle qui touche tous les êtres humains, quelles que soient leur culture et leurs origines. Tout comme le texte d'une pièce de théâtre s'incarne à travers des représentations, le concept de l'œuvre prend corps à travers des reproductions — et l'œuvre nous touche sans être « vraie », ou « authentique ».

1.2 Distance infime entre les couches picturales chez Richter

Chez Gerhard Richter, la question de la double distance se pose autrement puisqu'il ne s'agit plus de rephotographier une image, mais de la transporter en peinture. Il y a évidemment une première distance qui existe déjà dans la photographie qu'il copie, et une deuxième distance entre l'artiste et l'œuvre. Mais cette dernière ne peut plus se réduire à une distance aussi figurée, physique et spatiale comme dans le dispositif photographique ; elle est compliquée par le travail pictural à la fois manuel et conceptuel qui concerne la mise à distance de la subjectivité de l'artiste.

Donc, ce que nous relevons ici, c'est une autre distance spécifique dans l'œuvre de Richter qui est créée par le flou entre l'image iconique et la surface même de la toile. Par le brouillage, l'image représentée est légèrement mise en retrait, détachée par rapport à la surface picturale. Nous n'avons guère l'impression de faire face à un trompe-l'œil qui s'étendrait à l'espace où nous nous situons. Sur la couche picturale mise en retrait par le flou, le peintre rajoute parfois d'autres touches nettes qui semblent faire flotter sur cet arrière-plan des formes diffuses pour marquer la surface de la toile. Cette pratique est récurrente notamment dans ses tableaux abstraits et les tableaux de paysage. Voici quelques exemples que nous analysons :

⁴⁴ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 161, note 50

A. *Abstrakte Skizze* (1983) : images hétérogènes et profondeur de surface

L'œuvre *Abstrakte Skizze* (1983) de Richter illustre très bien la profondeur créée par le flou sur la surface picturale. Ce tableau représente une image floue de deux pommes peintes d'une manière peu différenciée d'une photographie. Nous distinguons deux pommes se situant à la limite de l'ombre qui couvre tout l'arrière-plan, elles sont en couleur mais très sombres. À la moitié gauche du tableau, trois quadrangles remplis par des touches tourmentées, peints en gris plus ou moins clair, s'écartent en recouvrant cette image. Trois tracés légèrement sinueux et desséchés s'étendent vers le bas du tableau, constituant ainsi une grille qui laisse apparaître la peinture photographique au-dessous. Au premier coup d'œil, cela ressemble à une vue à travers une vitre dépolie, sur laquelle l'artiste a posé ses touches picturales. Cette expérience visuelle trouve moins son équivalent dans la peinture classique que dans l'art cinématographique où, souvent dans un gros plan, le point focal est sur le premier plan et laisse l'arrière-plan complètement immergé dans le flou. Cette utilisation cinématographique sert généralement à extraire la figure de son contexte et à attirer l'attention sur le premier plan, où l'action se situe, mais ici, l'image floue et figurative de l'arrière-plan est loin d'être un décor, elle distrait notre attention du premier plan, abstrait et opaque.

Mais cette distance entre ces deux plans exprime bien plus qu'une distance spatiale et figurative entre les couches picturales, tel que nous venons de le décrire. Elle sert aussi à pointer l'écart entre ces deux genres d'images hétérogènes cohabitant sur la même surface picturale : la première appartenant à une profondeur virtuelle de représentation, et la seconde, à une surface réelle de présentation. Autrement dit, elle tranche l'espace historique entre, d'un côté, une image au sens traditionnel de la peinture, qui existe dans la présence des pommes, et d'un autre côté, une image au sens de la peinture moderne, qui est évoquée par les touches peintes sur la surface même de la toile. C'est une distance chronologique dans le processus de peinture et sur le plan de l'histoire de l'art.

La relation entre la surface et l'illusion du dessous peut s'intégrer dans l'exemple donné par Alberti, où la peinture traditionnelle serait une fenêtre ouverte sur le monde. Mais ce qui se distingue de la conception albertienne, c'est que Richter fait le point

sur la vitre en dépit de l'image représentative du réel. Ce tableau est en ce sens une parfaite allégorie de la démolition de la peinture mimétique et de la peinture moderniste. Il représente une position postmoderniste qui inclut deux images hétérogènes, l'une tentant de représenter la réalité, l'autre ne se concentrant que sur la peinture elle-même. Là encore, c'est la distance du flou qui rend possible la présence côte à côte de ces images hétérogènes.

B. *September* (2005) : l'écran médiatique

Nous retrouvons cette même pratique de Richter, combiner une image photographique et des touches abstraites, sur un tableau créé plus récemment, *September* (2005). Contrairement à *Abstrakte Skizze*, dans lequel Richter revisite la peinture du genre tel que la nature morte, *September* illustre un sujet d'actualité contemporaine. Compte tenu du sujet spécifique de ce tableau, qui traite de l'événement du 11 septembre 2001, il nous semble nécessaire d'étudier ce tableau dans son contexte particulier.

C'est un tableau d'une dimension modeste, qui ne mesure que 52 sur 72 centimètres. Il représente l'image de la collision de l'avion détourné contre le gratte-ciel new-yorkais. Sur cette image très floue, nous n'apercevons qu'une partie centrale des tours enfumées devant le ciel bleu clair. La lumière venant de gauche provoque un contraste entre les façades éclairées et leurs ombres. Cette image qui représente un « presque rien » ne serait pas reconnaissable si ce n'était l'image la plus médiatisée du siècle : elle évoque les nombreuses images que l'on a pu voir de cet événement, sur différents supports médiatiques dans le monde entier. Pourtant, celle-là semble particulièrement peu informative, car nous ne voyons pas la présence de l'avion, ni la forme précise des deux tours. En outre, une peinture mouchetée et grattée couvre l'ensemble de la toile et crée une distance avec cette image. Ces rayures ne participent pas d'un mouvement horizontal destiné à brouiller l'image, comme souvent dans les tableaux de Richter. En revanche, elles se décalent de l'image, et semblent évoquer le bruit d'un écran mal réglé.

Nos expériences communes de spectateurs nous permettent d'appréhender facilement cette image, de manière à l'associer à l'écran télévisuel. En effet, ce tableau n'est plus dans le registre de la fenêtre/cadre albertienne, il est au contraire bien typique d'une image-écran de l'âge médiatique. Car dans la conception d'Alberti,

nous pouvons déceler une manière rationnelle avec laquelle le peintre contemple la nature à travers une fenêtre et la retranscrit ensuite sur le tableau ; mais, dans *September*, la transparence de cette perception rationnelle du monde est troublée par le flou. Ce dernier adopte en fait la logique de l'écran télévisuel, dans laquelle le peintre comme le spectateur deviennent des récepteurs passifs. Le tableau exprime ainsi la stupeur et l'impuissance du spectateur confronté à un événement si lointain que toute réaction semble impossible ou vaine.

En outre, le flou présent dans l'image des deux tours sert aussi à les éloigner des traces horizontales qui les recouvrent, qui sont d'un autre registre. La distance figurée que nous ressentons à travers le flou, par la ressemblance du tableau avec l'image télévisuelle, devient une distance virtuelle entre le spectateur et l'image médiatique.

C. Compatibilité entre flou et abstraction

Nous retrouvons la même profondeur de surface créée par le flou dans les tableaux abstraits de Richter, car les formes abstraites aux contours doux reculent également derrière les touches nettes et précises. Pourtant, ce principe pose des problèmes de définition, comme Richter l'a remarqué lui-même : si l'image abstraite par définition ne renvoie à aucune référence concrète du monde, par rapport à quoi peut-on dire qu'elle est floue⁴⁵? Il est donc paradoxal qu'un tableau soit en même temps abstrait et flou, et la notion du flou est incompatible avec la notion d'abstraction.

Pourtant, il existe bel et bien des formes à la fois floues et abstraites, à l'instar de *Traînées grises* (*Grauschlieren*, 1968) qui défie à la fois notre perception et cette question du « flou abstrait ». Dans ce tableau, un quadrangulaire est tracé en spirale par des lignes en noir et blanc espacées à intervalles réguliers. Les lignes sont brouillées, créant une espèce de courant d'air virtuel où l'effet de déformation est similaire à ceux des images numériques. Ce brouillage mêle les deux couleurs en créant une tonalité grisâtre. L'effet de vertige est fort quand nous faisons face au

⁴⁵ Entretien de Richter avec Rolf Schön en 1972 : « *Quant au tableau, il n'est jamais flou. Ce qui nous semble flou, c'est l'imprécision, c'est-à-dire la différence par rapport à l'objet représenté. Mais comme les tableaux ne sont pas faits pour qu'on les compare avec la réalité, ils ne sauraient être ni flous, ni imprécis, ni même différents (différents de quoi ?).* » Dans Gerhard Richter, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1999, p. 59

tableau. C'est peut-être parce que le tableau nous met hors de notre expérience quotidienne, contrairement à une image figurative floue qui peut être appréhendée comme une vision à travers un voile. En rompant totalement le lien avec le réel, elle nous place dans une condition anormale. Nous essayons avec peine d'ajuster notre vision comme si les lignes géométriques ne devaient pas être floues. Le flou trompe la mesure de la distance, car nous nous attendons à ressentir intensément la matière picturale, mais celle-ci est rendue légère et immatérielle par le brouillage. Plus nous nous approchons et plus nous sommes englobés par la dimension du tableau, plus nous perdons le repère de la distance avec lui. L'œil qui ne trouve ni la précision ni la reconnaissance est ainsi perdu. Par un jeu de perception, cette œuvre déstabilise le sujet qui regarde. Celui-ci est hanté par la peur et l'étrange sentiment de ne plus pouvoir contrôler ses yeux et d'abandonner son instinct naturel de faire le point. Cela engendre de la panique tout en provoquant un état d'ivresse, car l'œil n'obéit plus à la volonté. Cette étrange perte de l'équilibre face à ce tableau, contrairement à une expérience agréable d'appréciation et de contemplation d'une image floue, s'explique peut-être par l'effacement de la matière, qui habituellement nous donne des repères visuels.

Comment pouvons-nous qualifier ce tableau ? Il y a deux possibilités de raisonnement : premièrement, nous le traitons comme une image abstraite sans renvoyer à une référence à part, il est alors plus judicieux de parler de dégradés ou d'autres termes que de flou. Deuxièmement, nous pouvons effectivement le désigner comme flou, dans la mesure où nous supposons l'existence d'une image nette par rapport à ce même motif. Peu importe donc si l'autre image est abstraite ou non ; l'essentiel, c'est qu'elle serve de voile diaphane à travers lequel nous regardons ce tableau.

Par ce raisonnement, nous nous rendons compte que le flou n'est pas autonome, et qu'il est le compensé du net, tout comme l'ombre ne peut être dissociée de son objet. Le flou n'existe qu'à la condition d'une supposition de l'existence du net. Cela explique donc la distance innée dans une image floue, qui n'est pas la distance entre l'image et son objet, mais plutôt entre l'image floue et l'image nette qu'elle décalque.

1.3 Distance imposée au spectateur

« Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit »⁴⁶

Tel est le constat de Denis Diderot devant le tableau de Jean Siméon Chardin. Certes, la distance décide de la manière dont nous voyons les choses. Nous ne pouvons voir correctement qu'avec la distance convenable, sinon nous voyons flou. Trop loin, nous perdons tout détail ; trop près, l'image se brouille, et elle cesse d'être signifiante. Or une image floue réclame encore plus de distance qu'une image nette si nous voulons reconnaître le sujet représenté. La distance existe donc non seulement dans l'interprétation d'une image floue, mais aussi entre l'œuvre et le spectateur ; elle engage le spectateur à un ajustement corporel et visuel afin de regarder l'image convenablement. C'est donc une expérience non seulement corporelle, mais aussi subjective, parce que la distance qui permet de trouver une image nette est variable selon chacun.

Nous avons fait l'expérience avec l'œuvre de Boltanski *Réserve du Musée des Enfants* (1989) : nous tenant proche des images floues, nous avons du mal à faire le point, et cela procure un sentiment vertigineux. Comme les détails sont fondus dans le flou, l'œil n'a plus de repère ; notre mesure de la distance avec l'image est ainsi perturbée. Ces images semblent insaisissables, si bien que les reflets circulaires des lampes à la surface des images paraissent plus concrets. Il faut se trouver dans une certaine distance avec l'œuvre afin de l'apprécier. Devant l'image floue, le corps et l'œil sont en constant déplacement, mais actifs et éveillés.

De même, une image floue demande plus de temps pour être vue, ou plus exactement, pour identifier le contenu de la photographie. Le flou perturbe d'abord la vision car l'œil a du mal à repérer des polarités et il est plus directement conduit à traiter l'ensemble de la surface comme un champ d'intérêt d'un seul tenant et indifférencié. Il faut une durée d'accommodation pour que l'œil et la compréhension s'y adaptent.

La distance avec laquelle nous regardons une image peut encore changer totalement notre appréhension. En se rapprochant de la photographie *Jpegs* de Thomas Ruff déjà très agrandie, nous ne voyons que des carrés colorés qui composent l'image numérique comme un tableau abstrait. À moins de cinq mètres avec l'image, l'iconographie n'est pas reconnaissable. Là, nous rencontrons le problème de la

⁴⁶ Denis Diderot commente l'œuvre de Chardin, cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 309

distance tel qu'il est décrit par Florence de Mèredieu :

« *Un simple zoom ou de grossissement permet ainsi de passer du dessin au magma, de la forme (identifiable) à la matière (informe) (...). L'appréhension de la forme s'avère, tout au contraire, dépendante d'un effet de recul ou de distanciation.* »⁴⁷

Mais au contraire, si nous reculons au-delà de cinq mètres voire plus, l'image se recompose et elle ne semble plus floue. La limite entre le flou et le net devient un espace continu et imprécis ; il est donc assez difficile, quand nous nous avançons ou reculons devant une image de *Jpegs*, de trouver cette limite. Cette manière de définir le flou dépend non seulement de la distance, mais aussi des éléments subjectifs de la vision de chacun. Elle risque donc d'être flottante.

La distance pour voir *Jpegs* est aussi nécessaire parce que ces images ont souvent recours aux grandes échelles. Avec leur monumentalité, le terme « tableau photographique » peut être appliqué sur cette série dont la taille est proche de la peinture historique classique. Jean-François Chevrier utilise l'expression « forme tableau »⁴⁸ pour appeler ce genre de photographies monumentales qui renouvellent l'utilisation de la photographie : ces photographies sont réalisées pour être accrochées au mur et pour créer une expérience de confrontation pour les spectateurs, à l'encontre de la photographie légère et portable, présentée sous forme d'album ou de livre. Ces photographies restituent la forme de la peinture en opposition à l'utilisation de la photographie en tant qu'outil conceptuel dans les années soixante. Dans *Jpegs*, nous pouvons encore rajouter que ces images monumentales changent surtout notre rapport à l'image numérique qui s'affiche à l'écran. La « forme tableau » met ainsi en évidence la matérialité du support de la photographie, qui devient un véritable objet au lieu d'une image. Cette mise en valeur du support photographique, et cet appel à un regard attentif plus long dans *Jpegs* par l'utilisation du flou, constituent peut-être aussi une critique sur l'exploitation trop rapide des images d'Internet.

⁴⁷ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 338

⁴⁸ Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, l'Arachnéen, 2010

2. Distance temporelle

Le flou implique une distance temporelle, autrement dit, la durée. Une image floue rappelle une photographie ancienne, dans laquelle les détails et la mémoire qu'elle détient sont usés par le temps. C'est l'aspect principal de la nostalgie dans l'œuvre de Christian Boltanski.

D'autre part, cette distance temporelle se trouve aussi dans le flou de bougé qui met en avant la durée du cliché, même si elle est très courte. Ce flou de bougé qui est largement exploité par Gerhard Richter, provoque un trouble visuel. Mais cet effet unique appliqué sur différents sujets apporte dans chaque œuvre des interprétations très distinctes. C'est la raison pour laquelle que nous allons revenir sur cet effet du point de vue de la technique photographique, avant d'analyser les possibles significations dans l'œuvre de Richter.

2.1 Le flou, symbole de la mémoire lointaine

Les images floues chez Christian Boltanski sont techniquement dues à la répétition de la reproduction ou à une non mise au point intentionnelle, mais elles évoquent très souvent la distance temporelle qui sépare l'image et le spectateur. Cette association entre l'image floue et le passé lointain peut être bien évidemment expliquée par sa ressemblance avec les photographies anciennes en mauvais état de conservation : leur substance physique est souvent usée par les transmissions de mains en mains, ou leur composition chimique se détériore au contact de la lumière. Mais cette association représente aussi, de manière symbolique, la mémoire qui s'efface avec l'écoulement du temps. Le flou rend plus intangible l'image représentée, comme si c'était une mémoire matérialisée d'un passé lointain. Nous avons donc l'impression que les images floues dans l'œuvre de Boltanski deviennent floues parce qu'elles s'abîment avec le temps, même s'il s'agit de tirages récents.

Réserve du Musée des Enfants I et II (1989) au Musée d'art moderne de la ville de Paris est l'une des occurrences où nous apercevons cette distance temporelle à travers le flou. Réalisée à l'occasion de l'exposition « Histoires de Musée » en 1989⁴⁹,

⁴⁹ L'histoire de cette œuvre se trouve dans l'article sur Boltanski, dans Fabrice Hergott et Suzanne Pagé,

elle est réinstallée et devenue une partie de l'exposition permanente dans une salle dédiée à l'artiste lors de la réouverture du musée en 2006. Les deux parties de cette installation sont situées au sous-sol du musée, un espace au bout de l'escalier, complètement oublié avant l'utilisation de Boltanski. Ce choix d'un lieu secret et intime, d'un espace sans fenêtre, participe au concept de l'œuvre *Réserve*, tel que le titre l'indique. Le cheminement descendant qui part des autres espaces lumineux du Musée pour accéder à cette salle peu éclairée, nous prépare déjà à l'ambiance funèbre de l'œuvre.

L'installation en question, qui fait partie de notre analyse, *Réserve du Musée des enfants II*, est constituée de cinquante-deux photographies en noir et blanc, dont chaque rangée verticale contient quatre photographies. Deux rangées de photographies s'avancent de chaque côté, formant une demi-salle remplie d'un mur d'image pour donner aux spectateurs un sentiment englobant. Loin d'être monumentale comme certains travaux de Boltanski, cette installation qui mesure 450 x 250 cm est plutôt étouffante, tout comme l'espace fermé où elle se situe. Dans cet espace caché au sous-sol, nous avons l'impression que l'air, la lumière et le temps s'immobilisent.

En revanche, cette œuvre, tout comme les autres travaux de Boltanski, est caractérisée par l'obsession des visages, des regards, et des sentiments parmi les plus partagés par les êtres humains, elle acquiert donc un fort pouvoir émotionnel. Chaque photographie représente un visage d'enfant cadré de très près, un peu plus grand que l'échelle humaine (50 x 60 cm par photographie). Elles sont encadrées sous deux verres collés sur les bords par des rubans adhésifs noirs. Au-dessus de chaque rangée verticale, une petite lampe de table flexible à pince éclaire les visages des enfants, et ses fils électriques pendent jusqu'au sol, faisant le lien entre les éléments variés de l'installation. Ces matériaux pauvres et leur assemblage au style bricolé donnent un aspect sobre à l'œuvre.

Ces images sont développées sur des tirages gelatino-argentiques dont la surface mate et perlée convient à la douceur de l'image floue. Nous nous confrontons directement à ces visages, mais nous n'avons presque pas de détail accessoire pour reconnaître le contexte. Ces visages sont des fragments d'existence que Boltanski fouille dans la ruine du temps, et dont nous ne connaissons pas les provenances précises. Chaque image est agrandie jusqu'à devenir floue et abstraite. Les regards

La collection du Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris-Musées, 2009 et sur le site du Musée d'art moderne de la ville de Paris

<http://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/r%C3%A9serve-du-mus%C3%A9e-des-enfants-i-et-ii>

sont noyés d'ombre ; les sourires sont diffus. L'ambiguïté des images chez Boltanski se manifeste d'ailleurs dans la coexistence de la gaïté et du lien qu'elles entretiennent avec la mort. La banale innocence de ces visages d'enfants couverte par l'ombre du temps fait qu'ils apparaissent encore plus tourmentés qu'ils devaient l'être.

Nous avons l'impression que ces photographies sont vieilles. Le fait qu'elles soient en noir et blanc, très floues, rappelle des images d'archives historiques. C'est peut-être aussi parce qu'elles sont dans une réserve muséale, et que ces archives sont destinées à être enfouies dans le temps. Tous les éléments de cette installation contribuent à cette sensation : sa localisation discrète, son espace intime et étouffant, et encore ce mur d'image qui nous englobe, créent un espace intemporel et isolé du monde extérieur. Même le caractère bricolé de l'œuvre fait partie de son esthétique nostalgique. Cette expérience nous immerge dans une ambiance passée et nous imaginons donc plus facilement l'image floue comme une mémoire usée par le temps. Pourtant, nous sommes incapables de situer le contexte historique des images. Aucune information sur ces enfants n'est fournie par l'artiste. Aucun accessoire ne nous indique leur datation. Elles pourraient dater de quinze ans, tout comme de quatre-vingt ans. Les enfants sont-ils encore vivants ? Même s'ils le sont, ils ne ont nécessairement beaucoup changé.

Dans une autre œuvre de l'artiste, *Monument : Les enfants de Dijon* (1986), les ressources des photographies sont plus explicites. Les dix-huit portraits solennels des enfants dans l'installation sont des reproductions venant d'une même photographie qui appartient à Boltanski. Cette photographie, qui est une des premières sources principales de l'artiste, apparaît déjà dans son premier livre d'artiste *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (1969). C'est une image de ses petits camarades à l'âge de sept ans. Leurs portraits sont encadrés dans le fer-blanc, décorés avec du papier de Noël et éclairés avec des ampoules. Selon l'explication de l'artiste, ces enfants sont aujourd'hui devenus des adultes dont il ne sait plus rien.

« De tous ces enfants, parmi lesquels je me trouvais et, très probablement, dont l'une des filles devait être celle que j'aimais, je ne me souvenais du nom d'aucun, je ne reconnaissais rien de plus que les visages sur la photographie. »⁵⁰

C'est la raison pour laquelle que nous pensons à l'idée de Tadeusz Kantor souvent reprise par Boltanski : « Il y a un enfant mort en chacun de nous »⁵¹ ; par son

⁵⁰ Cité par Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 83

⁵¹ L'idée est souvent mentionnée par Boltanski dans ses entretiens. Nous la retrouvons, par exemple, dans son intervention « Rencontre » dans Thomas Ferenczi (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?* Le Mans, Complexe, 2002, p. 263-274

travail, il veut rendre hommage à l'enfance perdue, que ce soit la sienne ou celle des autres.

Dans cette pièce, le lien avec la commémoration religieuse est explicite d'une part par la forme pyramidale constituée des photographies encadrées, et d'autre part par les lieux d'exposition : différentes variations de cette œuvre sont exposées dans des lieux de culte, comme la chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière (en 1986) ou bien l'église de Santo Domingo de Bonaval à Saint-Jacques-de-Compostelle (en 1995). La faible lumière confère un aspect solennel à ces « morts ». Nous assimilons facilement, de ce fait, les petites lampes aux bougies et cierges qui se trouvent dans ces lieux de cultes. Dans *Réserve du Musée des enfants II*, les photographies ne composent plus une forme pyramidale, et les lumières font moins penser à des bougies religieuses qu'à une « aura » d'êtres existants. Le caractère immatériel de la lumière est associé à quelque chose de spirituel, comme l'âme. Cette association s'explique d'une part parce que le nombre de lumières correspond à celui des visages qu'elles éclairent au premier rang, et d'autre part, parce qu'elles sont d'une couleur chaude et intime, symbole de la température humaine.

Nous associons facilement ces images à des images mnémoniques. Souvent sans date ni lieu précis, ces images n'ont pas la précision des documents historiques, mais ces nombreux visages qui reviennent sans cesse dans les œuvres de Boltanski nous hantent d'une certaine manière comme des images mentales surgissant d'un cauchemar ou de l'inconscient. Elles sont parfois dotées d'une distance temporelle incertaine, et toujours d'un pouvoir émotionnellement fort.

2.2 Le flou de bougé, sensation du mouvement et de l'instabilité

Cette partie sur le flou de bougé est une parenthèse dans notre thèse, car le flou de bougé n'est qu'une figure empruntée par Gerhard Richter dans ses tableaux ; nous analyserons l'effet de bougé comme un effet photographique, et non comme un effet résultant du passage du pinceau sur la peinture encore humide. Cependant, l'étude des significations possibles du flou de bougé nous aidera à mieux comprendre la raison de son utilisation chez Richter.

A. Sensation du mouvement et de la vitesse

Opposé à un flou issu d'une non mise au point, tendre et poétique, le flou de bougé donne un sentiment violent et instable. Il s'agit d'un défaut de netteté dû au déplacement de l'appareil photographique pendant le déclenchement, ou provoqué par le mouvement du sujet photographié. Il est donc indissociable du temps, même si c'est un temps relativement court.

Dès les années soixante, les premiers tableaux de Richter ont recours à l'effet flou de bougé. Dans certains tableaux, ce flou de bougé exprime la vitesse du mouvement de l'objet photographié : un jet (*Düsenjäger*, 1963), une voiture (*Deux Fiat*, 1964), un animal (*Tiger*, 1965) ou une personne avançant (*Frau, die Treppe herabgehend*, 1965). Mais lorsque cet effet photographique est appliqué ensuite presque systématiquement sur des sujets censés être immobiles, tels que les portraits de groupe ou des paysages, il crée une étrangeté — une sensation d'instabilité et de choc.

Dans la photographie, le flou de bougé peut être un effet intentionnel, qu'on appelle plus généralement le « flou cinétique » et qui traduit la vitesse du mouvement de l'objet photographié. Nous pouvons le considérer comme une matérialisation de l'espace-temps sur une image : la photographie fixe la trajectoire parcourue de l'objet photographié pendant la durée du cliché. Comparée à une photographie nette qui saisit le moment décisif, l'image floue cinétique condense une temporalité ; elle présente une réalité doublée déjà d'un écart de temps par rapport à elle-même. Souvent utilisé pour photographier le corps humain, cet effet peut servir à rendre visible l'élan et la pulsion du corps qui s'inscrivent dans le temps en provoquant la décomposition de la forme et la dissolution du corps. Cette spécificité photographique de la déformation par la vitesse intéresse Richter, et c'est pourquoi nous pouvons noter que dans certains tableaux il copie fidèlement l'effet de bougé de la photographie, comme dans *Deux Fiat* (1964) et *Haus* (1965), ou encore dans les planches n° 58 à 61 et 68, 70, 71 d'*Atlas*, où Richter expérimente les effets de la double exposition, qui pour certains donnent à voir les mouvements du corps.

La photographie figeant le tracé du mouvement trouve son origine dans le « photodynamisme » du Futurisme, expérimenté et théorisé par Anton Giulio Bragaglia dans la première décennie du XX^e siècle. La photographie est à cette époque un nouvel outil scientifique qui permet de capter et d'observer les lois du mouvement. À la différence de la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey, où des

successions de mouvement sont enregistrées sur une même image par de multiples expositions avec des formes nettes, le photodynamisme enregistre, quant à lui, le mouvement en continuité sous une forme inévitablement floue. La partie du corps humain en mouvement forme un voile blanc, plus ou moins intense selon le rythme du mouvement sur l'image. Bragaglia considère que le photodynamisme synthétise le mouvement au lieu de le subdiviser (ce qui est le cas de la chronophotographie), et il peut donc encore mieux reconstruire la réalité du mouvement en capturant le trajet complet de celui-ci. Plus encore, il peut représenter les fractions inter-mouvmentales, qui dévoilent la réalité au-delà de la perception humaine. La photographie est donc un instrument idéal pour exprimer le dynamisme moderne. C'est un point de vue très positif sur les nouvelles sensibilités permises par les expérimentations scientifiques, en plein épanouissement de la modernité.

Mais il faut reconnaître que le photodynamisme de Bragaglia ne rend pas compte des aspects précis et physico-cognitifs du mouvement ; en revanche, cela donne une représentation instantanée et plutôt atmosphérique. En somme, ces images sont floues. Ceci est volontaire de la part de Bragaglia, qui vise à éloigner la reproduction mécanique et froide de la réalité qui existe déjà dans le cinéma et la chronophotographie. Dès le début de son manifeste, il déclare déjà que son intérêt n'est pas de reconstruire le mouvement, mais d'étudier la sensation produite par le mouvement et sa mémoire qui palpite dans notre conscience. Il cherche à exprimer l'essence intérieure des choses, c'est-à-dire le mouvement pur au lieu de l'apparence. Nous apercevons donc, dans les images photodynamiques, un corps devenu une traînée de lumière, plus ou moins transparente selon la vitesse du mouvement, et un visage flou, difficile à identifier. La dissolution des formes est interprétée comme l'interaction invisible entre la matière et l'énergie vitale. Bragaglia cherche à travers ses expérimentations non seulement l'« expression lyrique de la vie », mais aussi l'« émotion psychique, intérieure, sensorielle et célebrale que nous ressentons à travers une trace complète »⁵². C'est de cette manière-là que Bragaglia s'éloigne peu à peu de la photographie scientifique comme outil d'observation du mouvement, mais la conçoit davantage comme une possibilité d'étudier la psychologie humaine, ainsi exprimée et ressentie dans le mouvement.

⁵² Les propos d'Anton Giulio Bragaglia dans ce paragraphe se trouvent dans « Futurist Photodynamism », le manifeste rédigé par Bragaglia en 1913 dans Umbro Apollonio, *Documents of 20th Century Art : Futurist Manifestos*, (trad.) Robert Brain et al., New York, Viking Press, 1973, p. 38-45

Dans l'expérience de Bragaglia, nous comprenons que le flou de mouvement peut non seulement exprimer la **sensation du mouvement**, mais qu'il provoque aussi de l'émotion chez les spectateurs. Le corps dilaté, la matière s'évapore en lumière et semble pouvoir affecter l'état mental du spectateur par cette vision inhabituelle. De même, l'étude sur le flou de bougé et la double exposition photographique de Richter n'a pas un but scientifique de reconstruction du mouvement, mais plutôt la fonction de provoquer une sensation par son effet visuel.

Dans les images où le flou de bougé résulte d'un tremblement de l'appareil photographique et non du mouvement du photographié, cette sensation est encore plus forte, que ce flou soit volontaire ou non. Ces images incarnent le tremblement dans le sens plein du terme : en effet, comme ces images sont issues du choc de l'appareil photo, l'effet visuel divulgue l'état mental du photographe ou encore la condition de la prise de vue.

Cette sensation provoquée par le flou de bougé est aussi constatée par Gérard Mordillat, selon qui le flou peut atteindre « la sensation pure du véritable tremblement de la vie », au contraire de l'image nette :

« L'image au point ne touche — parfois avec talent — que la surface des choses et frôle les êtres sans chercher à les connaître. C'est une illustration sans affects. Plus exactement, ses affects sont dissimulés par sa netteté. »⁵³

C'est pourquoi l'effet flou de bougé devient ainsi une méthode plastique qui incite certains artistes à exploiter ses potentialités d'expression des messages et des émotions. Jean-Claude Lemagny dans son article « Le retour du flou » trace un panorama des photographes qui emploient cet effet. Il affirme que les formes bougées et filées sont non seulement bien adaptées au dynamisme brutal du monde urbain tout en choc et en déplacement, mais aussi une occasion de découvertes optiques de l'insolite caché au sein des objets les plus ordinaires. Surtout, il interprète cette méthode de faire trembler l'appareil photographique pendant le déclenchement afin d'obtenir une image totalement floue, comme « le signe d'une volonté plus délibérée »⁵⁴ par rapport au flou issu du mouvement du photographié.

Nous pouvons donc analyser sous le même angle le flou de bougé que Richter applique presque systématiquement sur ses tableaux : ce n'est pas seulement

⁵³ Gérard Mordillat, dans « L'éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, septembre 2011 <<http://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951>>

⁵⁴ Jean-Claude Lemagny, « Le retour du flou » dans *L'ombre et le temps — Essai sur la photographie comme art, op. cit.*, p. 267

un effacement de la matière picturale et une imitation photographique, mais c'est aussi un élément important qui insère une étrangeté dans les images ordinaires, et qui renforce encore l'affect des images violentes.

Prenons comme exemple le tableau de Richter *Frau Marlow*, réalisé en 1964. Contrairement à *Deux Fiat* ou *Frau, die Treppe herabgehend* où le flou de bougé peut être vu naturellement comme le résultat du mouvement du photographié, dans ce tableau, le même effet est utilisé sur un sujet censé être immobile, et cela crée une étrangeté en faisant soupçonner une histoire cachée dans l'image.

Nous voyons le visage frontal d'une femme souriante, âgée peut-être d'une trentaine d'années. Le tableau est peint en noir et blanc, et le peu de nuances sur son visage fait penser à l'éclairage d'un flash photographique. En dépit de sa silhouette troublée par le flou, nous arrivons à distinguer qu'elle est bien habillée et maquillée d'un rouge à lèvres. Est-ce une personne connue ? Nous pouvons très bien imaginer une star dans une apparition publique, son sourire saisi à la volée par le photographe. Le flou de bougé donne à l'image une telle sensation d'instantanéité qu'elle peut ressembler à une photographie d'actualité. De plus, les contours simplifiés lui donnent un air d'icône, étant donné que cette simplification est souvent appliquée sur la physionomie des célébrités (Marilyn Monroe dans les tableaux d'Andy Warhol, ou les icônes largement diffusées de Che Guevara ou Mao Tsé-Toung) et cela implique que les spectateurs doivent pouvoir la reconnaître malgré tout. De plus, comme dans les œuvres de Warhol, le tableau « cadre » sur le visage et donne à la femme un air de star. En même temps, l'effet flou de bougé crée une instabilité qui est conflictuelle avec le sourire paisible de la femme. Les contours s'effacent et le volume du corps s'affaiblit. Le flou filé agit comme un mouvement de négation et introduit une étrangeté dans cette image joyeuse.

En fait, il s'agit d'une photographie illustrant un fait-divers dans le magazine *Quick* en 1964, qui représente la victime d'un meurtre causé par un herbicide. C'est une photographie à l'origine assez insignifiante. Mais les mécanismes de l'agrandissement et de la peinture en flou sur la toile lui donnent une importance et la transforment en une icône attirante. L'étrangeté que le flou de bougé insère dans une image banale semble insinuer le drame, qui se vérifie une fois que nous découvrons l'histoire sordide qui se cachait derrière l'image.

B. La connotation de la véracité

En dehors de transmettre la sensation du mouvement et du choc, le flou de bougé peut être assimilé à un effet de réel inhérent à l'instantané, car il témoigne des difficultés rencontrées au moment de la prise de vue. Cette connotation est courante dans la photographie journalistique. Il témoigne de l'intensité et du dynamisme dans les clichés documentaires de sport, de guerre ou d'événements sociaux. Comme dans *Jour J* (ou *The Magnificent Eleven*), la série de photographies prises par Robert Capa lors du débarquement de Normandie le 6 juin 1944 : le flou de bougé très marqué montre la rapidité de l'assaut, et traduit parfaitement cet élan aux spectateurs. En revanche, la netteté, comme la composition parfaite dans une photographie documentaire, fait penser à une mise en scène. Lors d'une étude de l'utilisation sociale de la photographie, Pierre Bourdieu explique l'intention du photographe de presse utilisant le flou de bougé :

*« C'est par le flou que l'on persuade que l'image montre bien l'événement lui-même et a été réalisée dans l'instant précis de son accomplissement de façon mécanique, et pour tout dire, objective. Aussi le flou, qui pour la conscience commune est synonyme de mouvement, est-il le meilleur garant de la pureté des intentions du photographe. »*⁵⁵

Le flou de bougé, tout comme l'accentuation des contrastes ou les maladresses de cadrage semblent montrer le fait que moins le photographe prend soin de son image, plus le cliché saisi est proche de la réalité, comme si la précipitation de la réalisation réduisait le temps de la réflexion subjective et la possibilité de trucage, et comme si elle réduisait également la distance entre le spectateur et l'événement présenté. Ce qui semble contradictoire, c'est que le flou rend la lecture de l'image plus difficile tout en augmentant sa crédibilité.

Nous pouvons faire un lien avec ce que nous avons développé dans le premier chapitre : le flou brouille la transparence de la réalité présentée, et il attire l'attention sur le médium utilisé et la condition de réalisation de l'image. Ici, le flou de bougé montre le même caractère réflexif : il obscurcit l'image en rendant compte d'un « hors-champ », invisible sur le cliché, qui est l'acte photographique. Avec cet acte photographique comme filigrane, l'image est dotée d'une réalité plus profonde.

À cet égard, Georges Didi-Huberman commente quelques rares images arrachées à l'horreur par un déporté dans le camp d'Auschwitz, et critique certains historiens qui

⁵⁵ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 193

ont retouché ces photographies afin de les rendre plus présentables et informatives. Selon lui, ces images mal cadrées et floues disaient « la phénoménologie et tout ce qui faisait d'elles un événement. »⁵⁶ Une fois les photographies corrigées, les traces du photographe, qui risque sa vie pour témoigner de ce monde inhumain, sont également supprimées.

Nous pouvons donc nuancer ce que Bourdieu dit du flou de bougé, « la façon mécanique et objective » de photographier. Car le flou de bougé est, certes, assimilé à l'instantané et la pureté d'intention, mais il met aussi en évidence la présence du photographe. Cette subjectivité du photographe ne s'exprime pas par le style ni par le cadrage soigné et pensé ; sa présence se fait sentir de manière implicite dans le flou de bougé.

En outre, grâce à cette impression que le bougé d'une photographie peut être assimilé à un effet de réel, les artistes peuvent modifier l'impact de l'image photographique sur les spectateurs. Réexaminons l'exemple de *Frau Marlow* de Gerhard Richter. Avec le flou de bougé qui lui donne une sensation d'instantané, cette image ressemble davantage à une photographie journalistique, et il est peu probable qu'on la considère comme le résultat d'une mise en scène.

Richter est conscient de cet effet de flou qui rend les images plus crédibles. Dans la gravure *Transformation* qu'il a réalisée en 1968 avec un autre artiste, Sigmar Polke, le flou est utilisé ironiquement pour sa fonction de véracité. Cette gravure est constituée de cinq reproductions photographiques de suite, cette succession rappelant une séquence de film. Elles représentent un massif montagneux qui se transforme progressivement en une sorte d'auréole. Cette œuvre prend un aspect documentaire avec sa légende, qui décrit l'événement comme le ferait une revue scientifique : « Cinq phases d'une mutation entreprise par Polke et Richter. Le massif a été transformé en boule le 26 avril 1968. » En analysant cette œuvre, Hubertus Butin relie ces images que Richter et Polke avaient fabriquées aux photographies documentaires, avec le flou comme point commun :

« *Les photographies qui font sensation, ou sont censées le faire, sont souvent floues, comme par exemple celle du premier homme marchant sur la Lune publiée en édition spéciale dans la Bildzeitung du 21 juillet 1969. Ce sont précisément les photos de cette nature où l'on ne discerne pratiquement rien, qui se révèlent souvent particulièrement authentiques. Elles semblent en effet montrer involontairement les*

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 48

conditions difficiles dans lesquelles elles ont été réalisées. »⁵⁷

Son commentaire affirme encore une fois, par déduction, ce fait qui semble d'abord contradictoire : moins on voit de détail dans une photographie, plus elle est crédible. Cela s'explique évidemment par la difficulté éventuelle de la prise de vue, mais l'exemple de *Transformation* nous montre aussi que, sans aucun repère visuel face à une image floue, nous ne pouvons que faire confiance à sa légende.

Cependant, le flou de bougé qui témoigne la véracité du cliché semble atteindre un effet contraire, ou au moins nuancé, dans les photographies de Thomas Ruff. Ce flou donne à la vue une sensation forte qui est, cette fois-ci, tout à fait sensuelle. Dans sa série *Nudes* (1999 - 2006), le flou de bougé est un effet synthétique du logiciel Photoshop. Il est ajouté sur les cent soixante-dix-sept images pornographiques que Ruff a téléchargées sur Internet et collectionnées. Comme cet effet présente un aspect parfaitement homogène que nous pouvons qualifier de « propre », les spectateurs comprennent immédiatement qu'il s'agit d'un effet artificiel. Il ne témoigne donc d'aucune authenticité de la photographie — l'enjeu dans cette série est tout autre. En fait, cette utilisation du flou est à l'origine une simple question technique. Comme ces images sont de basse résolution, 72 dpi, insuffisante selon l'artiste pour les agrandir, il manipule les pixels à l'aide d'un logiciel ; ce qui crée plus de pixels autour de l'endroit où il a effectué ses retouches. Cela provoque un flou de bougé et la résolution de l'image est ainsi augmentée. La structure de pixel n'est donc plus visible, mais l'image montre une picturalité étonnante.

Nous retrouvons néanmoins la sensation de mouvement qui est proche du photodynamisme de Bragaglia. Cet effet de flou synthétisé par Photoshop, même s'il n'a en réalité rien à voir avec le mouvement, provoque une sensation similaire à celui-ci. Notre vision est déstabilisée par ces images, nous avons l'impression qu'elles bougent, tremblent. La cause (le mouvement) et l'effet (le flou) sont ainsi inversés. Ces images érotiques et pornographiques atteignent désormais notre sensation plus directement, par un effet visuel plutôt que par l'obscénité de ce qui est montré. Cette série montre ainsi comment l'artiste sait utiliser le flou de bougé afin de détourner l'appréhension des images.

⁵⁷ Hubertus Butin, « Culte des héros ou critique d'une idéologie ? Volker Bradke, un film de Gerhard Richter réalisé en 1966 » dans *Gerhard Richter. Images d'une époque*, catalogue d'exposition, [5 février - 15 mai 2011, bucerius Kunst Forum, Hambourg], Bucerius Kunst Forum, Somogy, 2011, p. 90

2.3 Distance virtuelle dans la transmission de l'image numérique chez Thomas Ruff

La question de la distance du flou pixellisé dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff est tout autre. Dans son utilisation d'une source numérique, c'est-à-dire une capture d'écran, la distance physique du dispositif photographique n'existe plus, car ces images sont faites sans appareil photographique ni objet photographié. La distance entre l'artiste et son image utilisée, comme celle que nous avons analysée chez Boltanski, est aussi moins évidente. De plus, cette distance n'est pas non plus la cause du flou. En revanche, si le spectateur peut ressentir une distance devant ces images floues et pixellisées, c'est parce que celles-ci proviennent d'Internet : entre le monde virtuel dont elles sont issues et le monde physique du spectateur se crée une nouvelle sorte de distance.

C'est en cela que *Jpegs* illustre très bien la globalisation du monde virtuel, car les images exotiques y sont mélangées avec les images banales. En dehors des images du 11 septembre 2001, la série propose des paysages typiques tel qu'un temple japonais et Angkor Vat, ou encore des paysages si banals que nous avons du mal à les localiser géographiquement, tels que des feuillages d'arbres, le coin d'un parc, un lac, etc. Ces images sont rassemblées et juxtaposées sans être catégorisées. Elles constituent une collection anarchique, dans laquelle la distance géographique, les frontières entre les pays semblent être abolies — cela ne veut pas dire que ces images soient dans notre proximité, mais plutôt qu'elles sont sans racines, flottantes dans l'espace virtuel d'Internet.

De ce fait, il ne s'agit plus d'une distance entre le photographié et le spectateur, mais plutôt d'un sentiment de distanciation de ce dernier lorsqu'il fait face à une image pixellisée. Car les pixels décomposent les sujets représentés, et ce flou pixellisé transforme l'image réaliste en quelque chose d'absolument artificiel, par la voie d'un nouveau paramètre qui est la numérisation. En rompant progressivement le lien avec le réel et ce qui est percevable par la vision humaine dans la nature, ces images se tournent vers le virtuel.

Par ailleurs, comme ces images d'Internet sont transmises non seulement au-delà des frontières, mais aussi avec la rapidité d'un éclair, cela engendre de nouveaux problèmes. En effet, cette vitesse change inévitablement notre réception face à ces images, et les questions éthiques qui se posent aux médias et aux journalistes sont inévitables.

Prenons les images du 11 septembre 2001 par exemple, l'instantanéité de leur diffusion nous a permis de vivre l'expérience en *live* au travers des médias. Sans presque aucun recul, la perception de l'image ne laisse pas le temps de la réflexion, ni de la part du spectateur, ni de la part de la presse. Il y a donc dans la transmission de cet événement, au début uniquement un étonnement brut et sans parole, et ensuite un risque d'y investir des interprétations biaisées ou une conclusion prématurée. Des témoignages directs et des images des victimes pouvaient se trouver partout sur Internet. Clément Chéroux, dans son analyse sur les unes des journaux du 11 septembre, pointe le fait que l'image de la fumée noire sortant des deux tours devienne largement l'image phare dans la presse, car elle montre à la fois la confusion et l'incertitude qui règnent alors dans les médias⁵⁸. Chéroux montre également que cette même image est très vite reprise et modifiée par les internautes pour l'investir de tous les symboles — ils voient ainsi dans la forme nébuleuse de la fumée le visage du diable ou de Ben Laden.

Ainsi, le flou pixellisé représente non seulement une distance virtuelle, dans laquelle la conception spatio-temporelle traditionnelle entre le photographié et le spectateur est transformée, mais il annonce aussi le danger dans les médias numériques d'un manque de recul, nécessaire à la compréhension. Avec un tel état de choc et de confusion provoqué par les attentats du 11 septembre 2001, une image floue et pixellisée se révèle l'endroit idéal pour toutes les dérives de l'imagination.

⁵⁸ Voir « Documentaire ou symbolique » dans Clément Chéroux, *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Le Point du Jour, 2009, p. 29-33

3. Distance psychologique

L'interprétation de la distance dans l'image floue que nous avons développée jusqu'ici est plutôt formelle, liée aux techniques spécifiques de création chez ces artistes. Mais les sujets et le contenu des œuvres sont aussi importants pour une compréhension sémantique du flou et de sa réception. Lorsque le flou est appliqué sur un sujet nostalgique chez Boltanski, il donne un sentiment de distanciation et renforce l'émotion nostalgique. Le flou joue ainsi un rôle sur l'impact psychologique. En outre, le flou a aussi une connotation d'incertain, d'inconnu, voire de terreur. Comme le flou témoigne en photographie de la condition difficile de la prise de vue, notamment dans le photojournalisme, lorsqu'il apparaît sur des photographies troublantes, il renforce cette sensation jusqu'à évoquer une violence inquiétante.

La distance psychologique dans une image floue peut être étudiée chez les spectateurs et chez les artistes. Pour les spectateurs, le flou atteint la sensibilité avant toute interprétation intelligible. Il trouble la vue, et par cette voie de la sensation, il accède aussi plus facilement à l'émotion. Il fait ressentir quelque chose de profond et secret, insaisissable par le regard et impossible à formuler en mots.

Chez les artistes, le flou est une expression de leur état psychologique. La distance de présentation, exprimée par l'utilisation du flou, est nécessaire pour traiter les sujets historiquement pesants dans les œuvres de Christian Boltanski et Gerhard Richter, comme l'Holocauste et l'automne allemand – il s'agit également d'une distance éthique et humaniste, une distance qui rend possible la représentation artistique de ces histoires. De plus, chez Boltanski comme chez Richter, nous pouvons faire un lien entre ces sujets qui les préoccupent et leurs éléments biographiques et contextuels. Nous supposons que l'utilisation du flou est une mise à l'écart volontaire de la part de ces artistes face aux sujets qui les concernent, car ces sujets sont à leurs yeux incontournables, mais en même temps, leur pesanteur rend leur représentation artistique très délicate. La distance donnée par le flou permet cette représentation artistique, sans tomber dans la vulgarisation ou le jugement subjectif. Face aux sujets insoutenablement crus, le flou serait donc un moyen de pouvoir en parler malgré tout. Dans cette condition, ces œuvres portent une fonction commémorative et curative, non seulement pour les artistes, mais aussi pour ceux qui les regardent.

3.1 Détachement face à l'histoire personnelle

L'œuvre de Boltanski exprime un lien avec la Shoah, très souvent par l'allusion, et arrive à créer un impact émotionnel sans traiter directement la vraie matière historique. Prenons *Réserve du Musée des enfants* comme exemple : le lien avec l'Holocauste n'est pas produit par des documents historiques, mais dessiné autrement. Les photographies floues représentent des visages d'enfants ; les vêtements sont des corps absents — ces éléments fonctionnent en suivant le principe de la métonymie. L'installation évoque le camp de concentration : les images semblent représenter des victimes et les vêtements, ceux qu'on a dépouillés des déportés. Mais ce n'est qu'une apparence ; les objets employés par l'artiste n'ont substantiellement rien à voir avec l'histoire en question. Selon Boltanski :

« J'avais demandé qu'on prenne des vêtements vraiment récents, très connaissables, pour qu'il n'y ait pas de lien trop direct avec la Shoah. Et à chaque fois que j'installe des vêtements, je fais attention à toujours faire apparaître un T-shirt avec un motif très actuel, qui montre que ce ne sont pas des vêtements historiques. »⁵⁹

L'artiste refuse également d'employer des photographies des victimes juives. Les enfants présentés ici sont « ni des héros, ni des victimes, ce sont des « sales gosses » qu'on rencontre tous les jours »⁶⁰. Cette obstination de toujours prendre une distance par rapport à l'Histoire produit un flou artistique.

Ce flou artistique est à un tel niveau que certains critiques le considèrent comme une contradiction fatale chez Boltanski, et l'accusent d'utiliser le Shoah comme une réserve de larmes. En 1998, Jean-Yves Jouannais s'indigne :

« Ce n'est pas tant que Boltanski illustre l'Holocauste qui pose problème, c'est plutôt qu'il prétend n'y faire jamais référence. (...) Face au poids inhumain des images qu'il manipule, Boltanski prétendra toujours n'avoir pas d'idée. »⁶¹

Nous interprétons le refus de Boltanski de traiter explicitement ce sujet à cette époque, comme une distance psychologique et personnelle face à l'expérience traumatique. C'est précisément parce que le sujet était trop pesant et trop fort que l'artiste ne pouvait l'affronter directement. Nous pensons évidemment à la formule du philosophe Theodor W. Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare. »⁶², qui semble illustrer la trop grande difficulté de créer, jusqu'à l'impossibilité de le faire.

⁵⁹ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 177

⁶⁰ Cité par Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, op. cit. p. 118

⁶¹ Jean-Yves Jouannais « Christian Boltanski », *Art Press*, n° 237, 1998, p. 72-73 (sur l'exposition de l'artiste dans le Musée d'art moderne de la ville de Paris)

⁶² Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 26

Cependant, cette formule n'est pas une négation de l'art, Adorno entend insister sur la fracture fondamentale qu'est l'Holocauste, en critiquant la résurrection de la culture après-guerre, qui se fait dans la célébration de la paix. Le flou artistique chez Boltanski répond à cette difficulté très délicate, car l'art à ce sujet ne sera jamais comparable à la gravité historique ; mais au lieu de refuser totalement toute représentation artistique, il y fait quand même de nombreuses références, plus ou moins explicites. Il semble suggérer une forme d'art induite par la nécessité de la commémoration artistique.

Boltanski est né à Paris en 1944 d'un père juif et d'une mère corse. Dans des entretiens⁶³, il raconte des souvenirs d'enfance fortement imprégnés de l'ambiance angoissante du refoulement de son identité juive. Bien qu'il ait vécu parmi les survivants des camps, et dans la maison où son père était resté caché pendant deux ans sous le plancher pendant la guerre, l'identité juive demeurait un sujet qu'on évitait d'aborder dans sa famille. De ce fait, enfant, il dit avoir toujours senti la judaïté comme une chose dangereuse et honteuse qu'il fallait cacher, et avoir désiré être un Français normal. Ce n'est qu'après la mort de son père en 1986 qu'il commença à s'instruire sur la culture et l'histoire juive. Et c'est à partir de ce moment-là que sa création évoque plus explicitement l'Holocauste.

C'est pourquoi depuis ses premiers travaux, il montre son enfance dans un mélange de vrai et de faux. Le jeu entre la fiction et le réel, le moyen de tourner autour d'un sujet avec ambiguïté, sont au cœur de son propos artistique. Il déclare :

« *Moi, je suis très menteur. L'art, c'est l'artifice.* »⁶⁴

Comme nous pouvons le voir dans *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (1969), les éléments prétendument autobiographiques, censés documenter son enfance, sont en fait des objets fabriqués par l'artiste et des photographies souvent fausses. Ou encore dans *Album de photographies de la famille D. entre 1939 et 1964* (1971), il représente des images de la famille typique en insistant sur les stéréotypes communs et en évitant tous les liens avec la judaïté. Son cheminement évolutif vers ce sujet sensible est décrit comme un chemin psychanalytique par Lynn Gumpert⁶⁵. En considérant cet angle d'interprétation, nous observons en effet que Boltanski ne parvient à traiter le sujet de l'Holocauste plus ouvertement qu'à cette période, avec *Réserve : La fête de Pourim* (1988) et *Autel du*

⁶³ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op.cit.

⁶⁴ Catherine Grenier, *Boltanski*, op.cit., p. 177

⁶⁵ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, op. cit. p. 96

Lycée Chases (1988), où il emploie des photographies de Juifs, et avec la série *Réserve* où des masses de vêtements évoquent les camps de concentration.

Le flou chez Boltanski est donc la manifestation de la distance psychologique de l'artiste avec son sujet traité — un sujet qui le hante mais qui lui est difficile à affronter et dont il a du mal à parler plus ouvertement.

De même, nous pouvons trouver dans l'œuvre de Gerhard Richter une mise à l'écart volontaire qui provient aussi probablement d'une distance psychologique. Certains tableaux comme *Tante Marianne* (*Tante Marianne*, 1965), *Oncle Rudi* (*Onkel Rudi*, 1965), ou *Horst avec un chien* (*Horst mit Hund*, 1965) représentent les membres de sa famille, mais font preuve d'une grande discrétion : à part les titres qui indiquent le lien familial (excepté dans *Horst avec un chien*, alors qu'il s'agit de son père), rien de plus intime n'est montré dans ces tableaux. Richter applique toujours la même méthode : peindre strictement d'après une photographie et brouiller l'image avec des coups de pinceaux. Les personnes ont un air distant et normal. Rien ne les différencie des autres tableaux, où l'artiste peint une image d'anonyme qu'il a découpée dans un journal. Pourquoi cette froideur, cette discrétion ? Et pourquoi ce geste de brouiller les images, comme une sorte d'effacement et de dénégation ?

Le tableau *Tante Marianne* montre la sœur de sa mère tenant le peintre lui-même, alors nourrisson. Cette même année, il a également peint une œuvre intitulée *Monsieur Heyde* (*Herr Heyde*, 1965). Les deux tableaux sont en noir et blanc, estompés par un coup de brosse dirigé horizontalement, et qui crée un flou de bougé et tremblé. Le tableau *Monsieur Heyde* est en outre couvert d'une tonalité jaunie, celle d'un papier journal vieilli. La légende incluse dans la peinture permet de décrypter l'identité de la personne représentée et de supposer un lien avec un crime : « Werner Heyde en novembre 1959, alors qu'il se rend aux autorités. » Les deux tableaux ne sont pas présentés comme une série ; ils n'ont pas non plus de lien apparent. Les titres restent brefs et peu indicatifs, nous laissant le soin de creuser leur histoire.

Atteinte de schizophrénie à l'âge de dix-huit ans, la tante de Richter fut victime du programme d'euthanasie décidé par les nazis, dans la clinique psychiatrique de Großschweidnitz. Or Werner Heyde joua un rôle décisif dans la mise en œuvre de ce programme, à l'époque du III^e Reich. Après la guerre, il exerça son métier d'expert en neurologie auprès des tribunaux, sous un faux nom, sans être importuné pendant de longues années. Convoqué pour être jugé pour crime de guerre, il se suicida cinq jours avant l'ouverture de son procès.

Quant à la toile *Oncle Rudi*, elle représente Rudolf Schönfelder, l'oncle de

Richter, dans son uniforme d'officier de la Wehrmacht. Souriant et élégant, il se tient face à l'objectif, devant un mur. Cet oncle mourut jeune, lors d'une mission militaire. Selon Richter, c'était le chouchou de la famille, et on voyait en lui l'incarnation valeureuse du héros tombé pour la patrie.

Richter traite sans différenciation ces sujets, qu'il s'agisse d'un sujet familial ou d'un sujet social appartenant à l'histoire nationale. Ces images sont pourtant des témoignages cruciaux de l'imprégnation de l'histoire du nazisme dans la vie quotidienne des Allemands après la Guerre. Les personnes présentées sont des victimes ou des assassins, mais le peintre est trop intimement lié pour pouvoir les juger et les opposer. Il est parfaitement possible que Richter n'ait pu dépasser cette emprise familiale pour pouvoir porter un quelconque jugement.

Le flou obsessionnel et omniprésent dans *Tante Marianne*, *Oncle Rudi* et *Monsieur Heyde*, témoigne de la prudence ou de l'incapacité à porter un jugement sur ces sujets sensibles, par manque de distance personnelle. L'absence de commentaire est non seulement un choix, mais aussi une obligation, car les sujets traités lui sont tellement proches que le peintre, par manque de recul, est incapable de faire autrement.

3.2 Le flou évoque trouble et censure

Dans le cycle *18 octobre 1977* qui représente l'arrestation et la mort des membres de la Fraction Armée Rouge, Gerhard Richter supprime les détails accablants pour brouiller les tableaux. Ce flou de bougé, qui ressemble à un tremblement de l'appareil photographique pendant la prise de vue, communique pourtant une violence cachée. Sur le tableau *L'Enterrement* par exemple, nous ne voyons presque rien d'autre qu'une masse colorée de gris et de noir, des formes troubles et indistinctes. Le fait de mal voir nous déstabilise.

La violence s'exprime aussi par l'association avec d'autres types d'images, et grâce au regard instruit des spectateurs qui sont familiers de ce genre d'images : *L'Enterrement* ressemble aux images tramées d'un écran télévisé subissant des interférences, ou encore à la vidéo de surveillance, souvent utilisée dans les lieux fermés comme la prison. Ce genre d'images floutées implique souvent le secret, la censure ou ce qu'on ne désire pas montrer.

Par l'association visuelle avec ces types d'images qui ont souvent des

connotations de danger et de censure, les tableaux d'*Octobre* expriment grâce au flou une horreur profonde, au lieu de la violence qui pourrait être présentée frontalement par les détails des documents photographiques. Le flou transforme ainsi l'image d'une violence visuelle directe et choquante, à une violence codifiée et ressentie. Il insère donc une distance psychologique face aux images violentes.

C'est aussi la raison pour laquelle le flou fait du cycle d'*Octobre* **une peinture de la sensation, non du sensationnel**. Le but de l'artiste n'est pas la provocation ou d'attirer des regards avides de violence. En revanche, le flou de bougé dans ces tableaux peut atteindre notre sensation en troublant notre vue. Car la sensation n'a pas besoin de passer par la narration ou par la figuration — c'est ce que Gilles Deleuze décrypte de la sensation, lorsqu'il analyse la peinture de Francis Bacon dans son ouvrage *Logique de la sensation*. Rappelons que nous avons mentionné la sensation provoquée par le flou de bougé, qui fut expérimentée dans le photodynamisme par le futuriste Anton Giulio Bragaglia. Chez Deleuze, l'analyse procède dans le sens inverse. Il définit tout d'abord que la sensation est au-delà de l'illustratif et du narratif, et de ce fait, la Figure⁶⁶ agit sur notre système nerveux, avant même que le spectateur distingue le senti et le sentant. Il y a une unité de senti et de sentant, et le corps est à la fois sujet et objet de la sensation. La sensation nous touche en passant d'un niveau à l'autre, mais la sensation a déjà en soi plusieurs niveaux. C'est en analysant le fonctionnement de ces différents niveaux de sensation, que Deleuze évoque une de ses hypothèses liée au mouvement :

« Les niveaux de sensation seraient comme des arrêts ou des instantanés de mouvement, qui recomposeraient le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence. »⁶⁷

Nous pouvons d'ailleurs trouver une étonnante similitude de flou de bougé dans *Cellule*, un autre tableau du cycle *18 octobre 1977*, et *Étude d'après le portrait du pape Innocent X peint par Velázquez* (1953) de Francis Bacon. Dans le tableau de Richter, ce flou de bougé qui couvre l'ensemble de surface est un véritable déstabilisateur de la vue. Nous avons l'impression d'être secoués, et que le monde va se renverser. Tous les objets qui sont censés être immobiles — une étagère remplie de livres qui occupe la moitié droite du tableau, ou encore le manteau noir accroché au mur à gauche — vont tomber ou se mouvoir brutalement. Quant au tableau de

⁶⁶ Ce mot est employé par Deleuze pour désigner la forme rapportée à la sensation, contrairement à la « figuration », qui est la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter.

⁶⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 44

Bacon, les touches en gris clair traversent verticalement le tableau comme un effet de flou bougé et percent le corps qui a tendance à s'évaporer. Ces touches déforment la figure, effacent ses yeux, et continuent à s'étendre vers le bas en forme radiale, comme des forces mystérieuses rendues visibles. La violence expressive de ce tableau est transmise non seulement par l'expression d'horreur du visage de la personne représentée, avec sa bouche ouverte comme un trou obscur qui semble pousser un cri, mais elle est aussi renforcée largement par le flou de bougé comme force violente agissant sur le corps et le déformant. De ce fait, le tableau communique un message non verbal qui touche beaucoup plus directement la sensation.

Francis Bacon a dit lors de ses entretiens avec David Sylvester que le flou nous permet « d'atteindre la réalité dans ses profondeurs, de la rendre dans sa violence. »⁶⁸ Nous pouvons ainsi l'éprouver dans son tableau et dans celui de Richter, la force du flou soulève ce qui est imprévisible, au-delà de l'apparence de la banalité.

La série *Nudes* (1999 - 2006) de Thomas Ruff est un autre cas de figure où le flou évoque la censure. Cette série que nous avons évoquée plus haut contient une centaine d'images pornographiques téléchargées depuis Internet, qui sont ensuite manipulées par l'artiste pour donner un effet de flou de bougé. C'est sa première série sur l'ère numérique, avant même la conception de sa série *Jpegs* ; l'observation de la structure des images numériques dans cette série l'a d'ailleurs par la suite inspiré pour la création de *Jpegs*.

Les images de la série *Nudes* sont troublantes à cause du flou de bougé très marqué, d'un effet presque psychédélique, qui donne l'impression que l'image fuit et que l'œil n'arrive pas à la suivre. Elles sont aussi troublantes du fait de leur contenu pornographique, normalement regardé au sein de la sphère privée et porté par l'artiste dans la sphère publique — ce qui est probablement rendu possible grâce au flou, qui atténue l'obscénité de l'image et permet ainsi le franchissement de la frontière publique / privée. Et c'est aussi en ajoutant du flou que Ruff transforme ces images en œuvres, et que ce faisant il rend légitime leur présence dans des lieux artistiques.

Avec cette série, Thomas Ruff questionne la limite, apparemment précise mais en réalité floue, entre d'une part la présence de la nudité dans les images publicitaires ou les œuvres artistiques, et d'autre part le fait de regarder des images pornographiques, ce qui n'est habituellement toléré que dans l'espace privé. C'est aussi pourquoi il considère que cette série n'est qu'une revisite du nu, sujet classique autant dans la

⁶⁸ Cité par Gérard Mordillat, dans « L'éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, septembre 2011 <<http://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951>>

peinture que dans la photographie. Par ailleurs, avec sa quantité importante d'images et sa diversité, la série *Nudes* fonctionne comme une présentation de tout un éventail de pratiques sexuelles. Selon l'artiste, ces images sont plus « honnêtes en tant que représentation du désir contemporain à l'ère numérique » que « le nu dans la photographie de mode qui représente une vision d'homme hétérosexuel du XIX^e siècle sur le corps féminin. »⁶⁹ En poursuivant cette idée, nous pouvons dire également que ces images sont plus honnêtes que les représentations publicitaires, qui évoquent un désir sexuel masqué mais implicite, ou que le nu classique, à la fois stylisé et normé, qui souvent est principalement un exercice de mise en scène, ou la démonstration d'une maîtrise photographique.

Bien sûr, ces images pornographiques sont loin d'être réalistes. En les manipulant, Ruff s'est rendu compte qu'elles ne représentaient pas la réalité, mais étaient des stimuli visuels communiqués par des moyens purement numériques. Il n'est donc plus question de véracité, mais d'un matériau à manier comme n'importe quel autre. D'ailleurs, en observant les images de près, nous pouvons toujours apercevoir les pixels qui indiquent leur origine numérique. Ruff manipule donc le support photographique comme de la peinture ou d'autres médiums : il enlève les détails intrusifs et lisse les images, modifie la couleur en certains endroits et, rendues floues, ces images anonymes s'apparentent au final à de véritables peintures. Il installe une distance qui embellit ces images pornographiques provocatrices, si bien que certaines rappellent les nus peints par Gustave Courbet (*Le sommeil* ou *L'origine du monde* par exemple) — qui ne sont d'ailleurs pas moins audacieux que les photographies de Ruff. Comme dans sa série *Jpegs*, nous retrouvons à nouveau cette picturalité de la matière numérique.

Nous pouvons également comparer le flou de bougé de *Nudes* avec celui du tableau *Cellule*, de Richter. Dans ces deux œuvres, le flou accentue les sensations perturbantes pour la psychologie du spectateur. Cependant, nous percevons évidemment entre elles de nombreuses différences. D'abord, Richter emprunte le flou de la photographie pour faire de la peinture, tandis que Ruff explore la picturalité à travers la photographie numérique. Ensuite, contrairement à la sobriété des couleurs en noir et blanc de *Cellule*, les images de *Nudes* montrent une chair fraîche aux couleurs vives, comme pour attiser les regards lubriques. De surcroît, le flou dans *Cellule* rend le sujet non reconnaissable, alors que le flou de *Nudes* est une incarnation parfaite du voyeurisme, car il accentue cette séparation entre participation visuelle et

⁶⁹ Entretien de Thomas Ruff avec Hans Ulrich Obrist dans *Thomas Ruff : ma.r.s substrats jpegs., nudes, op. cit.*

non-participation physique. Ainsi, pris entre sa pulsion scopique et la difficulté de voir causée par le flou, atteint par la culpabilité du voyeur, le spectateur vit devant *Nudes* une expérience conflictuelle et frustrante.

3.3 Distance humaniste contre voyeurisme du spectacle médiatique

Le flou ébranle la sensation, mais il est opposé au sensationnel. C'est pour cela qu'il sert aux artistes d'outil critique formidable contre la photographie sensationnelle. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre le flou dans le cycle *18 Octobre 1977*. Le flou sert donc à atténuer le degré de la violence et à donner une distance appropriée face à ces images, non seulement pour l'artiste lui-même mais aussi pour les spectateurs. Dans l'interview conduite par Jan Thorn-Prikker sur le cycle *18 octobre 1977*, Richter explique :

*« Je commence par copier exactement la photo ; parfois avec davantage de réalisme que le modèle. (...) J'ai alors une image insupportable à tous points de vue. »*⁷⁰

Le flou ajouté par l'artiste constitue donc un choix moral face aux images accablantes de la mort des membres de la RAF. La violence de cet événement touche l'artiste à tel point que, malgré dix ans d'écart, ces images sont toujours difficiles à supporter. Reprendre trois fois la même image de la mort d'Ulrike Meinhof, pour lui c'est *« trois fois d'impuissance à rendre les images plus compréhensibles, supportables et adorables »*⁷¹. Malgré le sentiment d'impuissance, Richter exprime à plusieurs reprises qu'il ressent la nécessité de faire quelque chose afin de réagir à cet événement. C'est un acte d'engagement, même si l'artiste l'entreprend sans être certain de son résultat. Le travail minutieux de reproduction par la peinture de ces images serait donc un travail d'intériorisation et de rationalisation, qui transforme le choc momentané en commémoration.

Ce cycle émeut, de ce fait, contrairement aux images sources, qui portent une fonction médiatique. Lorsqu'on lui pose la question, dans une interview, de son utilisation du flou dans le cycle d'*Octobre*, Richter répond :

⁷⁰ Gerhard Richter, *Textes*, Les presses du réel, Dijon, 1995, p. 151

⁷¹ Victoria von Flemming, *Gerhard Richter : Meine Bilder sind klüger als ich (Mes tableaux sont plus intelligents que moi)*, DuMont creativ, 1993, 55"

« *La proximité n'apporte rien.* »⁷²

En effet, ces mêmes images étaient largement publiées en grande dimension dans la presse à l'époque⁷³. Imaginons l'effet choc et sensationnel qu'elles pouvaient produire ! Ce genre de « photo-choc » est utilisé par la presse pour attirer l'attention, mais qu'attend-on comme réaction de la part des spectateurs ? La photo-choc risque d'attirer un regard voyeuriste, mélange de curiosité et d'excitation, et devient potentiellement un outil d'exploitation des sentiments.

Roland Barthes critique l'insignifiance de la « photo-choc », car la catastrophe rend muet et nous ne pouvons rien construire, ni signification, ni connotation :

« *La photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis « sur le vif») est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification.* »⁷⁴

C'est pourquoi le flou dans le cycle d'*Octobre* serait l'exact opposé du flou de la photographie de presse sensationnelle. Le flou apporte un minimum de respect pour les victimes et leurs proches, pour que les images de leur mort ne soient pas exploitées. Il nous donne une distance plus convenable pour contempler ces images. Par ailleurs, des photographies parfaitement nettes n'apportent pas plus d'éclaircissements sur l'événement.

La critique de l'image dans l'œuvre de Richter ne s'arrête pas au cas de la RAF, mais s'attache plus globalement à la photographie médiatique. Avec *Morts* (1963), tableau qui représente une coupure de journal à propos d'un accident anecdotique, Richter entreprend un dialogue avec Andy Warhol. La sérigraphie *Car crash* de Warhol sur les images d'accident de voiture est pionnière dans l'intégration en art de la représentation médiatique de la catastrophe. Ainsi, la répétition deux ou trois fois d'une même image dans le cycle d'*Octobre* ne relève pas seulement les limites et la censure exercée par la police sur les images diffusées par la presse, mais elle est aussi une critique de la surexposition harassante des médias, tout comme dans l'œuvre de Warhol. Andy Warhol déclarait :

« *Lorsqu'on revoit sans cesse une scène macabre, elle ne fait plus vraiment d'effet.* »⁷⁵

⁷² *Ibid.*

⁷³ Plusieurs images en double page de la presse allemande de l'époque sont reproduites dans Ortrud Westheider, « Une idée qui va jusqu'à la mort », dans *Gerhard Richter. Images d'une époque, op. cit.*

⁷⁴ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 23

⁷⁵ « But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn't really have any effect. »

C'est pourquoi dans une époque où les spectateurs sont anesthésiés par des quantités d'images stimulantes, la stratégie de retrait par le flou de Richter peut encore permettre un espace de réflexion. De même, la tonalité grisâtre de la peinture adoucit le choc d'images qui devraient être sanglantes. En isolant les images de leur contexte médiatique, et en leur donnant un caractère inhabituel, l'artiste incite à voir autrement.

Déclaration de Warhol dans un entretien avec Gene Swenson. Gene Swenson, « What is Pop Art ? Interviews with eight painters », *Art News* 62, New York, novembre 1963, p. 60. Traduction prise dans Hal Foster et Mark Francis, *Pop Art*, Londres, Phaidon, 2006, p. 30

4. La subjectivité mise à distance

Contrairement au chapitre 3.1, dans lequel nous essayions d'associer le flou avec les éléments biographiques des artistes, afin de déceler une distance psychologique face aux sujets qu'ils traitent, nous allons à présent interpréter les explications des artistes eux-mêmes sur leurs utilisations du flou. L'utilisation du flou exprime une incertitude profonde chez Richter, une imprécision volontaire chez Boltanski, une objectivité recherchée chez Ruff. Elle peut être considérée, dans les trois cas, comme une mise à distance de la subjectivité. Le flou est donc la mise en forme de cette distance.

La mise à distance de la subjectivité est également une absence du jugement de valeur, qui ne donne aucune orientation à l'appréhension des œuvres. Il est d'ailleurs très probable que les spectateurs trouvent les œuvres obscures et ambivalentes. Le flou n'est donc pas simplement visuel, mais aussi intellectuel et il perturbe la compréhension claire et linéaire. Mais il permet surtout une interprétation beaucoup plus ouverte.

Cette subjectivité mise à distance est aussi liée à l'utilisation des images existantes. En s'appuyant assez fidèlement sur ces images d'archives provenant de livres, de journaux, d'Internet et des photographies amateurs, ces artistes peuvent s'affranchir de leurs propres pensées.

Nous avons évoqué, dans le passage sur le flou de bougé, la coexistence de la subjectivité et de l'objectivité : le flou de bougé témoigne de l'instantanéité et de la pureté de l'intention chez le photographe, mais il est aussi un indice de la présence du sujet du photographe. Notre retrouvons en fait la même logique ici : l'utilisation du flou chez ces trois artistes manifeste un retrait volontaire de leur propre subjectivité, et de ce fait, le flou peut être considéré comme un élément d'objectivité. Cependant, cette intention en elle-même est subjective, c'est pour cela que nous ne pouvons parler que de subjectivité mise à distance et non d'une objectivité totale.

4.1 Le flou comme imprécision de la source et de son identification

A. Visage flou et personnage interchangeable

Le flou dans l'œuvre de Boltanski relève non seulement d'une imprécision visuelle, mais aussi du flou de sens et d'identification. Comme il le formule :

« *Je cherche des images suffisamment imprécises pour qu'elles soient les plus communes possibles, des images floues sur lesquelles chaque spectateur puisse aborder (...) des archétypes qui permettent à chacun de se raconter sa propre histoire* »⁷⁶

Les images photographiques, selon lui, doivent être suffisamment floues pour que les spectateurs aient le sentiment de la reconnaissance ; car elles convoquent leurs propres souvenirs ou leur rappellent les personnes qui leur sont chères. C'est pour cela que l'artiste cadre très près du visage jusqu'à le rendre flou, afin de valoriser et épurer les traits humains, et qu'il donne souvent à ses travaux des titres génériques, tels que *Réserve du Musée des enfants*, *Menschlich* (qui veut dire « humain »), *Archives*, etc., sans indiquer plus d'information sur chaque image.

Nous retrouvons cette volonté que chaque spectateur puisse se reconnaître dans les sujets abordés. C'est probablement la raison pour laquelle nous constatons que certaines œuvres récentes de Boltanski ont tendance à s'élargir à des sujets universels, moins précis qu'auparavant. Par exemple, ses travaux dans les années quatre-vingt représentent des images provenant de ressources déterminées, comme *Les Enfants de Dijon* (1985) ou *Autel du Lycée Chases* (1988) ; alors que plus tard, dans *Menschlich* (1994), il rassemble un large éventail d'images différentes. Cela a sans doute un lien avec le fait que l'artiste recycle des images qu'il a utilisées dans ses œuvres, mais aussi avec cette intention de pouvoir parler à chaque spectateur sans se limiter à un seul sujet. Cette œuvre élargit donc le public auquel elle est destinée, en traitant le sujet fondamental qui est celui de l'humanité. Comme l'artiste le dit :

« *Je veux qu'il y ait beaucoup de monde dans mon travail, beaucoup d'êtres humains.* »⁷⁷

Vouloir contenir dans ses œuvres le maximum d'êtres humains semble être une ambition fondamentale chez Boltanski : des visages divers et flous représentent les hommes, les femmes, les vieux et les jeunes. Ses œuvres, en ayant recours à un large

⁷⁶ Christian Boltanski, Bernard Blistène, *Boltanski*, catalogue d'exposition, [Paris, Musée national d'art moderne, 1 février - 26 mars 1984] Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1984, p. 79

⁷⁷ Catherine Gernier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 135

éventail d'images humaines, font surgir l'essentiel de l'humanité.

Cependant, le visage flou n'est qu'une invitation passive qui élargit simplement la possibilité de reconnaissance pour les spectateurs. Boltanski utilise d'autres stratégies pour attirer l'attention, qui utilisent notamment l'impact émotionnel.

Boltanski fabrique une mémoire partageable en puisant dans ce qu'il appelle un « fonds commun de l'image »⁷⁸ : les photographies qu'il utilise sont des photographies amateurs ou des images découpées dans des journaux, qui font partie de notre culture visuelle collective. L'artiste cherche dans ces images ordinaires une banalité qui peut être partagée par tous. Dans *L'album de photographies de la famille D. 1939-1964*, œuvre réalisée en 1971, Boltanski a emprunté l'album de famille d'un ami proche, Michel Durand. Il a agrandi les photographies jusqu'à vingt sur trente centimètres chacune, et les a accrochées au mur de manière ordonnée selon leur chronologie. Les photos sont regroupées par année, de gauche à droite, en partant de la première photographie, où l'on voit la mère de Michel Durand très jeune, jusqu'à la dernière, où on le voit âgé de vingt-cinq ans. L'artiste explique ainsi pourquoi il a choisi des photos qui ne sont pas les siennes :

*« Parce que Durand est le nom français le plus commun, qu'il est d'une famille de la petite bourgeoisie, et qu'il représentait donc le prototype de ce que je n'étais pas. »*⁷⁹

Dans ces déclarations, nous retrouvons encore une fois son refus de parler de sa propre famille qu'il considère trop singulière, étant une famille juive, qui ne peut pas être une référence commune. L'utilisation de l'initiale « D. » rappelle aussi le dispositif courant des romans, en particulier du XIX^e siècle, qui pour produire un effet de réel jouent à préserver l'anonymat de personnages fictifs, en ne dévoilant pas leur nom complet. Ici, Boltanski met donc Michel Durand dans la position d'un personnage de fiction, ironiquement en utilisant un procédé destiné en littérature à fabriquer une authenticité. Cette abréviation du nom montre aussi son intention d'être le moins précis possible. Ces photographies de famille représentent les vacances, les réunions familiales, l'enfance, etc., qui sont des expériences à la fois banales et significatives dans les vies personnelles et intimes – elles correspondent à ce que l'artiste appelle la « petite mémoire », le contraire de la « grande mémoire » préservée dans les livres d'histoire. Ces événements anecdotiques, subtils et touchants, visent à susciter un petit sourire chez les spectateurs ou à fonctionner comme la madeleine de

⁷⁸ Catherine Gernier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 79

⁷⁹ *Ibid.*, p. 68

Proust qui déclenche le surgissement de la mémoire du passé. C'est en fonctionnant dans cette imprécision que ces photographies appellent la sympathie, voire une identification des spectateurs.

Cette possibilité que les spectateurs puissent sympathiser avec ces images, qui ne sont pas les leurs, vient de la banalité de la personne de D. L'artiste efface ce qu'il y a de particulier chez cette personne en ne se concentrant que sur les aspects communs ; et il crée un rôle qui est remplaçable, autrement dit un « homme-miroir » selon l'idée de Boltanski :

« *L'artiste est quelqu'un qui a un miroir à la place du visage, et chaque fois que quelqu'un le voit, il se dit 'C'est moi'.* »⁸⁰

De ce point de vue, nous pouvons parler d'un effacement de la subjectivité de cette personne, qui est transformée en un modèle standard.

Quelle est alors la distance de la subjectivité de l'artiste dans cette œuvre ? D'une part, nous percevons dans l'utilisation directe des photographies d'autrui, un refus de se mettre en scène. Les aspects ressemblant à l'Art Conceptuel, comme l'utilisation des documents photographiques, la standardisation des formats, les cadres métalliques, confèrent à cette œuvre une froideur objective. La représentation d'un exemple spécifique et déterminé au niveau temporel, le classement chronologique des photographies — ces méthodes proches d'une étude sociologique se réclament aussi d'une objectivité rationnelle. D'autre part, la présence de la subjectivité persiste, malgré la résistance de l'artiste, dans ses tentatives de reconstruire une image typique de famille, qu'il aurait souhaitée être la sienne. Cela explique probablement pourquoi il a choisi un album de la même période que sa propre jeunesse. Mais aujourd'hui, un certain temps après la création de cette pièce, nous voyons malgré tout dans ces images un contexte très représentatif et déterminé de cette génération européenne, voire occidentale, même si elles sont, aux yeux de l'artiste, banales et générales.

Présenter des photographies appartenant à autrui, sans précisions, n'est pas seulement un moyen de faire appel aux spectateurs, mais aussi une occasion de traiter les sujets qui préoccupent l'artiste, comme l'enfance et la mémoire. Le flou apporte une imprécision nécessaire dans le processus de sympathie, souhaité par Boltanski. Nous pouvons donc déceler, sous l'apparente objectivité de cette œuvre, une subjectivité de l'artiste qui se met secrètement à la place d'un autre. Et le visage flou devient un lieu de jeu de rôles où les subjectivités de la personne représentée, du spectateur et de l'artiste viennent s'alterner ou se juxtaposer.

⁸⁰ Cité par Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 33

B. La mort universelle

En dehors de fouiller dans la mémoire commune, une autre stratégie de l'artiste pour susciter l'impact émotionnel est de traiter d'un sujet fondamental : la mort. Reprenons *Autel du Lycée Chases* comme exemple, il ne s'agit plus de la reconnaissance de ces visages flous, mais de l'ambiance de mort qui règne dans notre relation face à l'œuvre.

En l'observant, nous remarquons que les portraits de ces élèves sont tirés sur un papier spécifiquement préparé, ce qui fait fondre délicatement les images dans le flou. Les visages des élèves sont délestés de leur contexte, et purifiés et simplifiés pour dégager leur type humain. Ce qui nous conduit à envisager le flou comme un équivalent de la fragilité essentielle de la représentation photographique et de l'identité humaine. La légende pour cette œuvre présentée dans le catalogue de l'exposition à la Kunstverein de Düsseldorf en 1987 indique :

« Tout ce que nous savons d'eux est qu'ils étaient des élèves du Lycée Chases à Vienne en 1931 ». L'existence de ces élèves se réduit à une seule phrase et à une image floue, comme si elles témoignaient de l'éphémère de la vie humaine.

Si on considère les élèves en tant qu'individus conscients, leurs subjectivités sont dans ce cas-là déconstruites par l'utilisation du flou et de l'image trouvée. Comme Boltanski utilise des images provenant d'un fonds commun mémoriel et qu'il estompe leur plus infime singularité afin qu'elles deviennent « image-modèle », il met en crise le sujet photographié par cette démarche de généralisation. Les élèves sont en quelque sorte réifiés par la photographie. D'individus ayant des identités spécifiques, ils se transforment en personnes anonymes. Cet instant de leur vie est figé alors qu'ils deviennent de simples objets mémoriaux. Ils sont devenus des sujets objectivés, pour avoir rompu le lien avec leurs sujets originaux.

L'impact psychologique est presque simultané avec l'appréhension du temps et de la mort impliquée dans ces images floues. Boltanski décrit ainsi sa découverte de cet effet :

*« Ce qui a été un choc, c'est que c'était une photographie relativement joyeuse, (...) et que, en photographiant et en agrandissant leurs visages, ils ressemblent tous à des têtes de mort. »*⁸¹

⁸¹ *Ibid.*, p. 171

C'est ainsi que les sourires aux traits fondus sur ces visages les rendent encore plus macabres, d'autant qu'une ombre sinistre est omniprésente.

La réception de l'œuvre est directe et instinctive pour les spectateurs, du fait de sa théâtralisation. En analysant l'effet émotionnel dans l'œuvre de Boltanski, Catherine Grenier argue que les spectateurs sont dans « *un état de réceptivité directe de l'émotion et non de jouissance esthétique ou d'érudition.* »⁸² De ce point de vue, l'œuvre de Boltanski est plus proche de l'expressionnisme, qui influence directement l'état émotionnel des spectateurs, que de l'Art Conceptuel, malgré son apparence – la sérialité qui soumet toutes les images au même procédé et des matériaux pauvres ou métalliques qui sont visuellement proches du langage d'Art Conceptuel. En effet, l'artiste explique que cette esthétique proche des formes froides du Minimalisme est conditionnée par le contexte historique de sa génération, mais que ses objets sont expressionnistes⁸³. Ce contraste entre contenu émouvant et traitement impersonnel caractérise bien les œuvres de Boltanski.

Le visage flou est donc une métaphore développée par l'artiste afin d'ouvrir aux spectateurs un espace imaginaire. Et ce n'est qu'avec un ensemble de dispositifs — choix de sujets essentiels et universels comme l'enfance, la mémoire et la mort, mise en forme minimaliste — que l'œuvre de Boltanski procède à une mise à distance de la subjectivité de l'artiste.

C. Le mélange des sources, autre niveau de questionnement

Le flou chez Boltanski ne sert pas seulement à effacer l'identité de la personne photographiée, il permet aussi de brouiller la frontière entre le bien et le mal, par le mélange des ressources d'images différentes. En faisant cela, l'artiste évite le jugement unilatéral et soulève la complexité de l'humanité.

Dans *Menschlich* (1994), selon l'artiste, l'idée est de réunir énormément de gens et de les célébrer tous, comme « tous saints ». Les murs entiers de photographies comprennent les images des enfants juifs de la *Fête du Pourim*, les nazis de *Sans souci*, les victimes et les bourreaux de *El Caso* et bien d'autres comme *Les Suisses morts*, les enfants du *Club Mickey*, etc. Ces photos sont soumises en même traitement de l'agrandissement et sont accrochées côté à côté : impossible de reconnaître des

⁸² Catherine Grenier, *Boltanski*, Paris, Flammarion, 2011, p. 60

⁸³ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.*, 1992, p. 86

centaines et des milliers de visages anonymes devant nous.

« Pour moi, cette œuvre a été très déterminante, à la fois par son côté visuel et par le fait de mélanger tous ces êtres »⁸⁴, se remémore Boltanski.

Il est d'ailleurs intéressant de nous attarder sur cette forme de mur constitué d'images. *Menschlich* se présente donc sous la forme d'une installation de grande ampleur, avec des murs entiers recouverts de photographies d'êtres humains, qui englobent les spectateurs. Cette installation a été réalisée la première fois à la Fondation De Pont à Tilburg (Pays-Bas), et les images qui la composent sont, nous le rappelons, reproduites dans le catalogue *Kaddish*. Selon Boltanski, cette période est marquée par un travail lié aux espaces, ce qui vient du fait qu'il avait alors déménagé dans un atelier à Malakoff et avait désormais à sa disposition un espace plus grand pour travailler. C'est donc cette raison pragmatique qui a été décisive dans ce nouvel aspect visuel de son travail.

Boltanski a recyclé des images des œuvres précédentes, et parmi ces œuvres-là, nous trouvons déjà dans *Sans souci* et *El Caso*, cette même volonté de rendre impossible la reconnaissance des victimes et des bourreaux. Pour comprendre cela, il faut que nous précisions le contenu des œuvres. *Sans souci* (1991) est une œuvre sous forme d'album, dans lequel Boltanski rassemble les images de familles allemandes de l'entre-deux-guerres, que l'artiste a trouvées aux puces en Allemagne. Ces images sont inconnues, et nous ne pouvons connaître le contexte historique que par les uniformes de ces hommes, ornés de la croix gammée. Le titre de l'œuvre vient d'une de ces photographies de vacances qui a été prise devant le Château de Sanssouci à Postdam. Les images heureuses de bons pères, de bons maris, semblent en effet insouciantes, mais aussi cacher derrière elles un inquiétant message : n'importe quel homme pourrait devenir un tueur monstrueux.

Dans *El Caso* (1988), l'œuvre commandée par le magazine Parkett et exposée au *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Boltanski a puisé ses sources dans un hebdomadaire espagnol du même nom, un titre de la presse à scandale qui relatait très souvent des meurtres, en publiant des photographies de famille de personnes assassinées et des clichés pris dans le style de la médecine légale, exposant des corps mutilés. Lorsque *El Caso* a été exposée, l'artiste montrait à la fois des images des victimes et des meurtriers. Ces images de visages agrandis et encadrés étaient accompagnées de boîtes de biscuits en métal, dans lesquelles étaient enfermées des images auxquelles les spectateurs n'avaient pas accès. Ces images cachées avaient été

⁸⁴ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 196

prises par les policiers sur les lieux des crimes. Nous pouvons imaginer que c'étaient des images violentes de corps mutilés et sanglants. Des draps blancs pliés et empilés, posés sur une étagère à côté et éclairés aussi par des lampes, donnaient une ambiance glaciale et solennelle de morgue. Ces éléments visuels faisaient référence au passé du *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, qui fut d'abord un hôpital.

Comme nous l'avons observé chez Richter, nous pouvons retrouver chez Boltanski ces mêmes distance et prudence face aux images de presse violentes. Sauf qu'ici, Boltanski va jusqu'à rendre ces images invisibles, ce qui provoque peut-être une frustration. C'est la même frustration quand nous faisons face au grand nombre de visages inconnus dans *Menschlich*, à cause de l'impossibilité de reconnaissance, de l'absence de commentaire et de narration possibles. Toutes ces images de provenances très différentes sont finalement égalisées, comme s'il y avait un destin commun des êtres humains, qui serait la mort. Le mélange du bien et du mal, ce flou artistique permet finalement une interprétation très ouverte de l'œuvre, qui sert plutôt à provoquer la réflexion sur la complexité de l'être humain, au lieu de livrer une accusation unidirectionnelle. L'image floue est comme la mise en forme de ce doute, car tout résumé affirmatif sera trop simpliste, seule une question ouverte peut évoquer les réflexions et les contemplations.

D. Trouble d'identification dans *Anderes Porträt* de Thomas Ruff

Il est intéressant de comparer la série *Anderes Porträt* (1994 - 1995) de Thomas Ruff avec les photographies de visages dans les travaux de Boltanski, car nous y trouvons plutôt un trouble ou une étrangeté dans l'identification, au lieu d'un effacement de celle-ci.

Anderes Porträt recycle les images de portraits que Thomas Ruff a photographiées lui-même dans les années quatre-vingt, dans le style précis et froid de l'école de Düsseldorf. À partir de ces photographies, il crée cette nouvelle série *Anderes Porträt* avec un outil spécifique, Minolta Montage Unit, un système utilisé par la police allemande dans les années soixante-dix pour générer des images de visages des criminels, afin de les identifier. En superposant deux visages à la fois, Ruff combine les yeux et la bouche de l'un avec le nez et la moustache de l'autre, produisant un hybride fantomatique et perturbant, mélangeant souvent les caractéristiques masculine et féminine.

Contrairement au dispositif théâtral qui incite à la narration et à l'émotion dans les œuvres de Christian Boltanski, ici, nous faisons face à des images d'une forme administrative, des portraits ayant des regards fixes et inexpressifs. Nous avons l'impression de regarder de vrais inconnus, les « autres », comme son titre l'indique (*Anderes Porträt* veut dire « autres portraits »). Aucune invitation à sympathiser, ces visages sont comme des masques présentant une opacité totale.

Nous pouvons analyser le flou dans cette série sous deux aspects. Premièrement, l'incertitude et l'indétermination de l'identification du visage humain. Ce qui est le plus remarquable, c'est cette étrangeté forte suscitée par les images combinant deux visages. Sur certains visages, l'étrangeté est très caricaturale, telle la moustache sur un visage apparemment féminin ; sur d'autres, c'est plus subtil, comme ce visage qui a l'air parfaitement normal et inconnu, mais qui nous semble de plus en plus irréel et bizarre à mesure que nous le regardons. L'appréhension d'un visage inconnu est troublée par l'indécision quant au genre et à l'identité. C'est de cette manière que Ruff renverse la fonction de cet outil policier, qui servait à l'origine à identifier un individu, en créant à sa guise un être qui n'existe pas. Au sens plus large, cette série défie également la photographie comme preuve de « ça-a-été », dans la thèse de Roland Barthes, en déclarant l'indépendance de la photographie face à son objectif. Avec un outil historique, Thomas Ruff interroge ce qui est virtuel, en générant des images qui n'appartiennent pas au monde réel.

Deuxièmement, le flou est le résultat de la superposition de plusieurs images qui crée des contours indécis. Avec l'outil qui est plutôt rudimentaire, Ruff peut créer un visage qui reste à peu près net au milieu, mais flou au niveau des oreilles, du cou et des cheveux. Les deux couches d'images transparaissent plus ou moins clairement dans l'image produite. Ces contours s'interfèrent ; leur co-existence les fait s'annuler réciproquement. Ils ressemblent aux ébauches de dessin sur une toile qu'on a à peine effacées : d'une part, par leur caractère transitoire, et d'autre part, par leur indécision. Ces contours doublés et décalés présentent des lignes de force aux directions contradictoires ; donc, bien qu'immobiles, ils donnent l'impression que le visage est en train de se métamorphoser. Ils troublent aussi l'unicité de l'image nette, en donnant au visage un sens flottant.

Nous avons donc un flou qui est différent du flou de la non mise au point et du flou de bougé. C'est un flou engendré par la multiplication des formes à la fois proches et différentes, bien qu'aucune d'entre elles ne soit floue. C'est la destruction de la netteté par la netteté, issue de la non-distinction entre plusieurs voies présentées.

4.2 Le flou comme manifestation d'incertitude

« *Le flou est assez important pour moi, parce que de toute façon, je ne vois pas très bien et que je ne sais trop rien.* »⁸⁵

À l'image de cette citation de 1973, c'est la prudence qui caractérise l'attitude de Richter. Dans ses nombreux écrits et entretiens, il n'est jamais allé très loin sur la signification du flou dans ses tableaux. Comme le flou, l'incertitude semble la seule chose certaine que l'artiste mette en forme à travers ses pratiques.

A. Réalité incertaine

Lorsqu'il est interrogé sur la signification du flou dans ses tableaux, Gerhard Richter répond :

« (...) *Ce flou apparent est en rapport avec une certaine incapacité. Comme je ne peux rien dire de plus précis sur la réalité, je préfère parler de mon rapport avec elle, ce qui renvoie au flou et à l'incertitude, à l'éphémère, au fragmentaire et ainsi de suite bien que cela n'explique pas les œuvres, mais, au mieux la raison de peindre.* »⁸⁶

Ou encore :

« *Je ne me méfie pas de la réalité, dont je ne sais presque rien, mais j'entretiens des soupçons concernant l'image de la réalité que nos sens nous apportent, qui est incomplète et limitée. (...) Je ne peux rien décrire plus clairement concernant la réalité que ma propre relation à la réalité. Et celle-ci a toujours eu à voir avec le flou, l'insécurité, l'inconscience, la fragmentalité, je ne sais quoi encore.* »⁸⁷

À la fois pessimiste et sceptique, son discours exprime le fait que notre seul accès à la réalité se situe dans un rapport instable avec elle. De plus, ce rapport entre la réalité et nous, lors de l'événement dépeint dans *18 octobre 1977*, n'est établi qu'à travers les images médiatiques. Nous pouvons peut-être penser ainsi : le flou requiert du spectateur une connaissance préalable du monde dans l'identification des choses

⁸⁵ Cité par Uwe M. Schneede, dans Dietmar Elger, Uwe M. Schneede, Hubertus Butin et al., *Gerhard Richter. Images d'une époque*, catalogue d'exposition [5 février au 15 mai 2011 au Bucerius Kunst Forum, Hambourg], Bucerius Kunst Forum, Somogy, 2011, p. 16

⁸⁶ Entretien avec Rolf Schön en 1972, dans Gerhard Richter, *Texte*, Dijon, Les presses du réel, 1995, p. 59

⁸⁷ *Ibid.*

visibles, alors que Richter relève la défaillance de toute prévision face à sa complexité. Cet effet présente donc la réalité troublante et la relation que l'artiste entretient avec elle.

Face à son sentiment d'incapacité, le geste de peindre constitue pour lui un moyen de réaliser une chose concrète et de matérialiser ses doutes à travers la forme du flou. Richter a d'ailleurs maintes fois exprimé sa démarche très praticienne d'avancer malgré l'incertitude. Comme, par exemple, dans le documentaire *Mes tableaux sont plus intelligents que moi*, lorsqu'il dit :

« *Quand j'ai une idée de faire quelque chose, c'est forcément faux.* »⁸⁸

Ou encore dans la phrase du musicien John Cage « *Je n'ai rien à dire et je le dis* » que Richter approuve et à laquelle il fait souvent référence⁸⁹. L'artiste n'hésite pas à parler de son incertitude qui l'a poussé à la mise en forme dans ses tableaux.

De même, nous percevons une indécision quant aux choix des sujets peints pendant les années soixante, comme si ces sujets n'avaient pas d'importance pour Richter. Les sujets vont des images publicitaires aux images issues de son album de famille, ou encore aux récits de faits-divers meurtriers. En outre, Richter passe d'un style à l'autre librement, de la figuration à l'abstraction, de la peinture monochrome à la copie à l'identique des cartes postales ou des photographies. Cependant, l'indécision quant aux choix des sujets ou des styles est finalement une décision conceptuelle. Parce que c'est grâce au fait qu'il reste consciemment méfiant envers sa propre subjectivité qu'il parvient à se mettre à distance. Cette distance accorde un degré conceptuel à son œuvre, que nous pouvons analyser sous deux aspects : son attitude réservée face aux sujets traités, et son objectivité dans la manière de copier la photographie.

B. Absence de jugement et attitude réservée

Analysons d'abord l'objectivité de Richter à l'égard de son sujet. Dans le cycle de *18 octobre 1977*, par exemple, de nombreuses analyses faites peu de temps après sa

⁸⁸ Viktoria von Flemming, *Gerhard Richter : Meine Bilder sind klüger als ich (Mes tableaux sont plus intelligents que moi)*, DuMont creativ, 1993, 55"

⁸⁹ La citation vient de la « Conférence sur rien » (1949) de John Cage, citée pour la première fois par Richter dans une lettre adressée à Benjamin Buchloh en 1977, et elle devient le titre de l'entretien de Richter avec Nicolas Serota en 2011 dans le catalogue de sa rétrospective itinérante *Gerhard Richter : Panorama*, catalogue d'exposition [6 juin - 24 septembre 2012, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou], Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012

réalisation supposent que le flou met en doute l'hypothèse du suicide des membres de la Fraction Armée Rouge, et y voient ainsi un indice sur la position politique du peintre⁹⁰. Pourtant, Richter lui-même a toujours refusé de prendre parti explicitement, et insiste sur la dangerosité de toutes les idéologies⁹¹, qu'il veut exprimer dans ces tableaux. Il dit :

« *L'actualité politique de mes tableaux « octobre » ne m'intéresse pas. Beaucoup de critiques s'en émeuvent, et le jugement porté sur mes tableaux fluctue au gré des circonstances politiques, ce que je trouve regrettable.* »⁹²

Cependant, la place unique du cycle *18 octobre 1977* dans l'œuvre de Gerhard Richter, place importante tant en quantité qu'en qualité, montre la considération de l'artiste pour ce sujet. La mise en œuvre des événements autour de la Fraction Armée Rouge est, selon Benjamin Buchloh, à la fois un engagement politique et une démarche artistique. Il apparente ce geste à une « commémoration esthétique » :

« *Par [son] geste de commémoration esthétique, [il résiste] à cette mise en accusation collective des victimes, constamment renouvelée sous forme de [son] éradication de la mémoire ; [il rend] ainsi une dignité aux victimes d'un État dont elles étaient devenues les adversaires pour l'avoir contesté ouvertement.* »⁹³

Nous pouvons effectivement trouver dans ce cycle des arguments en faveur de cette interprétation. Par exemple, l'absence d'image des victimes de la RAF peut être considérée comme une vision très partielle de cet événement. Nous empruntons pourtant cette expression de Buchloh, « commémoration esthétique », avec un peu de réserve, en prêtant davantage à « commémoration » le sens de mémoriser, plutôt que celui de célébrer. Nous considérons en effet que le travail du peintre est destiné à soumettre aux spectateurs un sujet sensible, sans apporter aucun jugement personnel ; l'artiste cherche manifestement moins à apporter de réponse aux questions de l'actualité politique qu'à se concentrer sur des images accablantes. La neutralité et

⁹⁰ Cf. Ortrud Westheider dans *Gerhard Richter. Images d'une époque, op. cit.*, p. 155

⁹¹ Dans l'entretien avec Jan Thorn Prickker sur le cycle d'Octobre en 1989, Richter récuse l'idéologie de la RAF et dit : « Je me demande pourquoi nous avons des idéologies, si c'est un trait inévitable, nécessaire et propre à l'homme - ou si elles sont superflues, entravantes, dangereuses pour la vie, démentiennes. » Quand le journaliste lui demande si les membres de la RAF sont victimes de leur idéologie, il acquiesce et ajoute : « Et pas uniquement victimes d'une idéologie définie, de gauche ou de droite, mais d'un comportement idéologique en général. » Dans *Gerhard Richter, Textes*, Dijon, les presses du réel, 1995, p. 153

⁹² Note de l'artiste en 1989, dans *Gerhard Richter, Textes, op cit.*, p. 143

⁹³ Benjamin Buchloh, « note sur 18 octobre 1977 de Gerhard Richter » dans *Gerhard Richter, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, 1993, p. 43-44

l'objectivité de l'artiste sont exprimées à la fois dans la forme et dans le contenu.

L'absence de commentaire est donc la seule voie possible pour Richter. Silencieux, ses tableaux sont pourtant intenses. L'artiste nous livre ces images comme une mémoire sélectionnée et augmentée, car certaines photographies sont enfouies dans les archives et donc inconnues du grand public. Par sa pratique laborieuse et appliquée consistant à les peindre et ensuite à les exposer, ces images prennent une dimension importante et gagnent un autre sens. Ces photographies, qui sont peut-être à l'origine saisies au hasard, parmi une rafale d'appareil photo, se transforment en pièces d'art uniques — ou même davantage, en icônes. Par sa peinture, Richter montre qu'il est possible de saisir l'Histoire au sein même de sa propre époque.

C. Objectivité empruntée à la photographie

L'objectivité volontaire se trouve aussi chez Richter dans son utilisation de la photographie. La photographie, par son enregistrement direct et par son accès supposé à l'objectivité, lui sert d'outil intermédiaire et conceptuel. Même si le choix des images est à la fois conscient et signifiant, sa méthode presque automatique de reproduction limite la marge d'intervention subjective et donne la distance convenable pour traiter son sujet.

Pour imiter la photographie, le peintre estompe la surface picturale, afin qu'elle soit lisse et parfaite. Ce geste, qui efface ses empreintes personnelles, transforme les touches du pinceau traçant la forme en une surface unique, mécanique et froide. D'autre part, la photographie permet d'éviter ses préjugés personnels. Richter caractérise ce que la photographie représente pour lui :

« La photo n'avait aucun style, aucun concept, n'implique aucun jugement, elle m'évitait les émotions personnelles, elle n'avait rien du tout, n'était rien d'autre que pure image. »⁹⁴

Même si l'objectivité est une caractéristique que Richter emprunte à la photographie, il faut distinguer dans cette objectivité deux facettes : celle qui appartient proprement à la photographie, et celle impliquée dans le mécanisme spécifique de Richter. La première objectivité photographique est assez discutable, car la photographie, résultat d'un saisissement de la réalité par la machine, ne peut exclure l'influence de la main du photographe et de son point de vue. Vue sous cet angle, dans la photographie en général, et même dans la photographie amateur,

⁹⁴ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 66

l'existence de la subjectivité n'est pas négligeable. Nous ne pouvons pas non plus exclure l'existence d'un certain style dans la photographie amateur, même s'il n'est pas reconnu dans le milieu artistique. La photographie est donc difficilement une « image pure » comme Richter le considère. C'est la raison pour laquelle que nous mettons l'accent sur le deuxième aspect de l'objectivité, c'est-à-dire la manière objective de recopier la photographie en peinture.

Reproduire une image existante en peinture, c'est aussi suivre la composition et le point de vue existants, choisis par le photographe. À travers cette pratique, Richter se transforme en machine à reproduire. Nous pouvons dire que la peinture ici n'émane pas d'un sujet qui peint au sens traditionnel de la peinture, mais d'un sujet qui conçoit, en employant objectivement ce médium comme une technique automatique. C'est ce que Benjamin Buchloh appelle « désapprentissage (*deskilling*) »⁹⁵ qui brise la hiérarchie des compétences liées aux métiers de peintre. Cette manière créative est proche de l'Art Conceptuel, dans l'idée que l'artiste crée selon une règle du jeu rationnelle et méthodique qu'il s'impose à lui-même.

Buchloh a d'ailleurs souligné le lien de cette méthode spécifique avec les éléments biographiques et le milieu socio-historique de l'artiste. Selon lui, la peinture consiste en un moyen de réconcilier son passage de l'Est à l'Ouest de l'Allemagne. La démarche de reproduire des images en les peignant, en comparaison avec un autre moyen plus moderne ou plus efficace, pourrait s'expliquer comme étant dans la continuité de la formation académique de Richter lorsqu'il était en Allemagne de l'Est. Après son passage à l'Ouest, il se familiarise avec le Pop Art et aborde donc la méthode d'intégration de la photographie de presse dans le monde de l'art. Mais au lieu d'embrasser complètement le monde occidental lié au Capitalisme et au consumérisme, Richter cherche un passage réconcilié avec l'Est, dont la peinture réaliste est liée à une idéologie artistique rétrograde.

L'analyse de Buchloh nous fait mieux comprendre les doubles racines historiques dans la méthode de création richterienne. Cette méthode, qui est syncrétiste et conciliante entre les deux mondes, devient pourtant un moyen de peindre singulier et novateur, avec sa mise à distance volontaire. Et c'est justement le caractère anti-artistique de la photographie amateur qui aide Richter à se débarrasser des normes et des styles artistiques existants, que ce soit dans le monde occidental ou en Allemagne de l'Est. En effet, il s'agit en même temps d'une double négation de ces deux mondes – un refus d'adopter un style existant et un refus d'introduire dans son œuvre la subjectivité de l'artiste. Cette pratique va à l'encontre de certains artistes

⁹⁵ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 11

d'avant-garde en occident, qui mettent en avant l'émancipation, la prise de parole et l'autodétermination de la subjectivité de l' « Artiste », et d'autre part, elle s'oppose au modèle du Réalisme socialiste en Allemagne de l'Est, qui résiste aux moyens de reproductions industriels et s'oppose au système des médias. En partant d'une intention peut-être modeste et indécise, Richter parvient à un moyen qui le situe dans une position dialectique de va-et-vient constant.

La création de Richter ne consiste donc pas en un acte passif ; au contraire, par la double négation, elle donne un contrepoint des deux modèles et défie les normes de la peinture.

4.3 Le flou comme questionnement sur l'objectivité photographique

Face à la série *Jpegs* de Thomas Ruff, on est susceptible de se poser immédiatement une question naïve : « comment une image téléchargée d'Internet peut-elle devenir une œuvre d'art ? » En dehors des critères esthétiques pour juger si telle image peut être qualifiée d'œuvre d'art, le doute vient principalement de la question de l'Auteur : « comment l'artiste a-t-il le droit de s'approprier une image qui n'est pas la sienne ? » ou, ce qui semble encore plus scandaleux : « pourquoi un photographe ne prend-il pas ses photographies lui-même ? »

Ces questions, que nous ne poserions pourtant pas devant un *ready-made* de Marcel Duchamp, viennent probablement du flou de cette série. D'une part, le flou pixellisé, qui pointe du doigt la contrainte technique due à sa source, fait que l'image ressemble moins à un objet philosophique épuré ; d'autre part, le flou montre le flottement du sujet de l'artiste, qui ne s'affirme pas comme un Artiste mais s'approprie des photographies amateurs. Or la photographie amateur ne signifie pas absence totale de l'auteur, contrairement au produit industriel que Duchamp a transformé en *ready-made*. Le flou est l'élément qui met à distance cette subjectivité de l'artiste.

C'est en fait le résultat d'une longue quête de Thomas Ruff sur l'objectivité dans la photographie, qui va jusqu'à mettre en danger la subjectivité et même anéantir la place de l'Auteur. Nous pouvons examiner cette approche d'une extrême objectivité dans la série *Jpegs* par deux aspects principaux : en premier, sa méthode scientifique et sa technicité ; en second, la question de l'auteur dans l'appropriation des images existantes.

A. L'objectivité héritée des Becher : importance de la technicité et de la méthode scientifique

Chez Thomas Ruff, l'objectivité est ce qu'il a hérité de l'enseignement de Hilla et Bernd Becher, qui l'ont initié à l'art de la photographie à la *Kunstakademie* de Düsseldorf dans les années soixante-dix. La méthode rigoureuse et conceptuelle des Bechers, proche d'une méthode scientifique, vise à saisir la réalité de la manière la plus objective possible.

Le couple Becher a fixé dès la fin des années cinquante leur concept méthodique : ils travaillent sur un groupe restreint de sujets et standardisent leur protocole de prise de vue. Pour obtenir une image d'une extrême exactitude, ils utilisent une chambre à plaques montée sur un trépied, avec un négatif 13 x 18 ; le temps d'exposition prolongé assure la profondeur de champ. Ils rapprochent suffisamment les objets pour qu'ils occupent tout le champ de l'image, et toute source de distraction — individus, ombres, nuages ou fumée — est bannie du cliché. Ils obtiennent ainsi des images qui sont plus proches d'une réalité permanente et objective. Cela rend possible une étude typologique de leurs sujets : les architectures industrielles construites depuis la fin du XIX^e siècle, comme des châteaux d'eau, des hauts fourneaux ou des silos à céréales. Leur but est de pouvoir comparer des formes architecturales différentes qui ont la même fonction.

Contrairement aux Becher qui essayent de saisir des images d'une industrie obsolète, Ruff expérimente une technologie en pleine expansion et développement. Son sujet d'étude n'est pas l'architecture industrielle mais l'image issue d'Internet ; et son outil est la photographie numérique, non la photographie argentique. En apparence très éloignée de l'œuvre des Becher, la série *Jpegs* de Ruff suit au fond le même principe de création. Ce principe objectif, instauré par les Becher, vise à évacuer la subjectivité du photographe qui pourrait influencer la réalité représentée. Tout ce que le photographe fait sur le terrain, une fois ses critères établis, ne consiste plus qu'à déclencher l'appareil photo. Quant à Ruff, il supprime encore plus radicalement l'acte de photographier pour exclure sa propre subjectivité. Ses seules démarches sont, comme les Becher, de choisir ses sujets photographiques, puis d'agrandir les images trouvées pour obtenir un flou pixellisé.

Soumises à des critères formels et conceptuels, les images d'Internet dans *Jpegs*,

comme les architectures industrielles dans l'œuvre des Becher, sont représentées comme des clichés épurés, neutres et objectifs, qu'ils soient pris directement de la réalité ou du monde virtuel. Pourtant, la confiance en l'objectivité chez les Becher, qui émane de la précision et de la rigueur de la méthode, semble se transformer en doute dans les images floues de Ruff.

Il faut d'abord mentionner que chez les Becher, il y a une subjectivité cachée : par exemple, les architectures sont photographiées de manière à ce que la différence de taille soit invisible, ou bien encore le contexte environnemental est le plus possible évacué. Ces choix ont pour but de faciliter la comparaison de différentes architectures de même fonction, et de permettre de mieux comprendre leurs compositions. La subjectivité se loge dans la confiance en la photographie comme outil neutre et objectif, qui permet de documenter et de catégoriser la réalité afin d'effectuer des études scientifiques.

Chez Ruff, cette confiance en la photographie est mise en doute. Le flou dans *Jpegs* obscurcit le contenu, même s'il fonctionne comme un élément régulateur des images. Ce qu'il éclaircit, c'est la structure interne des images numériques, mais la diversité de leur apparence nous rappelle leurs ressources divergentes : leurs auteurs anonymes, les conditions diverses des prises de vues, etc. Ces images ne nous aident pas à comprendre la réalité, au contraire, elles mettent en évidence comment l'outil Internet obscurcit et filtre notre manière d'appréhender le monde. Cela entraîne plusieurs questions : pouvons-nous caractériser ces images d'objectives, seulement parce qu'elles ne sont pas prises par l'artiste ? Ou alors, plus simplement, l'objectivité ne pose-t-elle plus question dans la série *Jpegs*, et une photographie ne se différencie-t-elle plus d'une image artistique ?

En partant d'un même principe de création, Ruff arrive finalement à un résultat qui est totalement différent des Becher : l'objectivité, c'est l'ultime caractère de la photographie qu'il a hérité d'une tradition et qui est bouleversé dans la série *Jpegs*. Et on ne peut plus isoler la photographie comme une catégorie distincte des autres images, mais il faut regarder une image (*Jpegs*) chaque fois en réadaptant sa technicité (image numérique) et son circuit (Internet ou une institution artistique).

Commençant sa carrière avec un style froid et précis, documentaire, typique de l'école de Düsseldorf, Thomas Ruff remet en question par la suite cette méthode qui prétend être objective. doutant que l'objectivité soit possible dans cette méthode, qui représente néanmoins un point de vue choisi par le photographe, Ruff prend une autre

voie pour chercher l'objectivité absolue de la photographie. La série *Sterne* (1989) fut le premier résultat : étant donné qu'un seul angle de vue sur les étoiles lointaines est possible, on ne peut obtenir leur image autrement. Toute subjectivité possible serait donc exclue de ces images. Cette série dépasse le point de vue choisi volontairement, et le remplace par un point de vue unique et imposé.

Faute d'un équipement suffisamment professionnel pour photographier les astres, et limité par la pollution des cieux d'Europe, il achète à l'Observatoire Européen Austral (European Southern Observatory) 1212 clichés d'étoiles, à partir desquels il développe sa série. C'est la première fois que Thomas Ruff travaille avec des images d'archives qui ne sont pas issues de sa main.

Avant d'analyser la pratique de récupération d'images existantes, arrêtons-nous d'abord sur le caractère scientifique de cette série. Celui-ci est représentatif de la passion de Thomas Ruff pour l'astronomie, et de son intérêt pour la technicité de la photographie. En se rapprochant de la science et de la technique, qui sont censées saisir les données objectives, Ruff s'éloigne de la subjectivité artistique. Nous pouvons donc considérer la technicité comme un élément de l'objectivité dans la série *Jpegs*, car l'intérêt pour la structure de ce format d'image numérique est avant tout le point de départ du travail de Ruff.

D'autres séries de Thomas Ruff expérimentent des techniques très variées de la photographie : *Nächte* (1992), avec un système de vision nocturne utilisé par les militaires ; *Anderes porträt* (1994), avec le Minolta Montage Unit, système d'identification utilisé par la police allemande ; ou encore la série de *Stereofotos* (1994) qui crée des images en trois dimensions. Ces séries paraissent si diverses et variées que nous avons du mal à trouver un style cohérent chez l'auteur. Comme si, en utilisant chaque fois des techniques très spécifiques, Thomas Ruff pouvait se concentrer sur le médium-même au lieu du contenu photographié, sans se soucier d'introduire sa propre subjectivité. Le photographe, probablement moins habitué à chaque nouvel outil, se transforme en technicien qui manipule avec beaucoup d'attention une technique complexe. Ces images sont des preuves que la machine prime sur l'humain. Le style, qui représente la subjectivité du photographe, disparaît dans ces résultats toujours dotés de qualités très froides et scientifiques.

Dans la série *Jpegs*, Ruff nous montre l'impact décisif d'un outil sur sa production finale. Le flou pixellisé est ce qui saute d'abord aux yeux, et est le point commun entre ces centaines d'images dont les sujets sont très variés. Par l'agrandissement, l'artiste nous montre ce flou pixellisé comme un élément

d'objectivité qui est manifestement la spécificité et la contrainte de la photographie numérique, et qui est ici privilégié par rapport aux sujets des images.

Thomas Ruff n'hésite d'ailleurs pas à comparer sa création en série avec les expériences scientifiques⁹⁶, car ce n'est qu'à travers des dizaines voire des centaines d'essais, que les résultats deviennent fiables. Il affirme également que si ce qu'il fait est de « l'art », c'est parce qu'il a « reçu une formation dans une académie d'art »⁹⁷. Nous pouvons considérer que ce propos sous-entend que la neutralité de la photographie conduit à sa polyvalence. Autrement dit, le caractère artistique n'est pas inné dans ces images ; si Ruff était un scientifique, sa photographie conduirait à des images scientifiques. Ce propos est beaucoup plus humble que la conception de l'Artiste chez Duchamp, qui se considère capable de transformer un objet banal en *ready-made*, simplement en le choisissant. Ruff transforme le concept ontologique de l'Artiste en un aspect beaucoup plus pragmatique et objectif, « une personne ayant reçu une formation d'art ». En même temps, il annule également le pouvoir quasi démiurgique de l'Artiste, car cet élément extérieur qu'est « la formation », est remplaçable et n'a rien d'extraordinaire. À partir de cela, nous pouvons examiner le statut de l'artiste dans la série *Jpegs*, et voir comment il se rapproche d'un sujet collectif.

B. Appropriation ou représentation des images et auteurs collectifs

La série *Sterne* fut la première où Thomas Ruff utilisa des photographies qui n'étaient pas les siennes. Si l'importance de la technicité s'inscrit parfaitement dans la tradition de l'école de Düsseldorf, Ruff s'éloigne pourtant de ce courant par sa pratique d'appropriation des images existantes et de retouches adaptées à ses exigences.

Ces démarches, qui mettent en question l'objectivité, sont évolutives dans l'œuvre de Thomas Ruff. Dès la fin des années quatre-vingt et au début des années

⁹⁶ Entretien de Thomas Ruff avec Hans Ulrich Obrist, dans *Thomas Ruff : ma.r.s, substrats, jpegs. : nudes*, Londres, Gagosian Gallery, 2012

⁹⁷ Matthias Winzen, « A credible Invention of reality » dans *Thomas Ruff : 1979 to present*, catalogue d'exposition [Saatlische Kunsthalle Baden-Baden, 17 novembre, 2001-13 janvier 2002] Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, p. 131

quatre-vingt-dix, dans la série *Häuser*, Ruff eut déjà recours à la retouche photographique, qui est une démarche transgressant les principes strictement objectifs des Becher. Ces retouches, pourtant, ont pour but de rapprocher les photographies qu'il a prises, des bâtiments dans les environs de Düsseldorf, à ce qu'il imaginait comme la réalité objective. Il supprime les éléments perturbateurs, comme un arbre devant la maison ou une fenêtre ouverte qui déséquilibre la composition. Déjà, nous constatons chez Ruff un changement d'attitude quant à ce qu'est l'objectivité : pour obtenir une image exacte et « objective » de la réalité, il faut des interventions du photographe — que ce soit la sélection des éléments nécessaires et favorables à la condition photographique des Bechers *avant* la prise de vue, ou la manipulation des clichés *après* la prise de vue. Cette manipulation subjective est-elle contradictoire avec une représentation objective de la réalité ? Ou est-ce le dénigrement de la possibilité d'une photographie objective ? Chez Ruff, la crise de confiance quant à l'objectivité photographique semble mener inévitablement à la défiance totale.

En conséquence, ses interventions sont de plus en plus libres dans sa photographie. Cela se traduit notamment par l'utilisation d'images existantes qui sont ensuite manipulées. L'objectif de la manipulation change donc : il ne s'agit plus de représenter une réalité objective, mais de s'appropriier ces images. Comme en 1991, pour la commission des architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron, lorsqu'il demande à d'autres photographes de réaliser des clichés des bâtiments sur place, qu'il collectionne dans ses archives, et qu'il modifie ensuite. Par ces pratiques, il défie la définition habituelle du photographe, qui est censé exécuter ses propres clichés. Son travail est en fait plus proche de celui d'un artiste conceptuel.

Nous pouvons étudier *Jpegs* sous ce point de vue : le photographe n'est plus dans la relation de l'image-objet, mais il fait une image à partir d'une autre image. Contrairement aux photographes qui prennent leur source dans la réalité, Thomas Ruff travaille sur une seconde réalité : les images de la réalité. Comme il l'affirme dans un entretien, la perception de notre génération ne vient plus directement de la réalité, mais des images dans les médias, qui sont comme une réalité seconde⁹⁸.

Le flou semble, de ce point de vue, un élément subjectif pour s'appropriier et manipuler les clichés dans la série *Jpegs* — si nous considérons que l'agrandissement fait partie de la manipulation. Mais cette manœuvre est en même temps minime. La question est en fait plus complexe, car selon nous, Ruff propose un moyen alternatif de l'objectivité photographique.

⁹⁸ Thomas Wulffen, « Reality so real it's unrecognizable », *Flash art*, n°168, 1993, p. 66

Pour analyser cela, il faut revenir sur la différence de la place de l'Artiste chez Ruff et dans le *ready-made* de Duchamp. Contrairement aux *ready-mades* qui sont à l'origine des produits d'usine, généralement considérés comme sans auteur, les images de *Jpegs* sont nécessairement prises par des photographes, professionnels ou amateurs, bien que nous ne connaissions pas leurs noms. Ce sont donc des images non neutres car, contrairement à un objet industriel, elles sont déjà dotées d'un point de vue et d'une pensée. Le rassemblement de ces images ne constitue pas, pour Ruff, son propre corpus d'œuvre, mais la représentation d'une collection d'images, isolées de leur circuit, permettant d'amener une réflexion philosophique. Il ne se prétend donc pas auteur de ces images, mais plutôt leur collectionneur. Cette interprétation est encore plus évidente si nous faisons la comparaison avec une série précédente, *Zeitungsfotos* (1990 - 1991), où il présente sa collection d'images découpées dans des journaux. Si nous voyons une association possible avec le *ready-made* de Duchamp dans les deux séries de Ruff, la place de l'artiste a beaucoup changé. Contrairement à Duchamp qui se présente comme l'inventeur du concept du *ready-made* et met en avant sa subjectivité d'Artiste, nous observons une position beaucoup plus modeste chez Ruff.

En rassemblant de nombreuses images provenant d'Internet dans la série *Jpegs*, Thomas Ruff met en danger la place de l'Auteur. Cette série peut être considérée comme un contre-exemple du style de l'école de Düsseldorf, dirigée par les Becher qui, en voulant atteindre une objectivité de la photographie, ont établi néanmoins un style très identifiable — et le style implique un Auteur (ou un Artiste) reconnu par le monde de l'art. La série *Jpegs*, en revanche, présente un visage très différent de celui du monde des Becher par ses multiples ressources et ses nombreux auteurs. Nous avons du mal à identifier un style cohérent. Cependant, au lieu d'une absence de style, cette série présente des styles très divers dont les statuts artistiques ne sont pas reconnus. Et puisque ces photographies ne sont pas prises par l'artiste, Ruff évite ainsi d'introduire sa subjectivité de photographe.

C'est de cette façon-là que Ruff tente de s'approcher de l'objectivité, après s'en être méfié. Au lieu de chercher une objectivité extrême dans les images scientifiques, comme dans ses tentatives précédentes, cette série tend à l'objectivité par la multiplication des subjectivités de photographes. Par l'accumulation d'une centaine d'images provenant d'Internet, Ruff représente des points de vue très divers, et de ce fait, presque d'une manière statistique, il atteint une certaine objectivité. Il essaye de capturer une vision collective du monde, illustrée par l'outil du Web, qui du fait des ses multiples voix reste nécessairement encore floue.

Cette vision collective, floue par la combinaison de ses multiples subjectivités, est une figure de la démocratisation des outils actuels de l'image. Symboliquement, nous pouvons dire que ce genre de flou est muni d'un caractère démocratique, car il met au même niveau un large éventail de différences et s'oppose à l'hégémonie de la vision nette, qui ne permet qu'une seule voix dominante. Nous pouvons comparer ce flou avec celui que nous avons analysé dans *Anderes Porträt*, l'autre série de Thomas Ruff. La série *Jpegs* étale les multiples subjectivités des photographes, alors que la série *Anderes Porträt* superpose les sujets photographiés. Toutes deux, par la multiplication des formes différentes, représentent un caractère changeant et flottant. Le flou augmente leur élasticité et leur potentialité esthétique, il est donc tout à fait possible que ces séries dépassent leurs limites et continuent leurs mutations, leurs répétitions, en se générant sans fin.

Nous pouvons, en outre, comparer cette évolution de la subjectivité de l'Artiste mise à distance aux subjectivités collectives dont parle Roland Barthes dans « La mort de l'Auteur »⁹⁹, article qu'il a écrit en 1968. Selon Barthes, le scripteur moderne (le mot qu'il emploie pour remplacer l'Auteur) ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel. Un immense dictionnaire est à sa disposition, et le scripteur ne peut écrire qu'un texte constitué de citations. Le scripteur n'existe qu'en écrivant, et sa main est détachée de sa voix, de sa propre personnalité. La position de Ruff est aussi humble que celle du scripteur, il dit :

« *Je ne vois pas pourquoi ces images renverraient mon avis personnel sur ces bâtiments.* »¹⁰⁰

Ne cherchant pas du tout l'expression de sa subjectivité, il rassemble ces images existantes comme s'il compilait des citations.

Chaque artiste a donc développé sa propre approche de cette question entre subjectivité et objectivité. Dans sa déclaration : « je veux que ce soit assez flou pour que les spectateurs s'identifient », Christian Boltanski explique comment il crée un sujet fictif et remplaçable. Gerhard Richter part d'une position modeste et exprime par

⁹⁹ Roland Barthes, « La mort de l'Auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Points essais, 1984, p. 61-67

¹⁰⁰ « I don't believe that the photographs should communicate my personal opinions on those buildings. » dans l'entretien de Thomas Ruff avec Isabelle Graw, dans Carolyn Christov-Bakargiev, Giorgio Verzotti, Daniel Birnbaum et al., *Thomas Ruff*, catalogue d'exposition, [Rivoli-Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 mars - 22 juin 2009] Milan, Skira, 2009, p. 58

le flou son incertitude quant à la réalité, et parvient à un niveau conceptuel de la peinture qui défie des normes existantes. Quant au flou pixellisé chez Thomas Ruff, il est bien entendu une spécificité technique de la photographie numérique, mais il questionne également les limites de l'objectivité photographique, en ouvrant sur une multiplicité de subjectivités.

En conclusion, nous pouvons affirmer que chez ces trois artistes, le flou n'est certainement pas une expression délibérée de la subjectivité, mais une tentative de la mettre à distance.

5. Le flou entre technique et sémantique, entre code visuel et expression personnelle

A. Le flou, signe de la distance ?

Le flou met en évidence la distance qui existe déjà dans le dispositif photographique. Avec le flou, cette distance est rendue visible et livrée devant les yeux des spectateurs. C'est la raison pour laquelle nous avons encore plus un sentiment de distanciation face à une image floue, qui crée un écart visuel entre nous et la représentation, que face à une image nette.

D'après ce que nous avons observé dans ce chapitre, le flou utilisé dans ces œuvres implique souvent la distance. À tel point que nous pouvons presque le considérer comme un signe de la distance, au sein du langage photographique.

Ainsi, le flou de bougé implique le mouvement et témoigne de la véracité du cliché. En effet, il est à l'origine le résultat du mouvement de l'objet photographié ou de l'appareil photographique ; mais Gerhard Richter s'en sert dans ses tableaux comme d'un symbole photographique, sans qu'il soit une réelle conséquence du mouvement. Cependant, nous continuons devant ses toiles à ressentir du mouvement à travers le flou de bougé. Le lien de causalité entre mouvement et flou de bougé a donc été perdu, mais il subsiste un lien symbolique qui reste perceptible.

L'association du flou avec la mémoire lointaine chez Boltanski fonctionne de la même manière. Comme les images photographiques chez Boltanski présentent un aspect ressemblant aux vieilles photographies en noir et blanc, usées et floues, nous imaginons facilement qu'un temps considérable nous sépare de ce qui y est représenté.

Le flou porte donc plusieurs connotations, nées de son apparition dans des contextes visuels différents. En effet, notre vision culturelle intervient dans notre perception face à une image floue. Tel type de flou évoque tel genre d'image, ainsi que la condition où elle peut potentiellement apparaître. De même, en fonction de la connaissance et du milieu culturel du spectateur, celui-ci est capable ou non de reconnaître les liens entre les différentes formes du flou (de bougé, d'agrandissement) et leurs significations (vitesse, dégradation), et donc le contexte de production et de diffusion (journalisme, photographie amateur ou artistique, etc.). Le flou devient donc

un code visuel, un symbole.

Par exemple, le flou est utilisé dans le cinéma pour traduire en images des situations mystérieuses ou immatérielles, comme un rêve, une vision intérieure, ou le début d'un *flashback*. Dans le milieu journalistique, le flou sert à brouiller un visage pour masquer l'identité de la personne filmée, généralement pour préserver son anonymat et la confidentialité de son témoignage. Il est aussi utilisé pour amoindrir la violence contenue dans l'image de certains reportages. Nous pouvons donc trouver des ressemblances entre ces utilisations dans les médias de masse et nos interprétations du flou dans ces œuvres artistiques, quant à l'effacement de l'identité et la distance psychologique. La véracité et le trouble qui sont souvent liés avec ces types d'images viennent donc enrichir la signification du flou dans une œuvre.

Ces correspondances, entre des symboles de la culture visuelle de masse, et nos interprétations du flou sur certaines œuvres artistiques, sont intéressantes : elles suggèrent la possibilité de définir la distance comme une caractéristique fondamentale et universelle du flou.

Cependant, est-il possible de déchiffrer ces symboles de façon systématique ? Le flou de bougé indique-t-il nécessairement le trouble, et le flou de la non mise au point est-il toujours un rappel d'une mémoire lointaine ? Évidemment, l'œuvre d'art est bien plus complexe que cela. C'est comme si nous nous demandions s'il est possible de donner un symbole et un sens au flou. Mais le flou n'a pas de signification figée, ce n'est qu'en l'appliquant sur des images qu'il peut susciter des émotions ; et seule une étude poétique des œuvres, quant à leur technique et leur matière, peut amener à une interprétation du sens. En outre, la diversité des images d'archives employées par les artistes est source d'exceptions pour n'importe quelle règle. Il faut donc chaque fois réexaminer les significations du flou selon son utilisation, c'est-à-dire le type exact de flou, le mécanisme qui l'a produit, et également l'image à laquelle il est ajouté.

De plus, l'utilisation artistique du flou peut avoir des interprétations plus ouvertes, contrairement à l'utilisation pragmatique et connotée du flou, destinée aux spectateurs qui la connaissent suffisamment pour l'appréhender. Comme dans l'analyse que fait Roland Barthes des images photographiques publicitaires ou de presse, les « signes » correspondent à des signifiés de connotation suffisamment constants pour s'incorporer à un lexique culturel des effets techniques ; car un message connoté est la façon dont la société donne à lire.

Et le flou dans ces œuvres n'est pas à comprendre, mais à vivre en tant que tel, à interpréter à la guise de chacun. Car le flou rend ces œuvres à la fois plus opaques et

plus ouvertes, ce qui explique la richesse des interprétations possibles.

B. Un élément postérieur pour montrer le mécanisme de l'œuvre

Nous remarquons néanmoins que le flou utilisé chez ces artistes est spécifique : c'est un flou qui nous sépare de la surface de l'image elle-même, et non de ce qui est représenté dans l'image. Autrement dit, le flou n'est pas à l'intérieur de l'espace illustré, mais un travail rajouté sur l'image. Donc, contrairement au flou issu de la profondeur de champ en photographie, ici, l'image entièrement floue crée un espace à plusieurs couches et montre les manipulations des artistes. Il fonctionne comme un effet de filtre sur l'image existante. Cette utilisation du flou, dès que nous l'étudions un peu plus profondément, sert de **clé pour montrer le mécanisme de la création**. Elle introduit une faille dans la représentation illusionniste afin de bouleverser le prétendu lien avec la réalité. Comme nous l'avons analysé dans la partie consacrée à la distance spatiale, le flou témoigne du processus de rephotographier chez Boltanski ; il montre aussi l'écart, dans les tableaux de Richter, entre une image illusionniste et, par-dessus, une image de peinture moderne strictement bi-dimensionnelle ; il met encore en évidence la structure de l'image numérique agrandie par Ruff. Tous ces mécanismes servent à tenir l'image à distance.

C. Distance maniériste : le flou met en avant les codes de l'image d'archive

Le flou chez ces trois artistes a donc une fonction principale : **il intervient comme un élément postérieur sur une source première qu'est l'image d'archive**. C'est pourquoi ces œuvres sont des images des images et non des images de la réalité, et c'est aussi pourquoi les artistes peuvent mettre en question le code et la manière de représentation de ces images avec une certaine distance.

En ce sens-là, le flou crée une distance très proche de ce que Philippe Dubois appelle la « **distance maniériste** »¹⁰¹. En empruntant le mot « maniérisme »,

¹⁰¹ Philippe Dubois, « La distance maniériste » dans *Tenir l'image à distance*, catalogue d'exposition, [15 juin - 3 septembre 1989, Musée d'art contemporain de Montréal], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1989

désignant un courant artistique apparaissant juste après la Renaissance, Philippe Dubois compare certains photographes contemporains avec des artistes maniéristes, qui avaient conscience de ce qui existait avant eux, et décidaient de travailler non sur le sujet, mais plutôt sur la manière de création. Avec cette distance maniériste, les photographes travaillent donc sur **le mode et l'interprétation des codes, de la réécriture, ou encore sur les formes d'un déjà-là culturel et social.**

C'est avec cette distance maniériste que Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff mettent en question des images d'archives, et ils n'hésitent pas à pratiquer la citation ou le recyclage. À partir de ces pratiques proprement postmodernistes, ils peuvent manifester leur propre attitude par rapport à ces images tout en gardant une certaine distance avec leur propre subjectivité. Cette distance maniériste porte donc aussi des fins critiques.

De ce fait, nous apercevons que le traitement du sujet n'est jamais direct, mais avec une certaine distance. Prenons le portrait comme exemple commun chez ces trois artistes. Le portrait n'est jamais traité au sens d'une catégorie traditionnelle de l'art, qui vise à représenter une personne réelle afin de valoriser ses spécificités et ses caractéristiques personnelles. Les images de portraits chez ces trois artistes sont indirectes et imprécises, influencées par la conscience du déjà-vu. Car, en reprenant des images d'archives, ils ont aussi emporté certains codes de représentation présents dans leurs sources. Les spectateurs sont moins invités à voir la personne représentée, que la manière dont elle est représentée, avec des indices qui renvoient à une catégorie d'images. Nous sommes obligés de voir à travers ces artifices retravaillés et mis en évidence. Nous voyons, par exemple, les codes de la photographie amateur dans les tableaux de Richter : ce code peut être conventionnel, comme une composition centrale et frontale des personnages ; ou au contraire, il peut apparaître comme un indice de l'imperfection de la technique de la photographie amateur, par exemple par un mouvement d'appareil inopportun, ou par l'éclairage aplatisant d'un flash. La mise en page de la légende dans le journal, et les bords de l'image découpée sont parfois inclus et représentés fidèlement dans le tableau. Chez Ruff, la série *Anderes Porträt* reproduit les codes de la photographie d'identité — les portraits sont pris de manière frontale, précise et sans émotion. Selon Barthes, ces codes photographiques ne sont ni naturels, ni artificiels, mais historiques ou culturels¹⁰². La mise en avant des codes de représentation permet donc de refléter le contexte historique et culturel de l'œuvre, et de procéder ensuite à une fonction critique.

¹⁰² Roland Barthes, « Message photographique » dans *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 20

Dans le premier chapitre, nous avons montré que le flou servait à troubler la transparence de la représentation dans l'image, et à attirer notre regard sur la matière de celle-ci. La représentabilité de l'image est ainsi mise en question. Et dans ce chapitre, nous avons observé que non seulement le flou permettait de tenir l'image à distance de ce qui est représenté, mais aussi de révéler des codes de représentation. Le flou affaiblit donc aussi bien la fonction de représentation que ce qui est représenté dans l'image. Il met à distance à la fois le photographié et le spectateur. L'image dénudée de toutes valeurs préétablies devient malléable, docile, au service des artistes.

Le flou, comme nous l'avons vu, met à distance la subjectivité des artistes, ce qui cependant ne signifie pas une absence de subjectivité. Nous verrons dans le chapitre suivant comment les artistes détournent les images au moyen du flou et d'autres mécanismes qui l'accompagnent.

Chapitre III.

Le flou comme outil d'appropriation des images d'archives

Dans les deux chapitres précédents, nous avons montré que, d'une part, le flou attire l'attention sur la matière et affaiblit donc la fonction de la représentabilité de l'image, et d'autre part, qu'il crée une distance pour éloigner ce qui est représenté dans l'image. Le flou sert, à ce stade de notre analyse, à mettre la représentation au second plan et à stratifier la lecture des images, qui devient plus riche et moins unidirectionnelle. Ces spécificités provoquées par le flou n'obscurcissent pas les images ni les intentions des artistes. En revanche, elles mènent, selon nous, à une fin précise — s'approprier et détourner les images existantes.

Nous poursuivons notre chemin dans ce chapitre, pour voir comment en rendant flou les images, ces artistes détournent finalement leurs fonctions d'origine et les transforment en objets esthétiques. Nous allons dans un premier temps mettre l'accent, non sur le flou, mais sur les images photographiques qui se trouvent dans les œuvres de Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff, afin de comprendre les fonctions pratiques et les contextes socio-historiques de ces images. Cette analyse vise à comprendre pourquoi les artistes choisissent ces images existantes. Nous nous demandons : pouvons-nous trouver des particularités et des caractéristiques communes à ces images d'archives qui semblent toutes différentes ? Ces points communs ont-ils un lien avec l'utilisation du flou en tant que stratégie de leur appropriation ? L'étude de ces images choisies par les artistes peut nous éclairer quant à la différence importante provoquée par le floutage, non seulement visuel mais aussi sémantique.

Dans un deuxième temps, nous analyserons plus précisément comment le floutage consiste en une stratégie d'appropriation singulière, et comment il s'articule avec d'autres mécanismes artistiques, appliqués parallèlement, afin de transformer des images d'archives en œuvres d'art. La stratégie conceptuelle de l'appropriation, à la place d'une expression subjective, c'est aussi ce qui sépare ces trois artistes des autres utilisations du « flou artistique » dans l'art contemporain. Cette stratégie rapproche ces artistes de la tradition de l'art d'appropriation, dont le *ready-made* de Marcel Duchamp est une des origines. Cependant, parmi ce vaste champ de l'art d'appropriation, le Pop Art est selon nous le courant le plus proche de ces trois artistes, non seulement du fait de la nature des images appropriées, issues de la culture de masse et des médias, mais aussi en raison du contexte historique — Gerhard Richter est souvent considéré comme un artiste Pop. Les stratégies des artistes Pop pour s'approprier les images, telles que l'agrandissement, la reproduction en série, et le transfert d'une iconographie populaire à un matériau plus institutionnel, ressemblent elles aussi au travail de ces trois artistes. C'est pourquoi la comparaison entre ceux-ci

et les artistes du Pop Art sera sans doute intéressante pour notre analyse.

Enfin, ces mécanismes artistiques comme l'agrandissement, la migration d'un matériau à l'autre, le recadrage, etc., sont souvent appliqués parallèlement au flou dans les œuvres de ces trois artistes. Ils sont utilisés de manière répétitive et mécanique afin de diminuer au maximum l'influence de leur subjectivité sur la production finale. Mais ces mécanismes modifient la nature de l'image d'archive et le message dont elle est chargée. Ils contribuent à détourner l'image dans le sens que veulent lui donner les artistes. Ces mécanismes sont donc maniés par la subjectivité de ceux-ci, et c'est pourquoi nous verrons que le flou est non seulement une stratégie artistique, mais aussi un style identifiable construit de manière consciente.

1. La photographie comme matériau historique et social

Les images appropriées par Richter, Boltanski et Ruff ont comme point commun d'être des photographies amateurs ou des images de presse, particulièrement caractérisées par leurs aspects non artistiques. Du fait qu'elles portent, à l'origine, des fonctions pragmatiques, elles sont libérées des références de l'histoire de l'art et des idées artistiques prédéfinies. Ce sont des matériaux bruts de la vie quotidienne, qui nous donnent des repères sur leurs contextes historiques et sociaux. L'utilisation de ces images d'archives montre la volonté de ces artistes d'ancrer leurs œuvres dans l'Histoire et d'exprimer leur engagement.

Cela explique aussi la spécificité de l'utilisation du flou chez ces artistes, qui réside principalement dans le recyclage des images existantes, et qui les distingue de la plupart des artistes pratiquant le flou comme un effet stylistique, une expression poétique ou une aspiration éternelle de la photographie plasticienne.

Depuis son invention, la photographie est devenue grâce à son pouvoir documentaire un outil historique incontournable. Les pratiques amateurs ou encore le photojournalisme prennent leur essor dès la fin du XIX^e siècle, avec l'industrialisation de la photographie et l'apparition d'appareils photographiques légers et rapides. Avec l'invention par George Eastman en 1888 d'un appareil à manipulation facile pour un plus large public, et le fameux slogan qui l'accompagne : « *Pressez le bouton, nous*

faisons le reste », Kodak contribue à la démocratisation de la photographie et ouvre une époque de photos de famille et de loisir. Cette pratique devient après la Première Guerre mondiale un marché de masse. Grâce à l'évolution de la technique, les gens peuvent se photographier eux-même au lieu de se rendre dans les studios de photographie. Quant à la diffusion de la photographie par l'imprimerie, elle est devenue industriellement possible vers 1920 avec l'apparition de la presse illustrée par des photographies. Tous ces progrès techniques contribuent à ouvrir l'ère des images, dans laquelle nous vivons. Et l'invention de la photographie numérique marque à nouveau une rupture sur la production des images photographiques, qu'il s'agisse de sa quantité ou de son utilisation.

Ce genre de photographie qui se développe indépendamment du monde de l'art occupe une place importante dans les travaux de ces trois artistes. Ils introduisent dans leur art des images qui semblent parfois insignifiantes et triviales, mais qui sont comme des résidus du cours de l'Histoire, qui peuvent être analysés et dont on peut extraire une certaine vérité pour construire un discours analytique. Ainsi, le philosophe allemand Siegfried Kracauer construit son analyse sur l'époque de Weimar à partir d'images de presse, et note bien :

*« L'analyse des aspects superficiels et anecdotiques d'une époque contribue davantage à déterminer la place de celle-ci dans le cours de l'Histoire que les jugements que cette époque porte sur elle-même. (...) En raison de leur nature inconsciente, les aspects superficiels permettent de comprendre directement la teneur fondamentale des structures existantes. »*¹⁰³

Dans ce sens-là, qu'il s'agisse des photos familiales de Boltanski ou des collections de presse de Richter, ces images anecdotiques, fragmentaires ou banales sont des pièces de puzzles de l'image d'une époque.

Kracauer fait d'ailleurs la distinction entre l'image ultime qu'est la mémoire, et la photographie, qui est un enregistrement séparé de la conscience. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une dévaluation de la photographie, mais plutôt le constat d'un changement que cet outil a apporté à l'écriture de l'Histoire. Avec la photographie, l'instant présent devient une image éternelle et un matériau traitable. La photographie décompose l'ensemble naturel en des éléments figés qui sont à la disposition de ceux qui les utilisent.

La photographie devenue nouvel outil historique, c'est un sujet largement discuté

¹⁰³ Siegfried Kracauer, « L'ornement de masse », dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 517

par les théoriciens. La photographie transforme la réalité en matériau traitable, et en même temps, elle la fragmente. C'est le constat de Walter Benjamin, qui remarque la spécificité de la photographie, qui permet de « *pénétrer profondément les tissus de la réalité donnée* », mais selon lui le travail du photographe (ou cinéaste) se différencie de celui du peintre :

« *L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples.* »¹⁰⁴

La fragmentalité de l'image photographique engendre donc la nécessité de la forme de l'album et de l'archive. Seul l'ensemble des images photographiques réunies peut offrir la possibilité de construire un récit historique. Contrairement à Kracauer qui oppose la mémoire à la photographie, Anne Benichou considère l'archive photographique comme une autre forme de mémoire, spécifique à l'époque moderne :

« *Cette mémoire indirecte, caractéristique de la modernité, qui construit des représentations du passé en s'appuyant sur des traces, des vestiges, et que les philosophes de l'histoire opposent aux formes mémorielles pré-modernes, directes, transmises oralement.* »¹⁰⁵

C'est avec cette même idée que nous pouvons considérer l'expression « image d'archive », qui est à la fois cette matière de la mémoire de la modernité utilisée par ces trois artistes, et cette pratique caractérisant leur production. La spécificité de l'image d'archive dans leurs œuvres est d'offrir une présence *hic et nunc* à l'expérience esthétique, et dans le même temps de pointer vers le passé et la mémoire. Contrairement à un discours construit, linéaire et complet, la simple présence des images d'archives laisse place aux interprétations multiples et à une grande liberté d'imagination, terrains favorables à des expériences artistiques. De plus, cette forme d'accumulation anarchique des matières historiques et cette confrontation visuelle de formes diverses et variées proposent une manière alternative de penser l'histoire.

En outre, l'objectivité et l'authenticité impliquées dans l'utilisation directe des images d'archives favorisent la signification des œuvres. Richter trouve un moyen qui le différencie du peintre au sens traditionnel, car la photographie amateur est selon lui dépourvue de style artistique prédéfini, et il l'utilise comme un objet trouvé, un *ready-made* qui défie les critères académiques. Et chez Boltanski, les personnes

¹⁰⁴ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 160-161

¹⁰⁵ Anne Benichou, « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre. Vera Frenkel », dans *Les artistes contemporains et l'archive*, Actes du colloque, [Saint-Jacques de la Lande, 7-8 décembre 2001], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 205

photographiées dans ses œuvres rappellent le triste « ça-a-été » perçu par Roland Barthes dans la photographie. C'est bien l'aspect vériste de l'image d'archive qui donne la puissance émotive à ses œuvres.

1.1 La collection d'images comme pratique artistique

En nous intéressant aux images d'archives, en quantité importante dans les œuvres de ces artistes, et à cette utilisation du flou, qui exprime un retrait de la subjectivité, nous constatons que ces deux aspects se rejoignent sur une pratique commune de ces trois artistes : collectionner des photographies. Gerhard Richter accumule tout au long de sa carrière artistique une énorme collection de photographies, l'*Atlas*, où se trouve l'iconographie de ses œuvres ainsi que la documentation de son propre processus de création. L'œuvre de Boltanski est quant à elle inséparable des notions d'archive et de mémoire, et il utilise en outre dans ses travaux des méthodes et des formes proches de l'archivage. L'artiste s'identifie d'ailleurs manifestement à cette pratique d'utilisation des archives :

*« Je ne prends jamais de photographie moi-même. Je ne me sens pas comme un photographe, mais plutôt comme un recycleur. »*¹⁰⁶

Enfin, une partie importante des œuvres de Thomas Ruff est constituée également de collections d'images, trouvées autour de thèmes précis et qui laissent peu de manœuvre à l'artiste, ce qui repousse les limites de l'auteur dans le domaine de la photographie.

La collection d'images est une étape courante pour préparer la création : elle est inévitable pour des artistes qui pratiquent l'art de l'appropriation, du collage et du montage. Elle est aussi une source d'inspiration importante, comme le dit Thomas Ruff :

*« Je m'entoure d'un large éventail de choses qui m'intéressent, des travaux des artistes qui me fascinent. »*¹⁰⁷

¹⁰⁶ « I never take photos myself. I don't feel like a photographer, more like a recycler. » Dans Didier Semin, Donald Kuspit, Tamar Garb, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997, p. 25

¹⁰⁷ « I surround myself with a wide range of things that interest or fascinate me : works by artists whose works fascinate me. » Entretien de Ruff avec Gerald Matt dans *Thomas Ruff : Surfaces, depths*, catalogue d'exposition [21 mai-13 septembre 2009, Kunsthalle Wien], Verlag für moderne Kunst

Le plus souvent chez Boltanski, Ruff et Richter, la collection est à la fois la méthode et la forme de la production finale. Cette démarche commune ne résulte pas d'une simple coïncidence, mais est liée en art contemporain à certains courants, loin d'être minoritaires, qui sont décrits par Hal Foster dans son article « *An archival impulse* »¹⁰⁸. Ainsi, l'histoire de l'utilisation des images d'archives commence avec la tradition du photomontage d'avant-garde de John Heartfield et d'Alexander Rodchenko, où la construction d'un répertoire d'images destiné à l'utilisation technique et politique est nécessaire pour le photomontage. Le répertoire des images devient, avec le *Media Scrap Book* réalisé par l'artiste surréaliste Hannah Höch en 1933, davantage une œuvre indépendante qu'un cahier de travail. On peut également retrouver cette pratique dans les panneaux d'images pédagogiques de Kasimir Malevich dans les années 1920, plus instructifs et scientifiques, présentés avec une continuité typologique et temporelle. L'utilisation de l'archive est encore plus fréquente dans la période d'après-guerre, où les pratiques d'appropriation des images et le travail en série sont devenus fréquents. On en trouve par exemple dans l'esthétique de l'assemblage de l'*Independent Group* et de Robert Rauschenberg dans les années soixante, et chez Richard Prince dans les années quatre-vingt. L'Art Conceptuel et l'art féministe ont aussi largement adopté la structure informationnelle des archives. Ces artistes « archivaux » (*archival artists*), d'après la formule de Foster, cherchent à reconstruire des informations historiques à partir de textes, d'objets ou de photographies trouvées qui ont perdu leur contexte d'origine. De plus, ces sources proviennent de la culture populaire et sont familières aux spectateurs, ce qui permet leur reconnaissance et facilite le détournement de ces images par la suite, un détournement souvent ironique dans les pratiques postmodernistes.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la démocratisation de la technique photographique ainsi que l'industrialisation de la production d'images offrent aux artistes d'excellents matériaux historiques. Or, la démarche de collection correspond précisément à l'apparition des journaux d'actualité illustrés par la photographie au milieu des années vingt, quand les images des journaux ou des publicités devinrent très accessibles. En revanche, il en va autrement pour la photographie amateur : même si la technique photographique est accessible au public dès la fin du XIX^e siècle, puis ne cesse de se populariser, la récupération artistique des photographies amateurs ne devient une tendance que dans les années soixante-dix.¹⁰⁹ Cela est probablement dû à la sous-évaluation de l'esthétique de cette photographie considérée comme

Nürnberg, 2009

¹⁰⁸ Hal Foster, « *An archival Impulse* », *Octobre*, n° 110, 2004, p. 3-22

¹⁰⁹ Voir Sylvain Maresca, « Le recyclage artistique de la photographie amateur » dans Joëlle Deniot et Alain Pessin (dir.), *Les peuples de l'art*, Paris, l'Harmattan, 2005

conventionnelle, et à son aspect intime et personnel.

L'« Atlas » est également une des formes de collection des images. Benjamin Buchloh a tracé l'histoire de l'atlas dans son analyse de l'*Atlas* de Richter. Ce mot, qui désigne à l'origine un livre contenant les connaissances géographiques et astronomiques, a connu une mutation vers une utilisation plus métaphorique au cours du XX^e siècle. *Mnemosyne Atlas*, le projet monumental de l'historien de l'art Aby Warburg dans les années 1920, composé de milliers d'images de représentations artistiques qui traitent de la mémoire historique et collective, ou encore *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* d'André Malraux, qui propose une expérience esthétique universelle, en sont de bons exemples. Dans ces deux cas, les moyens de l'arrangement des formes tels que la juxtaposition et le montage sont mobilisés plus que jamais dans l'intention de créer un ordre de discours.

Ces deux exemples éclairent une caractéristique de la pratique de collection : la quantité importante d'images venant de différents contextes enrichit le contenu informationnel de l'œuvre, allant loin au-delà de ce que peut apporter une seule image. D'autre part, cet assemblage d'images brouille librement la frontière entre les différentes catégories historiques et sociales des images, et appelle de nouveaux regards sur ces images sorties de leurs contextes d'origine.

La pratique de collection rompt avec la tradition de l'« hommage » ou du « collage » de l'avant-garde, car l'intervention de l'artiste, dans le but de s'approprier une image, est largement réduite, et la simple présence des images est déjà une œuvre d'art en soi. Le sens de l'œuvre se construit alors sur **le choix des images ainsi que sur la coordination entre celles-ci**. Les artistes, au lieu de les commenter image par image, laissent au contraire une grande liberté aux spectateurs pour qu'ils puissent tisser des liens entre elles. Plus la collection d'images acquiert un statut indépendant, plus la question de l'auteur est ouverte ; ainsi, le statut des artistes semble passer d'auteur à collectionneur. Dans cette pratique de la collection, on s'aperçoit donc que deux caractéristiques sont communes à l'utilisation du flou : premièrement, la mise en question de la subjectivité de l'artiste et de la place de l'auteur ; deuxièmement, la quantité importante d'images non-hiérarchiques, qui est souvent au-delà de la capacité de réception pour les spectateurs, et qui peut conduire à une compréhension floue de l'œuvre globale, et à des interprétations multiples.

Ces pratiques de collections d'images peuvent bien évidemment varier, d'une esthétique de montage d'actualités dans les premières pages de l'*Atlas* de Richter et du *Zeitungsfotos* de Ruff, à un album familial dans *Sans souci* ou *L'album de la*

famille D. de Boltanski, ou encore à une sorte d'étude thématique dans *Nudes* de Ruff et dans *Les plus beaux enfants* de Boltanski. Ces collections d'images suivent des critères plus ou moins précis, et comprennent les imageries de différents domaines.

Bien que nous approfondissions cette question un peu plus loin, notons dès à présent que Boltanski, en dehors de la collection d'images, utilise d'autres formes très proches de l'archivage. Ainsi, au début des années soixante-dix, l'artiste crée les *Inventaires*, qui reconstituent une liste exhaustive des objets ayant appartenu à une personne. Autre forme purement d'archivage : la pièce *Les abonnés du téléphone* (2000), qui rassemble les annuaires téléphoniques du monde entier, et tente ambitieusement de nommer tous les êtres humains. Il conçoit également des « tombes » qui dissimulent les archives au point qu'elles soient invisibles au public, comme *Les archives de C. B. 1965-1988* (1989), où ses documents personnels sont enfermés dans des boîtes de biscuits en fer blanc entassées. Cette diversification des formes d'archivage est en lien avec ses pratiques d'installation, un genre artistique doté d'une liberté plus grande que la peinture ou la photographie. En outre, elle montre plus précisément cet aspect du fétichisme lié aux objets concrets chez Boltanski, qui s'applique en photographie mais aussi aux archives textuelles ou graphiques. L'artiste a décrit cette passion de conservation des objets comme une « lutte pour conserver la vie » :

« *Il y a un désir chez moi de conserver (...). C'est lutter pour conserver la vie. (...) Le seul fait d'archiver tous ces visages de Suisses morts m'intéressait.* »¹¹⁰

Une nouvelle fois, nous remarquons que Boltanski parle des « visages » au lieu des photographies de ceux-ci ; cette utilisation métonymique maximalise la fonction reliquaire et symbolique de la photographie, qui transforme les images en objets précieux. Cependant, cette fonction n'entre pas en contradiction avec l'acte constant de l'accumulation, du recyclage et de la répétition des images collectionnées.

Examinons à présent l'exemple concret de notre corpus, l'*Atlas* de Gerhard Richter. À partir de l'*Atlas*, nous allons relever quelques caractéristiques qui définissent la pratique de collection d'images chez ces trois artistes, et nous évoquerons également quelques autres travaux de Boltanski et de Ruff qui sont construits sur le même principe.

L'Atlas, cette collection de photographies que Gerhard Richter a entreprise depuis les années soixante, semble couvrir presque de manière exhaustive toutes les

¹¹⁰ Intervention de Christian Boltanski dans Thomas Ferenczi (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?* Bruxelles, Complexe, 2002, p. 267

catégories d'images, impressionnant par sa quantité et sa diversité. Elle est la source importante de l'iconographie du peintre, et constitue également la documentation du processus de sa création, parce qu'elle contient les esquisses des projets pour les espaces d'exposition, ainsi que les photos retravaillées destinées à devenir les modèles des tableaux. Ces images, collées sur des panneaux de tailles standardisées (50 cm par 65 cm, 50 cm par 70 cm et 50 cm par 35 cm), sont depuis 1972 souvent exposées, partiellement ou intégralement, indépendamment ou accompagnés des tableaux, comme participant d'une œuvre en soi. Et celle-ci ne cesse de s'enrichir et d'être réactualisée : comptant déjà plus de trois cent planches lors de sa première exposition publique, l'*Atlas* atteint sept cent trente-trois planches en 2006, l'année de sa réédition sous forme de livre.

Beaucoup de photographies qui figurent dans l'*Atlas* sont des images en noir et blanc que l'artiste a découpées dans des magazines ou des journaux, trouvées dans ses vieux albums de famille, ou encore rephotographiées à partir d'archives diverses. Les images trouvées se concentrent surtout durant la période allant de 1962 à 1966, les premières années de la création de l'*Atlas*. En effet, ce n'est qu'à partir de 1967 que Richter commença à introduire des photos qu'il avait prises lui-même et des photos en couleur : paysages, photos de sa famille, etc. Notre analyse portera principalement sur les images trouvées et non sur les photos prises par Richter.

A. Un flux d'images non hiérarchique

Au premier coup d'œil, l'*Atlas* contient une masse d'images très hétéroclites. Ces images sont choisies et classées selon un ordre que seul l'artiste connaît. Benjamin Buchloh qualifie cette collection d'images d'« anémique », sans règle ni ordre apparent, et il relie cette méthode d'accumulation des photographies à l'expérience biographique de Richter. En effet, le peintre a déjà évoqué sa première rencontre avec la photographie¹¹¹ : il a été assistant dans un laboratoire de photographie durant sa jeunesse, et la quantité d'images passant devant lui au développement l'a marqué, presque comme une expérience traumatique.

L'*Atlas* est un déluge d'images dans le sens où chaque image est intégrée dans l'ensemble et donc atteinte dans sa singularité, affaiblie, et remise à un même niveau de réception. C'est aussi une démocratisation des images, dans laquelle les

¹¹¹ Richter a évoqué cette expérience dans Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p. 18

événements majeurs de l'Histoire côtoient de petites anecdotes ; la juxtaposition est non hiérarchisée. L'*Atlas* doit être perçu comme un ensemble, et l'examen de la relation inter-images est très intéressant, car certaines juxtapositions sont clairement intentionnelles et provocatrices, et même celles qui semblent accidentelles peuvent amener à une interprétation critique. En outre, le fait que ces images soient collées sur des planches de tailles identiques, à la manière d'un album, montre de la part de l'artiste la volonté d'obtenir un aperçu global sur ces images variées.

C'est également tout l'intérêt d'un album photographique, selon André Rouillé :

« *L'album, en tant que machine à rassembler et à thésauriser les images ; la photographie, en tant que machine (optique) à voir, et machine (chimique) à enregistrer et à dupliquer les apparences. Cet inventaire photographique du réel s'est donc constitué au croisement de deux procédures de thésaurisations : celle des apparences par la photographie, celle des images par l'album et par l'archive.* »¹¹²

Cette forme de collection de photographies est donc idéale pour la documentation. D'ailleurs, l'album était déjà utilisé au XIX^e siècle comme la forme canonique des commandes, missions et travaux dans des domaines tels que l'architecture, les voyages, la science et l'industrie, la médecine, l'archéologie, la guerre, les études de nu, les portraits, l'actualité, etc. Car la photographie permet de reproduire des éléments très hétérogènes, quelles que soient l'échelle ou l'époque des objets photographiés. L'espace et le temps à l'intérieur des images sont modifiés : l'instant éphémère d'un geste peut être éternisé, un détail peut être agrandi et multiplié en série, alors que toute une ville peut être condensée en une vue aérienne. L'album photographique rassemble en format unique l'ensemble des éléments à la disposition de l'artiste.

Flux d'images est une expression encore plus appropriée à *6 septembres* de Christian Boltanski. À l'instar de *Jpegs* de Thomas Ruff, la collection d'images s'accorde avec l'évolution de la technologie à l'âge numérique, dans cette œuvre où l'information apparaît comme un *ready-made* virtuel. Ici, les images de presse écrite d'*Atlas* sont remplacées par celles des émissions télévisées. *6 septembres* est une installation vidéo que Christian Boltanski a réalisée à Padiglione d'Arte Contemporanea à Milan en 2005. Il avait travaillé avec l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) pour obtenir les nouvelles télévisées du jour de son anniversaire, le 6 septembre, depuis son année de naissance (1944) jusqu'en 2004.

Comme il était bien évidemment impossible de diffuser ces soixante années

¹¹² André Rouillé, *La photographie — entre document et art contemporain*, op. cit., p. 120

d'informations télévisées dans leur durée d'origine (trente à quarante minutes chacune) pendant le temps de l'exposition, et qu'en plus dans ce cas-là aucun spectateur n'aurait pu voir la même chose, le défilement des images est donc accéléré deux mille fois. Ce que les spectateurs en perçoivent alors est une sorte de bouillie, nourrie d'images quasi subliminales tant elles sont fugaces. Proposant un jeu de hasard, l'artiste met à disposition des spectateurs un dispositif de bouton permettant de s'arrêter sur une image. La vitesse de diffusion de la vidéo est telle que les spectateurs sont dans l'incapacité de choisir l'image qu'ils désirent, et tombent ainsi toujours sur une surprise. Que l'image arrêtée représente un événement majeur de l'histoire ou une anecdote insignifiante, l'idée de l'artiste est de donner toujours la possibilité à chacun des spectateurs de se dire : « Je me souviens. » Ce faisant, ce dispositif tisse le lien entre mémoire collective et personnelle.

Contrairement à l'*Atlas* de Richter, où les images sont déployées en un espace, ici, les images sont diffusées de manière temporelle. Leur vitesse fait que la réception informationnelle n'est plus possible, et l'aperçu de l'ensemble devient une unité abstraite et sensuelle. Par contre, l'image sur laquelle on s'arrête par pur hasard peut rappeler l'éclipse de la mémoire fragmentaire, qu'elle soit personnelle ou collective.

Ces innombrables photogrammes présents dans l'installation renforcent une fois de plus l'impression que les archives sont indépendantes du récit historique, car le flux des images est un enregistrement de l'Histoire dont la vitesse est supérieure à celle de l'écriture historique. C'est dans l'instantanéité des événements que les images sont prises, avant d'être déchiffrées par l'individu. Tout en gardant la caractéristique des images photographiques, qui uniformisent les différences spatiales des objets photographiés en un format d'image unique, *6 septembres* révèle, en outre, ce que le temps a de malléable au sein des archives. Ainsi, des instants du passé accèdent à l'éternité une fois qu'ils sont enregistrés. Par ailleurs, l'installation est aussi une métaphore de la façon dont la vie défile en un clin d'œil. La mémoire historique est à la fois objectivée par l'enregistrement des images, et fait appel à des expériences subjectives et propres à chacun.

B. Question du fragment et du choix : sujets provocateurs

Avec un grand nombre d'images et de matériaux historiques, la collection d'images montre paradoxalement l'impossibilité d'exhaustivité. C'est la raison pour laquelle,

malgré l'importance quantitative et encyclopédique de l'*Atlas*, nous pouvons supposer qu'il y a eu inévitablement une sélection. La question est : comment ce choix a-t-il été fait ? Benjamin Buchloh compare le modèle photographique chez Richter avec le concept du *ready-made* de Marcel Duchamp, ce qui suppose une indifférence du choix dans cette démarche. Cette hypothèse peut être confirmée par la description de Richter de son processus en 1964 :

*« Je voudrais en arriver au point de pouvoir découper un magazine au hasard et que chacun de ces morceaux donne ensuite un tableau. Je suis incapable pour le moment d'expliquer ça comme il faut. Alors je rassemble déjà les matériaux photographiques les plus insignifiants et les moins artistiques que je puisse trouver. Et j'aimerais arriver à ce que cette insignifiance spécifique soit conservée au profit de quelque chose qui serait recouvert sinon par tout un tas d'artifices. »*¹¹³

Le hasard joue donc un rôle important dans la démarche. En revanche, l'artiste déclare plus tard dans les années quatre-vingt :

*« Les motifs n'ont jamais été aléatoires, car je me donnais beaucoup de mal pour trouver parfois une photo que je pouvais utiliser. »*¹¹⁴

Et quand on lui demande ses critères de choix, il reconnaît :

*« Le contenu, certainement – bien qu'à l'époque je l'aie peut-être nié en déclarant que le contenu ne m'importait guère parce qu'il s'agissait surtout de copier une photo et de manifester l'indifférence. »*¹¹⁵

Ce qui contredit alors le pur hasard dans sa sélection des images. La démarche de Richter de reproduire certaines photographies parmi d'autres sur un tableau est donc un choix personnel, mais jamais innocent. Pour mieux rendre compte de la complexité et de l'exigence de son propos, l'artiste décide dès la fin des années 1960 de rendre public son processus de production, en permettant à l'historienne de l'art Helga Meister de fournir dans le *Düsseldorfer Nachrichten* la première description concrète de son processus pictural. Si, chez la plupart des artistes, la révélation des secrets de l'atelier est rarement une démarche volontaire, cette transparence du processus fait intégralement partie du conceptuel dans l'art Richterien.

Le choix qu'opère l'artiste dans l'*Atlas* se trouve également dans sa sérialité.

¹¹³ « Lettres de Gerhard Richter à deux amis artistes, présentées par Dietmar Elger avec des annotations de Benjamin H. D. Buchloh », dans Dietmar Elger, Uwe M. Schneede, Hubertus Butin et al., *Gerhard Richter. Images d'une époque*, op. cit., p. 35

¹¹⁴ Entretien de Richter avec Benjamin Buchloh en 1986, dans Gerhard Richter, *Textes*, op. cit., p.115

¹¹⁵ *Ibid.*

Contrairement à la fonction traditionnelle d'un album photographique, où l'on essaye de construire une histoire narrative, dans l'*Atlas* de Richter, on est face au fragmentaire, à la rupture. La sérialité des images est marquée par la multiplication et la répétition, qui renforcent le **jeu formel** plutôt que narratif. Nous observons plusieurs séries ou regroupements de photographies à l'intérieur d'*Atlas* qui révèlent les centres d'intérêt du peintre, comme si l'artiste constituait des dossiers pour certains sujets historiques auxquels il accorde une importance particulière.

En ce qui concerne notre sujet, nous remarquons qu'il y a une quantité importante d'exemples de photographies trouvées et floues, ainsi que des exercices photographiques sur le flou réalisés par l'artiste. Pour donner quelques exemples sans être exhaustif, les planches numérotées de 58 à 61 sont une série d'expériences où Richter se photographie dans son studio, en usant de la technique photographique d'exposition multiple. Cette technique est intéressante non seulement pour expérimenter différentes compositions, mais aussi afin d'exprimer certains effets psychologiques. Sa figure évanescence évoque également la photographie spirite ou médiumnique du XIX^e siècle. La technique d'exposition multiple réapparaît dans la planche numérotée 68 avec un effet complètement différent : utilisée pour photographier sa femme descendant l'escalier, l'exposition multiple saisit une suite de mouvements et crée des figures répétitives qui s'enchaînent — même si cet effet n'apparaît pas dans le tableau final, *Ema* (1992). Cette image rend hommage au *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, ainsi qu'aux artistes futuristes.

Le choix opéré par l'artiste se trouve encore dans la disposition des images sur la planche, et dans la transition entre les séries d'images ; ces relations entre les images sont de plus mises en évidence à travers la forme de l'album photographique. L'*Atlas* montre ce qui est fragmentaire, et les jonctions de ces fragments sont ponctuées de certains moments dérangement. Arrêtons-nous sur l'exemple suivant : les planches 16 à 20 sont des images saisies dans des camps de concentration, et montrent des corps affamés de victimes juives. Parmi ces planches, celle qui porte le numéro 19 rassemble cinq images floues, dont quatre photographies déjà apparues dans les planches précédentes en version plus nette.

Le flou ajouté par Richter semble traduire le choc psychologique face à ces images terrifiantes. La cinquième image, celle qui n'était pas apparue précédemment, est immergée dans un flou de bougé. Elle fait partie des quelques rares images arrachées à l'horreur par un membre d'un *Sonderkommando* dans le camp d'Auschwitz en 1944. Le choc face à ces images dramatiques se transforme en un choc d'une autre nature,

lorsque nous passons aux images suivantes, celles des planches numérotées de 21 à 23 : ce sont des gros plans flous de photographies pornographiques. Le même recours au flou suggère ici, simultanément, une sensation de malaise et de séduction des images.

Cette succession d'images impose aux spectateurs une violence, qui semble aller jusqu'à la provocation. Il y a en premier lieu une provocation morale, due à cette juxtaposition choquante de ces images très différentes. Cette provocation peut être considérée comme une critique de la presse, qui recourt fréquemment à cette méthode de juxtaposition violente de sujets très éloignés, mis à égalité dans l'espace de la page. En outre, ce qui est plus terrible encore, elle semble suggérer que, finalement, le désir de voir ces images extrêmes soit de même nature.

Ce lien qui unit la pornographie et le désir sordide de voir des cadavres est aussi traité par Christian Boltanski. *El Caso* est un livre d'artiste de Boltanski, commandé par le magazine Parkett et édité à la suite de l'exposition de Reina Sofia en 1988, dans un petit format de cinq sur sept centimètres, proche de celui des livres pornographiques de poche¹¹⁶, mais qui contient des images brutales de cadavres. Ces images sont rephotographiées par l'artiste à partir d'un magazine espagnol de faits divers scandaleux (comparable au magazine français *Déetective*) dont le nom est aussi *El Caso*. Ces images semblent indiquer que ce désir de voir des cadavres entre en conflit avec la morale, et est plus ou moins lié à la culpabilité. Elles évoquent exactement ce que Susan Sontag a relevé dans son analyse¹¹⁷ sur les images de guerre : les images d'un corps supplicié suscitent en nous un intérêt lubrique et sont, à un certain degré, pornographiques.

« Aucune charge morale ne s'attache à la représentation de ces cruautés (...). Il y a la satisfaction d'être capable de supporter l'image sans frémir. Il y a le plaisir de frémir. »¹¹⁸

Nous pensons également au flou dans la série *Nudes* de Thomas Ruff qui, en venant troubler la vision d'images pornographiques, se dresse en obstacle à la pulsion

¹¹⁶ Cette comparaison fait référence à la description de ce livre d'artiste : « Petite édition de luxe d'un livre, dont on parcourt les photos brillantes authentiques en sous-main, comme de la pornographie. On y voit des gens décédés de mort violente. En montrant des victimes à demi-nues, l'artiste fait du spectateur un voyeur qui participe presque sadiquement au crime. » dans Christian Boltanski, Jennifer Flay, Günter Metken, *Catalogue : books, printed matter, ephemera 1966-1991*, Francfort, W. König, 1992

¹¹⁷ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, C. Bourgois, 2003, p. 103

¹¹⁸ *Ibid.* p. 49

scopique.

Contrairement à la quantité écrasante et l'accumulation incessante d'images dans l'*Atlas* de Richter, le choix des images est plus explicite chez Boltanski et chez Ruff, car c'est le principe qui constitue leurs séries et qui produit du sens. Les intentions de ces deux artistes semblent beaucoup plus précises. Boltanski réunit dans chacune de ses œuvres une collection thématique plus déterminée. Les images des visages appartiennent à des êtres humains liés par un destin commun ou par une catégorie sociale et communautaire. C'est le cas, par exemple, dans *El Caso*, qui rassemble les victimes de faits-divers publiés dans des magazines à scandale, de *Lycée Chases* (1987) qui réunit les élèves juifs d'une classe terminale d'un lycée en 1931 à Vienne, ou encore de *Sans souci* (1991) qui représente des familles allemandes de l'entre-deux-guerres. Ces séries sont souvent établies par Boltanski à partir d'une recherche thématique d'images, voire d'une seule photographie trouvée. Alors que les séries de Thomas Ruff sont créées autour d'un sujet précis ou d'une technique spécifique. Ses deux séries *Nudes* (1999 - 2006) et *Jpegs* (2004 - 2007), par exemple, sont des images trouvées sur Internet ; mais la première est constituée de photographies pornographiques, tandis que la deuxième a comme seul critère le format numérique de compression. Bien que chaque série contienne jusqu'à une centaine d'images, résultat de plusieurs années de création, les critères de choix préalablement définis amènent une cohérence à l'intérieur de chaque série.

C. Archives et sujets historiques

Nous observons également dans l'*Atlas* une présence importante de sujets historiques. C'est le cas des planches numérotées de 470 à 479, qui sont des photos préparatoires pour la série *18 octobre 1977*, un dossier d'images sur la bande Baader-Meinhof. Pour préparer ce cycle de tableaux, Richter ne se contente pas d'utiliser simplement des images découpées dans la presse, mais il fait lui-même une recherche de documentation aux archives des magazines *Stern* et *Spiegel*, situées à Hambourg. Cependant, bien que l'artiste ait fait l'effort de se documenter, il présente sur ces planches-là des images rephotographiées qui sont tellement floues qu'elles en deviennent presque illisibles et abstraites.

Dans l'ensemble de l'*Atlas*, seules des images sur l'Holocauste peuvent rivaliser avec celles de la bande Baader-Meinhof en termes de quantité et d'importance accordée par l'artiste. En dehors de ces planches 16 à 20 que nous avons mentionnées,

qui précèdent des images pornographiques et qui sont réalisées dans les années soixante, le peintre a entamé à nouveau en 1997 une collection d'images sur ce sujet qui lui tenait toujours à cœur. Les planches 635 à 646 témoignent de cette recherche, en rassemblant presque deux cents images d'archives ainsi que des esquisses des projets (planche 647-648), qui ne sont pourtant pas encore réalisés.

Grâce au lien inévitable entre les archives et l'Histoire, Richter traite de sujets historiques visuels. Des images silencieuses, mais des images qui hantent, qui affectent directement ceux qui les regardent.

En s'appuyant également sur des matériaux historiques, la série *Zeitungsfotos* de Thomas Ruff est assez proche des premières pages de l'*Atlas* de Richter. L'intitulé de la série montre sans ambiguïté sa source : ce sont quatre cents photographies de journaux, sélectionnées parmi les 2500 images que l'artiste a découpées dans la presse allemande de l'Ouest pendant dix ans, entre 1981 et 1991. Ces images sont reproduites sans aucune légende et agrandies deux fois. Décontextualisées, ces images ne fournissent plus la fonction d'illustration des articles ou de témoignage d'un événement. Elles sont donc libérées, et obtiennent un statut indépendant. Cependant, la marque du temps persiste, et fait appel à la mémoire des spectateurs. Ces images de presse, tout comme les images récupérées de l'*Atlas* de Richter, ou de *6 septembres* de Boltanski, sont les résultats de recherches dans les archives historiques et mnémoniques. Ces images représentent à la fois des thèmes qui intéressent l'artiste personnellement, et des vécus de la communauté, tissant le lien entre l'individuel et le collectif.

1.2 Photographie amateur et image non artistique

Après la pratique de collection d'images, nous nous intéressons à présent aux genres des images utilisées par ces artistes. Gerhard Richter a manifesté dès 1966 son grand intérêt pour la photographie amateur :

« *Je considère que beaucoup de photos d'amateurs valent mieux que les meilleurs Cézanne.* »¹¹⁹

Nous pouvons donc imaginer l'importance de l'influence de l'esthétique amateur sur la conception artistique de ces artistes. Même s'il semble que ces images couvrent

¹¹⁹ Cité par Hal Foster dans Hal Foster et Mark Francis, *Pop art*, Paris, Phaidon, 2006, p. 32. Cette citation est aussi mentionnée par Dietmar Elger dans *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010, p. 66

un très vaste champ, nous pouvons les classer en trois catégories : en premier, la photographie de presse ; en deuxième, la photographie publicitaire ; et en troisième, la plus importante, la photographie amateur. Ces catégories ne sont pas définies par leurs supports, car la photographie amateur, traditionnellement présentée sous forme d'album de famille, peut être aussi récupérée par la presse, pour illustrer des faits divers, la rubrique nécrologique ou celle des naissances — celles-ci sont souvent utilisées par Christian Boltanski. Grâce à Internet, la photographie amateur domine largement en quantité toutes les images visibles, et exploite également toutes les possibilités en termes de contenu ; l'hétérogénéité de *Jpegs* de Thomas Ruff nous en donne un aperçu. Ces catégories sont donc définies plutôt par leurs fonctions sociales et leurs réseaux de production et de réception.

Car ces images ont tout d'abord des fonctions sociales, qu'elles soient personnelles, professionnelles ou commerciales, avant d'être appropriées par les artistes. En effet, il s'agit d'usages catégoriques des photographies, au lieu d'un usage sémantique. Ces photographies sont utilisées dans les œuvres comme des *ready-mades*, et elles renvoient davantage à certaines typologies spécifiques des visuels, qu'à leur référent dans le réel. Une fois devenues floues et artistiques, elles perdent leur fonction d'origine mais gardent toujours cette apparence catégorique. Malgré le flou, les spectateurs peuvent identifier dans ces photographies les signes de leur utilisation sociale.

A. La photographie de presse : une image orientée et construite

Dans les tableaux de Richter des années soixante, tout comme dans les premières pages d'*Atlas* et dans les séries *Zeitungsfotos* et *Jpegs* de Ruff, nous retrouvons des thèmes typiquement journalistiques : des événements politiques, sociaux et historiques, des portraits d'idoles et de célébrités, des catastrophes et des accidents. Certaines images sont datées, d'autres représentent des sujets plutôt constants et éternels, et se rapprochent de catégories picturales comme le paysage et la nature morte. La disponibilité de ces images médiatiques donne aux artistes un accès à un éventail thématique qui n'est pas cantonné aux sphères personnelles, et leur permet d'évoquer les événements historiques qui existent dans la mémoire collective. Les traces du temps semblent encore plus évidentes sur les tableaux qui témoignent de grands événements historiques.

Quelles sont les caractéristiques de ces images de presse ? D'une manière générale, les lecteurs de presse attendent de ces images qu'elles soient des matériaux de témoignage. Comme l'a écrit le sociologue Luc Boltanski :

« Utiliser la photographie pour témoigner des événements réels et les transmettre par la presse paraît conforme aux possibilités objectives de la technique photographique et à la définition sociale de l'activité photographique. »¹²⁰

Caractérisées comme documentaires, les images de presse sont censées aller au plus brut, au plus direct, avec le moins d'artifice. La préférence de ce type de photographies va donc au spontané, à l'imparfait et au surprenant.

Cette caractéristique de témoignage franc et objectif est particulièrement attendue par les spectateurs concernant les images de sujets graves :

« Ce qu'exige le public, en matière de photographie de l'horreur, c'est le poids du témoignage sans la touche artistique, qu'il assimile au manque de sincérité ou à l'artifice. »¹²¹

Dans cette citation de Susan Sontag, nous pouvons relever deux problématiques : premièrement, celle de la touche artistique qui est assimilée à la fiction, et deuxièmement, celle de l'éthique concernant l'esthétisation de l'horreur. Toute démarche artistique du photoreporter serait nuisible à la crédibilité de sa photographie, et est donc strictement bannie.

En revanche, avec le temps, la photographie journalistique se mue en archive, ce qui semble augmenter son authenticité ; comme si, avec une certaine distance temporelle, la valeur historique de témoignage de ces images pouvait neutraliser le point de vue du photographe, qui est pourtant nécessairement intrinsèque à la photographie. C'est pourquoi, au lieu de considérer une photographie d'archive comme un matériau historique brut, il faut peut-être problématiser l'objectivité supposée de ces images journalistiques et des images d'archives.

C'est ce que fait Laurent Gervereau, qui a beaucoup étudié¹²² la photographie journalistique, quand il met l'accent sur le but précis des images journalistiques et sur la manipulation qu'elles ont subie — ce qui est souvent ignoré par les lecteurs non avertis. En effet, dès sa conception, la photographie journalistique est déjà orientée :

¹²⁰ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 174

¹²¹ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 35

¹²² Voir Laurent Gervereau, *Un siècle de manipulation par l'image*, Paris, Somogy, 2000 ; *Les images qui mentent : histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000 ; *Inventer l'actualité : la construction imaginaire du monde par les médias internationaux*, Paris, La Découverte, 2004

pour correspondre à sa fonction sociale, elle prétend exprimer un message fort et clair, afin que le témoignage de l'événement soit explicite. Dès les années soixante, Luc Boltanski remarque :

« *Ceux qui fabriquent le journal anticipent la lecture qu'en fera le public : ils « dissèquent » la photographie afin de rendre manifeste une signification privilégiée. Tout ce qui peut détourner de cette signification est éliminé (...).* »¹²³

Ces pratiques ont pour objectif que la lecture de l'image soit plus saisissante, et dénuée de toute ambiguïté. En outre, les éditeurs et les photographes préfèrent les images qui contiennent des « mouvements » et des « événements en train de s'accomplir »¹²⁴. La manipulation était encore plus évidente à cette époque, les années soixante, où la photographie de presse subissait souvent le montage et la retouche manuelle, pour des raisons de composition. De nos jours, la retouche est moins visible grâce au numérique et justement à cette recherche d'authenticité ; mais il n'empêche que la photographie journalistique suit une réflexion prédéterminée par une direction éditoriale, où la fonction d'illustration prime souvent sur la fonction de témoignage.

Déterminée par tous ces éléments extérieurs, la photographie journalistique doit davantage être considérée comme un enregistrement orienté, plutôt qu'une matière brute de témoignage, si ce n'est comme le résultat d'une construction culturelle et artificielle. De plus, la photographie journalistique doit aussi être « synthétique et symbolique »¹²⁵ pour résumer l'événement et pour atteindre l'efficacité visuelle. Cette recherche du message et du sens contenus dans les images de presse est parfaitement conduite par Roland Barthes dans ses études sémiologiques. En effet, Barthes a principalement analysé la construction des signes dans la photographie de presse en fonction de la connaissance et de la culture de son public : pour lui, les objets photographiés sont « des inducteurs courants d'association d'idées (bibliothèque = intellectuel) ou d'une façon plus obscure, de véritables symboles (la porte de la chambre à gaz de Chesmann renvoie à la porte funèbre des anciennes mythologies) ; ces objets constituent d'excellents éléments de signification (...), ils renvoient à des signifiés clairs, connus. »¹²⁶ Une bonne photographie de presse joue

¹²³ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 182

¹²⁴ *Ibid.*, p. 177-178

¹²⁵ Termes utilisés par Luc Boltanski, dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p.179

¹²⁶ Roland Barthes, « Le message photographique » dans *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., cité par Luc Boltanski, dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*,

donc du savoir supposé de ses lecteurs. C'est pourquoi les médias choisissent des images qui comptent la plus grande quantité possible de ce type de symbole, de façon à satisfaire les lecteurs et les rendre fiers de leur sagacité.

Cependant, pour comprendre le message photographique, les spectateurs doivent se référer à un système symbolique de leur mémoire. Ces « codes de connotation », selon Barthes, ne peuvent se constituer en système sans le savoir du spectateur qui sert à enrichir le symbole. Ces messages codés culturels et symboliques, opposés à d'autres messages photographiques non codés qui sont perceptifs et littéraux, sont beaucoup plus abondants dans la photographie de presse bien que les deux sortes de messages puissent co-exister.

C'est pourquoi les travaux des artistes de notre recherche, qui consistent à supprimer le contexte de la photographie journalistique, mettent en évidence la fragilité de ce système lié à la réserve mnémonique des êtres humains. Les images sont séparées en deux catégories : celles qui persistent encore dans la mémoire et sont immédiatement reconnaissables, et les autres qui, au contraire, tombent dans l'oubli. Ces images décontextualisées révèlent une réalité : les connaissances requises pour la compréhension des images, connaissances que les spectateurs sont censés posséder et auxquelles les éditeurs font appel, ne sont pas intemporelles ; en conséquence, le message porté par la photographie peut devenir ambigu avec l'usure du temps. Ainsi, ces images qui perdent leur fonction d'illustration et leur référence dans la mémoire collective ne subsistent que sous des formes libérées de leur signification, et suscitent alors notre imagination.

B. L'image publicitaire : une apparence parfaite du visage de la consommation

Des formes, des apparences : c'est justement ce qui intéresse les artistes. C'est la raison pour laquelle Richter ne fait aucune distinction entre les images publicitaires et les images journalistiques, même si elles sont d'une tout autre nature. Il les juxtapose, les croise et les confronte dans ses premières pages d'*Atlas*, et nous laisse observer leurs similitudes et leurs différences.

Ces images publicitaires apparaissent dans les tableaux de Richter pendant les années soixante, et sont les témoins de sa première rencontre avec les images de la

consommation, qui sont abondantes dans le monde occidental, et de sa découverte du Pop Art. Parmi ces tableaux, certains se concentrent sur des objets quotidiens, tels qu'une chaise, un rouleau de papier hygiénique, un séchoir ; d'autres dépeignent des scènes de loisir, comme une croisière en bateau ou une fête mondaine. Des objets lisses et parfaits, des gens heureux : ces images publicitaires représentent la société de consommation et semblent irréelles, surdéterminées et trop belles pour être vraies. Mais ce qu'il y a dans ces images d'artificiel et d'idéal est mis en avant par la manière de peindre de Richter : flou, gribouillage, assombrissement et transformation en noir et blanc. Des sujets fétichistes deviennent minimalistes et austères ; des scènes de fêtes semblent excessives et exagérées.

L'artiste peint ces images publicitaires en mettant en évidence le **support médiatique** : les images publicitaires sont souvent recopiées partiellement et accompagnées de texte et d'éléments de mise en page, comme si elles venaient d'être arrachées. De plus, l'intégration partielle de ces images, qui deviennent fragmentaires et ne sont plus signifiantes, crée un contraste avec l'habituel aspect valorisant des images publicitaires.

À l'instar d'Andy Warhol, Richter utilise conjointement les images publicitaires et les images de presse, sans distinction pour leurs différentes natures. Cela nous incite à une réflexion critique quant à la société du spectacle. Si les images publicitaires tissent l'illusion d'un bonheur parfait grâce à une construction artificielle, les images de presse, quant à elles, bien qu'elles soient supposées nous informer de l'actualité, ne sont en fait qu'une sélection incomplète des événements et des arrangements avec le réel destinés à produire du sens. Elles créent une illusion d'insécurité, d'apocalypse, assez éloignée de la réalité. En outre, Warhol comme Richter identifient un phénomène qui ne fait que s'aggraver depuis les années soixante et qui accentue la confusion entre ces deux sortes d'images : les images publicitaires prennent une place de plus en plus grande et obsédante sur nos canaux de réception d'information.

C. La photographie amateur : une image sans auteur et une esthétique aux antipodes de l'art

Selon le sociologue Pierre Bourdieu, l'esthétique de la photographie amateur est subordonnée à des fonctions sociales. Les photographes amateurs ne cherchent pas

nécessairement une originalité artistique, car ce n'est pas leur but. L'« amateur » de la photographie amateur n'est pas à comprendre au sens de l'« amateur » d'art, qui induirait des photographes cultivés et fortunés se livrant à un loisir savant. Il s'agit plutôt d'un public amateur sans connaissance technique, dont la pratique se restreint à la prise de vue. C'est pourquoi les photographies amateurs peuvent représenter un « goût barbare » (Bourdieu) ou une « esthétique involontaire »¹²⁷ aux yeux des spécialistes d'art.

En revanche, c'est justement cet intérêt esthétique aux antipodes de l'art qui semble essentiel pour Richter dans ces images, car celles-ci ont le potentiel de bouleverser des critères académiques. Si nous revenons sur cette phrase de Richter, affirmant que « les photographies amateurs valent mieux que les meilleurs Cézanne », ce « valoir » est non seulement à prendre au sens socio-historique, mais aussi artistique, grâce à l'esthétique qui existe dans la surprise et dans l'absence d'intention artistique de la photographie amateur. Comme l'écrit l'artiste :

*« L'affection et les ficelles des photographies d'art se remarquent si vite qu'ils m'ennuient. L'amateur fait des happenings, tableaux, objets, etc., qui couvriraient tout véritable artiste de honte. Existe-t-il des objets construits par des artistes qui atteignent la grandeur, le niveau d'un jardin aménagé par un amateur ? »*¹²⁸

De plus, la photographie amateur reste sans auteur, ou du moins ce dernier est réduit à un opérateur anonyme et silencieux. C'est pour cela que la photographie amateur facilite l'utilisation et l'interprétation libre de l'artiste, qui peut détourner son usage et son contexte d'origine.

Codes et rites de la photographie amateur

De plus, comme de nombreux sociologues l'ont noté, la photographie amateur suit certains rites et codes sociaux. Selon Bourdieu, la pratique de la photographie amateur est principalement destinée à réaliser des photos de famille, afin d'immortaliser les événements rituels importants de la famille. Il perçoit l'uniformité des pratiques photographiques amateurs :

¹²⁷ « Esthétique involontaire » est le titre d'une section des images amateurs dans l'exposition *Photographie de famille* (Grande halle de la Villette, Paris, 1990). Ce terme est souligné et critiqué par Sylvain Maresca dans un texte éponyme. <<http://culturevisuelle.org/viesociale/2045>>

¹²⁸ Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, 1993, p. 18

« (...) la pratique photographique la plus répandue doit à la fonction sociale dont elle est investie à la fois d'être ce qu'elle est et d'être seulement ce qu'elle est ; en effet, qu'il s'agisse de ses rythmes, de ses instruments ou de son esthétique, la fonction sociale qui la fait exister définit en même temps les limites dans lesquelles elle peut exister et exclut son propre dépassement vers une pratique d'un autre type. »¹²⁹

Dans l'analyse que fait Bourdieu à cette époque, autour des années soixante, le coût lié à la technique photographique est pour la masse un élément déterminant. Il y a donc un champ limité de ce qui doit et ce qui peut être photographié, dû à cette considération à la fois économique et sociale — même s'il peut y avoir des variations selon le revenu et la classe sociale. L'énorme production de la pratique photographique amateur est limitée à l'intérieur d'un éventail thématique des objets, des occasions et des lieux socialement consacrés : les fêtes rituelles (le mariage, l'anniversaire, etc.), les vacances et les activités de loisir, les enfants ou les animaux domestiques. Ces thématiques tournent autour des temps forts de la vie familiale.

En dehors des thèmes, les photographes respectent les conventions de lisibilité et de représentabilité des personnes photographiées.

« Les photographies présentent communément les personnages de face, au centre de l'image, debout et en pied, c'est-à-dire à distance respectueuse, immobiles dans une attitude digne. »¹³⁰

Quant à la personne photographiée, elle regarde toujours l'objectif, par respect du photographe ; ce croisement du regard est un moment partagé entre le photographe et le photographié. De plus, la personne photographiée adresse une « image de soi digne », en prenant la pose, aux spectateurs potentiels.

« Prendre la pose, c'est se respecter et demander le respect. »¹³¹

La prise de photographie est donc une implication dans les relations sociales, implication qui façonne cette apparence formelle de la connivence et de la joie si caractéristique de la photographie amateur.

Prendre la pose pour la photographie, c'est aussi éliminer les mouvements et les aspects fortuits de façon à faire un « idéogramme »¹³². On choisit aussi un environnement en raison de son rendement symbolique, tel qu'un monument patrimonial. Les photographies sont en général posées et statiques, et laissent

¹²⁹ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 54

¹³⁰ *Ibid.*, p.116

¹³¹ *Ibid.* p. 116

¹³² *Ibid.*, p. 61

apercevoir la volonté de figer le moment et de le transformer en intemporel.

Ces constats sont toujours valides jusqu'aux années quatre-vingt-dix, et continuent à constituer une partie importante des activités photographiques à l'ère numérique. Irène Jonas, dans son étude sur la photographie de famille¹³³, note cependant des évolutions nuancées : « Ce qui peut être photographié » s'est élargi à bien d'autres domaines que les lieux et les moments consacrés. La pratique photographique se diversifie et est de moins en moins marquée par la solennité et la pesanteur du rite à l'ancienne. La réalisation des photos est marquée par plus de spontanéité. De plus, avec le développement du numérique et la diminution considérable du coût, la fonction de la photographie a complètement changé, migrant d'une fonction de souvenir à une communication instantanée et vite oubliée.

La photographie de famille est majoritaire dans la collection de photographies de Richter et de Boltanski, qu'il s'agisse de leur propre famille, de leurs amis ou de celles d'inconnus. Ces codes et conventions sont fidèlement conservés dans les œuvres de Richter. À cette époque, la photographie de famille fait de multiples apparitions dans l'*Atlas* et est le modèle de plusieurs tableaux. Tels que *Families* (1964), *Familie am Meer* (1964), *Familie im Schnee* (1966), *Familie Liechi* (1966), etc., où le changement de support fait que les éléments formels et conventionnels de la photographie amateur frappent aux yeux : la position centrale des figures et leur frontalité, la composition hiérarchique du groupe, autant de règles rituelles et artificielles régissant la photographie d'un événement ou d'un portrait. Les photographies de groupe, où les regards convergent, témoignent « objectivement de la cohésion du groupe »¹³⁴, et cette harmonie à la fois conventionnelle et artificielle n'est pas sans évoquer l'analyse de Siegfried Kracauer dans *Ornement de masse*. Cette analyse montre comment l'obéissance et la soumission collectives extirpent la moindre trace de subjectivité dans les images de l'industrie culturelle, comme si ces dernières étaient « le reflet esthétique de la rationalité cherchée par le système économique dominant. »¹³⁵

¹³³ Irène Jonas, *Mort de la photographie de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2010

¹³⁴ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 118

¹³⁵ Siegfried Kracauer, *L'ornement de masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p. 63

Certaines photographies de famille ont des significations affectives pour le peintre. Les tableaux que nous avons analysés, *Tante Marianne* (*Aunt Marianne*, 1965), *Oncle Rudi* (*Onkel Rudi*, 1965) ou *Horst avec un chien* (*Horst mit Hund*, 1965), qui représentent les photographies de la famille de Richter, trouvent leur source dans les premières pages d'*Atlas*. Pour le jeune artiste ayant à l'époque quitté son pays, ces images arrachées de l'album de famille remplacent les membres de sa famille qui lui sont chers, et représentent des souvenirs de son pays d'enfance. Plus tard, au milieu des années quatre-vingt-dix, il inclut également dans l'*Atlas* des photographies de son propre foyer, comme sa femme nourrissant son enfant (planches 576 - 613), dévoilant une partie de sa vie privée. Même si ces dernières sont prises par Richter lui-même, leurs registres sont proches de ceux des photographies amateurs, à travers l'expression de ce lien affectif. Ces images sont prises sous un angle intime, plus naturel et moins cérémonial que les anciennes photographies de famille : cette différence correspond aussi à celle que constate Irène Jonas dans la pratique amateur de la photographie de famille. Elle montre que cette pratique, à l'approche de l'an deux-mille, évolue vers la mise en scène du « naturel simulé » pour représenter la relation affective, au lieu de la théâtralité plus figée et cérémoniale dans les photographies anciennes.

Dans l'œuvre de Boltanski, on est davantage en présence d'une mise à distance et d'un regard critique, détaché et ironique, envers ces codes. En observant la masse des photographies collectionnées, Boltanski détache certains « types-modèles ». Selon lui,

« *Tous les albums de photos, à l'intérieur d'une société donnée, sont à peu près identiques, ils ne représentent pas la réalité, mais la réalité de l'album de photos.* »¹³⁶

En constatant la ressemblance dans sa collection entre les albums de famille, Boltanski a compris que dans la photographie amateur, le photographe n'essaie pas de saisir la réalité, mais tend à une image préexistante et culturellement imposée dont les modèles se trouvent dans la peinture de la fin du XIX^e siècle. Les images de gens à la plage, d'enfants jouant sur l'herbe, trouvent leurs modèles dans les tableaux impressionnistes. Le photographe amateur reconstitue en fait une image qu'il connaît déjà.

Ce questionnement sur le « type-modèle » est le point de départ de plusieurs de ses travaux, par exemple *Les plus beaux enfants* (1975), ces belles images d'enfants heureux issues d'images publicitaires, agrandies jusqu'à la taille de trente sur quarante centimètres. L'artiste a rassemblé des photographies dont on remarque aisément

¹³⁶ Christian Boltanski, *Les modèles — cinq relations entre texte et image*, Paris, Cheval d'attaque, 1979, p. 8

l'énorme ressemblance, qu'il s'agisse des sourires, des têtes tournées de trois-quarts, de la couleur vive, des animaux ou des jouets préférés qui accompagnent les enfants... Des caricatures d'images heureuses et innocentes, qui répondent aux normes des studios de photographie professionnelle ou commerciale. En dévoilant ces stéréotypes photographiques, Boltanski explore encore plus largement ce que la photographie révèle des différentes valeurs dans une société donnée, comme le bon goût et les stéréotypes culturels.

Objet d'affection et présence auratique : la photographie de famille selon Boltanski

En revanche, en dehors de la question des codes de la photographie amateur, c'est l'autre dimension de ce genre photographique qui intéresse Boltanski. À la différence des photographies artistiques, où la recherche de l'enjeu esthétique ou conceptuel prime, la photographie de famille, malgré tous les codes et rites transmis par la société, est l'image où le sentiment s'exprime le plus directement, et où la sincérité est la plus touchante. C'est sur cette caractéristique, issue de sa fonction sociale et non d'une question de forme, que Boltanski met l'accent. Cette dimension presque universelle se perpétue dans son œuvre et va au-delà du contexte historique et culturel.

Les photographies de famille sont souvent prises pour conserver un souvenir personnel, pour témoigner de moments précieux, c'est une manière simple de sauvegarder ce qui nous est cher. Les images des membres de la famille deviennent ainsi leur substitut, quand les personnes sont absentes. Cet aspect reliquaire de la photographie de famille dans l'œuvre de Boltanski et sa présentation muséale proviennent de sa découverte des vitrines du Musée de l'Homme, où il a pu découvrir les restes de civilisations en voie de disparition. Il a donc eu envie de se servir de ce type de présentation pour exposer les éléments d'une enfance collective. Par ailleurs, l'artiste avoue¹³⁷ que la réflexion sur le « goût moyen », la préférence des goûts photographiques liée aux classes sociales, que son frère Luc Boltanski et Pierre Bourdieu ont développée dans un ouvrage commun, l'a sans doute inspiré et a suscité son intérêt pour les photographies amateurs et la méthodologie des sciences humaines.

Cette caractéristique de la photographie comme trace physique d'un individu et support des affections humaines occupe une place importante dans les œuvres de

¹³⁷ Catherine Grenier, *La vie impossible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 104

Boltanski. Ainsi, bien que dans son œuvre les images trouvées perdent leur fonction de communication et de partage avec les membres de la famille, en renforçant l'aspect de relique de la photographie d'archive, l'artiste a su réveiller l'émotion conservée dans ces images. Les spectateurs font donc face à des objets d'affection ou des présences reliquaires, plutôt qu'à des objets esthétiques. On est donc au-delà des utilisations sociales des photographies de famille décrites par Pierre Bourdieu qui, si on les prive de légende ou d'explications, perdent habituellement leur sens, à l'image des photographies de vacances ou de mariages qui paraissent insignifiantes et ennuyeuses quand elles concernent des inconnus.

Dans l'œuvre de Boltanski, au contraire, l'anonymat de la photographie amateur permet de donner aux spectateurs une distance appropriée afin d'apprécier et d'interpréter l'image, même si elle représente des inconnus. La banalité et l'imprécision sont devenus paradoxalement le point essentiel dans son travail. L'artiste fait ce commentaire sur *L'Album de photographies de la famille D. 1944-1954* :

*« Je me suis aperçu que ces images n'étaient que le témoin d'un virtuel collectif. Elles ne nous apprennent rien sur la famille D. (...) mais nous renvoyaient à notre propre passé. »*¹³⁸

La banalité devient donc le lieu commun pour les spectateurs. En regardant ces traces fabriquées, ces vieilles photos estompées par le flou du souvenir, chacun peut plus ou moins se rappeler une partie de son enfance. Nous avons tous des souvenirs intimes et personnels qui sont pourtant similaires à ceux de tout le monde. Cette mémoire est à la fois privée et partagée dans la photographie de famille, en témoigne ce que Boltanski appelle « la petite mémoire » :

*« Je m'intéresse à ce que j'ai appelé la petite mémoire, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort. Cette perte d'identité, cette égalisation dans l'oubli sont très difficiles à accepter ; par exemple, quand on regarde des centaines de crânes, ils ont tous l'air identiques. »*¹³⁹

On aperçoit qu'il y a une crainte de la disparition et de l'oubli. Cette mémoire, sans

¹³⁸ Cité par Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 34

¹³⁹ Christian Boltanski, *Dernières années : Le Voyage au Pérou*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>

le témoignage de la photographie de famille, n'aurait pas d'autre existence physique ; et c'est aussi pourquoi l'artiste doit aller chercher cette mémoire dans la photographie de famille, qui seule conserve les traces des anonymes, ceux qui sont insignifiants pour l'Histoire.

Mais l'artiste montre que l'affection et la banalité de la photographie de famille peuvent parfois être perturbantes, dans certains contextes. C'est ce qu'il fait dans *Détective*, une œuvre réalisée en 1988. Boltanski utilise des photos de famille issues d'une source assez particulière : il découpe quatre cents images dans les numéros d'un hebdomadaire spécialisé dans les faits-divers sanglants, « Détective », dont il a déniché aux puces la collection complète de l'année 1972. Cette installation comprend à la fois les images des visages des victimes, et les photographies des corps mutilés, capturés à la façon de la médecine légale. Ces dernières sont cachées dans des tiroirs et donc invisibles aux spectateurs. Les protagonistes de ces faits-divers sont de parfaits inconnus, et ne doivent leur soudaine exposition médiatique qu'à leur qualité de meurtrier ou de victime. Pour les représenter, le magazine n'a donc à disposition que des photos de famille.

C'est à partir de son intérêt pour le genre de la photographie de famille que l'artiste entreprend la première réalisation de l'œuvre ; mais au bout de plusieurs variations de cette pièce, il se rend compte que, en les ayant extraits du contexte, le coupable et la victime ne se distinguent plus sur les photographies. Ce qui conduit Boltanski à faire une autre version de l'installation à la Hamburger Bahnhof de Berlin, ancienne gare pas encore transformée en musée. Il installe dans la petite salle d'attente une installation qu'il a composée sur place : des boîtes en carton sur lesquelles sont collées ces photographies de criminels et de victimes. Ces boîtes contiennent des articles qui permettraient d'identifier la photographie, mais les spectateurs n'y ont pas accès. L'angoisse de ne pas pouvoir distinguer la victime du meurtrier conduit à une autre manière de voir ces images. La nature affective de la photographie de famille semble dégénérer ici en violence, où l'aspect intime est voué à satisfaire le désir voyeuriste des lecteurs des magazines à scandale.

La même angoisse de confusion entre le bien et le mal est encore présente dans *Sans souci*, appelé également *L'album de photographie de la famille de Berlin* (1991). C'est un petit livre qui rassemble des centaines de photographies prises pendant la période nazie, que l'artiste a trouvées dans des marchés aux puces en Allemagne. Comme l'une d'elles était prise devant le Château de Sanssouci, elle a donné son titre au livre. Les images représentent des familles de nazis et de SS allemands, avec leurs

enfants, qui fêtent Noël ou jouent dans de petits orchestres. On est en présence de la même affection qui se dégage habituellement de toutes les photos familiales, mais le fait de savoir que certains d'entre eux allaient commettre les crimes parmi les plus atroces de l'histoire de l'humanité suscite un trouble évident devant ces images.

Appropriation artistique de la photographie amateur : reconnaissance ou critique de son esthétique ?

Contrairement aux images de presse (journalistiques ou publicitaires) dont l'appropriation artistique commence dès le début du XX^e siècle avec les surréalistes, la photographie amateur, du fait de ses caractères privés et intimes, n'entre dans le monde de l'art que tardivement et de façon marginale. Comme Sylvain Maresca l'a remarqué¹⁴⁰, ce n'est que dans les années soixante-dix aux États-Unis que le monde de l'art commence à prêter attention à la photographie amateur. En France, il faut attendre 1990 pour qu'une exposition, *Photo de famille*, qui a lieu à la Grande Halle de la Villette à l'occasion du Mois de la photo, soit consacrée à ce genre de photographie longtemps négligé — bien que la photographie amateur ait déjà connu historiquement une production massive, surtout dans la période d'après-guerre avec la popularisation de l'appareil photographique au sein des familles.

Cependant, cette reconnaissance dans le processus d'institutionnalisation est ambiguë, car d'après l'analyse de Maresca, les spécialistes y voient une esthétique non recherchée que seul l'œil averti peut déceler, et l'auteur du cliché est censé être inconscient de l'art et de ses tendances. Cette notion d'esthétique « involontaire », que conteste Maresca, serait comparable à celle de l'art brut, dans la mesure où l'adjectif « brut » vient dévaluer le nom « art », et l'adjectif « involontaire » suggère justement sa très basse hiérarchie dans l'esthétique. Dans cette institutionnalisation,

« *La photographie de famille se voyait valorisée d'une main et aussitôt dévalorisée de l'autre.* »¹⁴¹

En termes de production et de légitimation, nous pouvons donc dire que la photographie amateur est une majorité opprimée.

Nous retrouvons donc cette même question dans l'appropriation de ces images de famille par Boltanski et Richter : quel est le changement de statut de ces

¹⁴⁰ Sylvain Maresca, « Le recyclage artistique de la photographie amateur » dans Joëlle Deniot et Alain Pessin (dir.), *Le peuple de l'art*, op. cit.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 274

photographies amateur, une fois appropriées par les artistes ? Est-ce que l'esthétique de la photographie amateur est reconnue et légitimée comme digne de rentrer dans les institutions, ou n'est-ce qu'à travers les utilisations artistiques que la photographie amateur peut être promue au rang d'art ? La réponse est sans doute plus proche de la deuxième proposition. La qualité esthétique de cet objet existe seulement dans son esthétique populaire opposée à l'art. Mais la hiérarchie n'est pas inversée. Au point de vue critique, le recyclage artistique de la photographie amateur ne promet aucunement la reconnaissance du statut autonome ou artistique de cette dernière.

Les photographies amateurs, une fois appropriées par ces artistes, restent des images sans auteur et utilisées comme des matériaux sociaux-historiques. Leur appropriation se distingue alors clairement du genre des hommages aux chefs-d'œuvre, et s'inscrit dans une logique proche du Pop Art. Le mode mineur (la photographie amateur) est assimilé par l'art dans la mesure où il contient les éléments non artistiques de la réalité.

La complexité de la photographie amateur s'étend aux aspects personnels, esthétiques, sociaux ou historiques, et c'est aussi pour cela qu'elle apporte une richesse significative dans l'appropriation artistique. Tout en possédant la véracité documentaire socio-historique, la photographie amateur est dotée d'une valeur esthétique, même si « involontaire », qui constitue un enjeu majeur dans l'utilisation artistique. Grâce à cette esthétique transférée en tableaux, Richter remplace les normes institutionnelles par celles de la culture populaire. L'œuvre de Boltanski s'approche également de l'esthétique amateur en conservant une apparence de bricolage, marquée par l'utilisation de matériaux pauvres et de techniques manuelles ou rudimentaires. La particularité hybride de la photographie amateur se situe aux frontières de l'art et du non-art. La richesse de son utilisation en tant qu'objet socio-historique et esthétique permet donc une stratification de signification quant à la lecture de ces œuvres. Ces dernières profitent alors pleinement des possibilités offertes par l'hybridation du formalisme moderniste et de l'image de masse.

En somme, la banalité, l'anonymat et l'absence de style, ces caractéristiques des photographies amateurs, font que l'utilisation de ces images pose tour à tour les questions de la spécificité de l'art, de l'auteur, de l'œuvre ainsi que du stéréotype social. Cependant, cette utilisation de la photographie amateur ne rend pas cette esthétique légitime, au contraire ; c'est pour bouleverser les critères artistiques qu'elle est utilisée comme un *ready-made*, rappelant les objets industriels qui font partie de notre vie quotidienne.

1.3 Fonds commun d'images et mémoire collective

D'après certains théoriciens travaillant sur les œuvres de Gerhard Richter et Christian Boltanski, le flou est une représentation de l'image mnémonique. Nous avons également emprunté cette interprétation lors de notre analyse sur la distance temporelle créée par le flou, qui fonctionne comme un symbole de la mémoire lointaine. Pour donner quelques exemples : l'historien Donald Kuspit lie l'apparence floue à l'« érosion temporelle »¹⁴²; et Lee Kyoung-Yul suppose que l'image photographique floue est comme une représentation mnémonique¹⁴³. Selon nous, c'est une interprétation qui est inséparable de leur utilisation des images d'archives. Vue sous cet angle, elle a moins à voir avec les enjeux plastiques que nous avons analysés dans les deux premiers chapitres de notre étude, comme le dispositif photographique, la matière de l'image ou le processus de création. En même temps, cette interprétation sémantique est plus intéressante pour comprendre la spécificité de leur art qui réside dans l'utilisation des images d'archives, étant donné que ces dernières sont liées à la conservation de la mémoire.

Quand ces artistes recyclent les images amateurs ou publicitaires, l'apparence hétéroclite de cette iconographie se résume à un dictionnaire de la culture visuelle. Ainsi, dans certaines œuvres, l'iconographie a un aspect ironique qui questionne les stéréotypes et nous fait penser à l'expression utilisée par Thomas Ruff : « la version plastique du Dictionnaire des idées reçues de Flaubert »¹⁴⁴. Dans d'autres œuvres, lorsqu'il s'agit d'archives historiques concernant des événements majeurs, les images floues questionnent aussi l'amnésie et le silence collectifs d'une société entière. Cette spécificité inscrit les œuvres dans une dimension plus large que l'expression artistique et personnelle.

¹⁴² Voir Didier Semin, Donald Kuspit, Tamar Garb, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997, p. 98

¹⁴³ Voir Kyoung-Yul Lee, *L'imagerie photographique floue et la représentation mnémonique : autour des œuvres photographiques chez Christian Boltanski, Gerhard Richter et Andy Warhol*, thèse de doctorat Art et Archéologie, Université Paris 1, 1999

¹⁴⁴ Régis Durand, *Thomas Ruff*, catalogue d'exposition [Centre national de la photographie, 10 septembre au 17 novembre 1997] Paris, Centre national de la photographie, Actes Sud, 1997, p. 28

A. Mémoire collective ou anti-mémoire ?

En effet, l'utilisation des images d'archives entretient inévitablement un lien avec la question de la mémoire. C'est avant tout en raison de l'association de la photographie et de la sauvegarde de la mémoire par sa fonction d'enregistrement, à laquelle Baudelaire, malgré son hostilité à la photographie en tant qu'art, avait donné son assentiment :

« *Que [la photographie] sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.* »¹⁴⁵

Nous pouvons également constater une analogie formelle entre les collections d'images de ces artistes et la mémoire : malgré la quantité importante des images, les collections de ces artistes ne visent jamais l'exhaustivité ; au contraire, elles sont issues d'un choix subjectif, et représentent une imagerie aléatoire et fragmentaire. Les principes de ces collections (ou « Atlas » comme Richter nomme la sienne) sont à l'opposé de ceux de la recherche scientifique ou historique. Ces collections d'images s'apparentent donc davantage à un travail de mémoire, qui questionne les insuffisances et les lacunes qui existent même dans les images d'archives — ou plus exactement, elles questionnent la réminiscence et l'oubli à travers **l'évanescence des images et le vide d'information** autour d'elles, et comment la quantité importante de mémoire conservée par l'individu est cependant entourée par les gouffres de l'oubli.

Christian Boltanski va même jusqu'à substituer la mémoire commune à la sienne, en puisant son iconographie dans l'imagerie populaire :

« *Je faisais semblant de parler de mes propres souvenirs, je puisais, non dans ma mémoire, mais dans le souvenir collectif. J'ai toujours eu le désir d'effacer ma propre mémoire. Mes images actuelles ne se réfèrent pas seulement à la culture muséale, mais plutôt à un fonds commun de l'image.* »¹⁴⁶

À travers une construction fictive, il se rapproche de la mémoire collective, qui appartient à tout le monde et en même temps n'appartient spécifiquement à personne.

Puisque l'image d'archive pointe vers le passé, s'en servir comme base de travail signifie aussi partir à la recherche des traces de gens et d'objets disparus. Ces images

¹⁴⁵ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1961, p. 1035

¹⁴⁶ Christian Boltanski, Bernard Blistène, *Boltanski, op. cit.*, p. 79

montrent cependant un passé imperméable qui n'est pas vécu par les artistes eux-mêmes, mais comme une histoire d'altérité qui n'est plus accessible que par les images existantes. Dans ce sens-là, nous pouvons même dire que ces artistes ne travaillent pas sur la mémoire, mais sur l'anti-mémoire. C'est ce qu'affirme Jean-Hubert Martin à propos de *6 septembres* de Boltanski :

« (...) rien ou quasiment rien de visible dans le film n'a été vécu en direct par Christian Boltanski. C'est à la fois ce qui lie l'auteur à tous les gens de sa génération et en même temps une « anti-mémoire » (...). Cette vie sociale, politique, culturelle nous est totalement extérieure. »¹⁴⁷

Cette caractéristique est encore plus saisissante dans certaines images qui deviennent floues à force d'agrandissement, où l'image se dissout en trames et en grains. Si les artistes se limitent obstinément à utiliser les seules ressources trouvables, ce n'est pas une fétichisation des images, mais plutôt une problématisation des archives. Ils essaient de montrer que les détails informationnels qui ne sont pas enregistrés sur la photographie sont dorénavant perdus. Ce flou témoigne d'un manque impossible à combler, et que le gouffre qui nous sépare du passé est infranchissable. Le flou prouve également que malgré la quantité de documents existants, celle-ci est cependant loin d'être exhaustive. Par exemple, les instants décisifs d'événements historiques ne sont pas forcément capturés dans les photographies accessibles au public, pour des raisons de censure ou simplement parce ces photographies n'existent pas. La contrainte qui oblige ces artistes à se contenter d'utiliser les images d'archives disponibles nous rappelle la fameuse phrase de Jean-Luc Godard :

« *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image.* »

B. De l'image d'archive à l'image numérique

L'utilisation des images d'archives permet aux artistes d'aborder des sujets du XX^e et du XXI^e siècles d'une grande importance historique. Ces photographies sont des reliques hantées par l'ombre de la mort. Pourtant, la pratique de la photographie amateur va considérablement changer à l'époque de la photographie numérique, bousculant le discours selon lequel les images d'archives seraient des traces du passé nécessairement physiques.

¹⁴⁷ Jean-Hubert Martin, *Christian Boltanski : 6 septembres*, Milan, Charta, 2005 (livre d'artiste sans numéro de page)

La série *Jpegs* de Thomas Ruff témoigne de ce changement radical. Avec l'avènement d'Internet et de la photographie numérique, il semble que « le fonds commun des images » obtienne une substance plus concrète, bien que virtuelle : au lieu d'un sens métaphorique de ce fonds qui existe dans la mémoire collective, les images de *Jpegs* se trouvent sur ce *World Wide Web*, où tous ceux qui y sont connectés y ont accès.

Le premier changement, c'est que le numérique semble accroître grandement le domaine de ce qui est photographiable. Les sujets s'élargissent : il y a moins de restriction sur ce qui doit être photographié, par rapport aux photographies amateurs des années trente aux années soixante, dont les sujets tournaient autour des temps forts et des rituels de la vie familiale, comme l'avait montré Pierre Bourdieu. C'est d'abord une question pragmatique : le coût des matériaux de la photographie argentique constituait une contrainte pour la photographie ; alors que le numérique est libéré de cette contrainte matérielle. Le numérique fait donc basculer la production photographique de la rareté vers la profusion, en réduisant drastiquement le coût de production. Cette raison économique entraîne des conséquences non négligeables sur sa pratique et son esthétique, les entraînant vers la rapidité, la légèreté ou la mobilité. C'est pourquoi la fonction de la photographie de famille change aussi avec la numérisation : auparavant « garde-mémoire » d'un moment partagé entre proches ou amis, elle est à présent destinée principalement à la communication immédiate.

L'échelle de ce changement est encore plus massive que lors de la vague de popularisation de la photographie amateur avec Kodak dans les années soixante. Le changement est littéralement global, comme le constate André Rouillé :

*« En juillet 2012, près de 75 % des Terriens possédaient un téléphone portable (...). Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, chacun (ou presque) est statistiquement désormais doté de la possibilité réelle de produire des images à volonté grâce au numérique qui a rendu l'opération facile, ludique, magique, à portée de main et de tous, et à coût nul. »*¹⁴⁸

En effet, on peut photographier tout et n'importe quoi, si bien que des photographies autrefois considérées comme insignifiantes sont possibles. Avec l'extension de « ce qui est photographiable », suit la question de jusqu'où doit-on enregistrer :

« Avec les télé-technologies, la question de ses limites devient un enjeu politique

¹⁴⁸ André Rouillé, *La photo numérique mobile. Une esthétique autre*,

<<http://www.paris-art.com/art-culture-France/la-photo-numerique-mobile-une-esthetique-autre/rouille-andre/437.html>> consulté le 13 juin 2014

majeur : jusqu'où faut-il collecter, enregistrer, mettre en ordre et à disposition ? Où placer la limite entre public et privé ? »¹⁴⁹

De plus, avec l'avènement des images du type Google Map et des images satellites et de vidéo surveillance, ces images sont enregistrées automatiquement, et littéralement « sans auteur » — contrairement à la photographie trouvée, où le « sans auteur » est une caractéristique contestable qui sous-entend le statut non reconnu de son photographe par le monde de l'art. Ces enregistrements tendent effectivement à tout enregistrer, que ce soit à l'échelle temporelle ou spatiale, parfois en dépit de la vie privée des individus. Certaines images de la série *Jpegs* de Thomas Ruff évoquent le caractère impersonnel de ces images.

Ces images numériques du 11 septembre 2001 que Thomas Ruff s'est appropriées marquent encore une étape historique de la manière d'écrire l'Histoire : l'histoire-événement. Une grande quantité des images d'archives liée à la mémoire publique sont diffusées et circulent au même moment. Avec l'image numérique et la diffusion en directe, la question des limites devient un enjeu majeur : jusqu'où faut-il collecter, enregistrer et mettre à disposition ? Où placer la limite entre la sphère publique et la sphère privée ? Car la question de légitimité et d'autorité se pose autrement que dans la conception que Derrida se faisait de l'archive, en lien avec son étymologie :

« Arkhè qui nomme à la fois le commencement (l'originare) et le commandement (l'autorité). Pour qu'il y ait archive, il faut un lieu soumis à une autorité, avec ses techniques, ses réserves, ses principes et ses frontières bien définies. La mettre en œuvre, c'est la mettre en ordre, l'institutionnaliser, la consigner et l'idéaliser en un corpus ou un système. Il y faut des pratiques, des technologies, des critères de classification (l'organisation hiérarchique, le titre), des méthodes d'appropriation - souvent violentes. »¹⁵⁰

Cette problématique d'une autorité qui contrôle l'archive, et qui décide de ce qui est digne d'être conservé ou non, évolue. Quand le virtuel entre en fusion avec l'actuel, et quand le droit de l'archivage est partagé par tous, cette démarche de mise en archive devient un acte performatif, une interprétation active et productive.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Site d'Internet *Idixa.net*, « Derrida, l'archive »,

<<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0704300851.html>> consulté le 13 octobre 2015

C. La photographie comme paradigme, de la création à la réception

La stratégie artistique d'appropriation qui reproduit fidèlement les codes des photographies amateurs signifie l'inscription dans un double régime de la photographie : d'une part, dans celui qui consiste à utiliser la photographie comme modèle à la place de la nature, et d'autre part dans celui qui porte son attention sur la photographie en tant que produit complexe au croisement de l'Histoire et de la culture.

Thomas Ruff a remarqué ce remplacement de la nature par la photographie, phénomène qui s'incruste dans notre perception :

« Pour ma génération, le modèle de la photographie ne se trouve plus dans la réalité, mais dans les images que nous connaissons de cette réalité. »¹⁵¹

Sa série *Jpegs* représente précisément un tour du monde vu à travers les images virtuelles.

De même, en se fondant sur les analyses de plusieurs photographes contemporains, y compris Ruff, Jean-François Chevrier¹⁵² argue que la photographie n'est plus un réservoir de sujets que l'on peut étudier, mais que c'est la photographie en elle-même qui est devenue le paradigme dans les œuvres. Autrement dit, les images d'archives sont utilisées comme des *ready-mades*, et elles renvoient à une typologie déterminée de visuels plutôt qu'à leur référent dans le réel. Nous pouvons d'ailleurs aisément constater que dans les œuvres de notre corpus, ce sont des codes et des éléments de la matière photographique qui sont devenus les enjeux des travaux artistiques, et non ce qui est photographié. Dans les tableaux de Richter par exemple, il est encore plus évident que ce qui importe, c'est moins le motif que la manière dont il a été représenté et saisi par le moyen de la photographie.

C'est précisément sur ce point que nous faisons le lien entre l'utilisation de l'image d'archive et notre sujet, le flou. Car l'insuffisance technique qu'est le flou constitue la spécificité de la matière et la manière de faire une image à un moment précis, et c'est pourquoi nous pouvons dire que la mémoire est aussi gravée dans le support de l'image. De ce fait, telle texture d'image rappelle telle époque, et elle est pour les spectateurs le fonds d'ambiance inconscient de la mémoire, qui se détache de l'événement photographié.

¹⁵¹ *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition, [4 octobre 2008 - 4 janvier 2009, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC], Paris, Schirmer & Mosel, 2008, p. 270

¹⁵² Jean-François Chevrier, « La photographie comme modèle : une réévaluation », dans *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, l'Arachnéen, 2010

Cette conclusion de la photographie comme paradigme rappelle également ce que nous avons analysé à la fin du chapitre deux, à propos de la distance maniériste du flou : l'artiste maniériste préfère le modèle à la nature, et travaille donc principalement sur les codes sociaux et culturels de l'image.

Nous avons analysé les caractéristiques des différentes catégories de la photographie tout au long de ce chapitre. Ces caractéristiques ne sont pas négligeables dans les œuvres finales, voire en représentent les enjeux essentiels. Cette conception de l'image photographique comme produit social et culturel, nous la retrouvons également dans le Pop Art. Les artistes de Pop Art ont puisé largement leur source dans de multiples produits sociaux et culturels — notamment la bande dessinée, l'image publicitaire, et les premières images télévisuelles, que nous pouvons considérer comme des variations des images photographiques en lien avec les mutations de la société. C'est pourquoi nous allons, dans la deuxième partie de ce chapitre, faire le lien entre le Pop Art et les œuvres de notre corpus.

2. Stratégie et politique d'appropriation

Après avoir analysé les caractéristiques des images d'archives collectionnées puis utilisées dans les œuvres, nous avons déterminé le point commun de ces images : ce sont des représentations de la mémoire collective. Même si la plupart de ces images sont anonymes et, pour les artistes, faciles à s'appropriier et à modifier à leur guise, il n'empêche que ceux-ci se sont seulement contentés de les rendre floues. Le flou, comme nous l'avons montré dans les premier et deuxième chapitres, représente non seulement, du point de vue plastique et matériel de l'œuvre, une accentuation du processus et de la matière de l'image, mais aussi, du point de vue sémantique et esthétique, la modification de l'appréhension temporelle et spatiale de l'image, ainsi que la position des artistes vis-à-vis de l'utilisation de ces images. En somme, le flou est avant tout l'enjeu et le mécanisme artistiques qui permet de s'appropriier ces images existantes.

À présent, nous allons resituer le geste d'appropriation dans l'histoire de l'art, afin de comprendre les différents concepts de cette stratégie qui pourraient influencer ces trois artistes. L'appropriation qui est inaugurée depuis le *ready-made* pose tour à tour des questions comme le minimum d'intervention d'artiste ou le rapport entre l'objet et son auteur. Si le Dadaïsme a déjà utilisé les stratégies appropriationnistes, il faut attendre les années 1960 et les mouvements comme le Pop Art, le Nouveau Réalisme ou le Réalisme capitaliste pour que l'appropriation devienne une stratégie courante ; elle est encore plus largement utilisée dans les années quatre-vingt par les artistes post-modernistes. Cependant, l'objet de l'appropriation a évolué : l'objet-culte, dans le *ready-made*, est devenu dans le Pop Art l'image-objet. Ce dernier redonne corps à l'image, ainsi qu'à une renaissance de la peinture. Ces deux aspects sont importants dans notre analyse de ces trois artistes, car nous considérons le flou comme leur stratégie d'appropriation des images. Et cette stratégie, comme celle du Pop Art, annonce le retour à la matière de l'image, tout en restant une méthode conceptuelle, comme celle qui est à l'œuvre dans le *ready-made*.

Déplacer des fragments du quotidien pour leur redonner un autre niveau existentiel est une des pratiques les plus utilisées dans l'art du XX^e siècle, depuis la coupure du postmoderne et l'avènement de la société post-industrielle qui est désormais la nôtre. Comme Jean-François Chevrier l'a remarqué¹⁵³, les pratiques de l'appropriation et du

¹⁵³ Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne, op. cit.*, p.

montage (distinct du collage) sont aussi très courantes dans la création contemporaine de la photographie, car ces procédés permettent aux photographes de s'inscrire dans la continuité du Pop Art et de l'Art Conceptuel, et les éloignent de la peinture.

Nous pouvons, en effet, trouver l'origine de cet acte d'appropriation dans le *ready-made* de Duchamp, qui a radicalement changé la pratique et la signification de l'art, comme l'a affirmé l'artiste Marcel Broodthaers :

« *Depuis Duchamp, l'artiste est l'auteur d'une définition.* »¹⁵⁴

Son influence n'a cessé de se répandre chez les artistes de Pop Art. Les premiers artistes Pop, tels que Robert Rauschenberg ou Jasper Johns, se sont aussi autoproclamés « néo-dadaïstes » en hommage à Duchamp. Rauschenberg a non seulement hérité du culte de l'objet trouvé, mais a aussi intégré dans sa peinture les visuels désordonnés de la vie urbaine moderne. Ces artistes de Pop Art ont donné de la valeur à des images populaires, qui ont désormais acquis le statut artistique de l'« image-trouvée ». Cette dernière fonctionne comme l'objet-trouvé, c'est-à-dire qu'elle est introduite dans l'œuvre comme un matériau brut tout en gardant ses propres caractéristiques. C'est ainsi que des images diverses sont réifiées et deviennent une œuvre figée, tout comme un produit industriel se transformant en un *ready-made*.

Le flou chez ces trois artistes que nous étudions est une stratégie visant à s'approprier les images d'archives, stratégie comparable à celle du Pop Art, qui a renouvelé le langage artistique en introduisant des images issues de la culture populaire. Les images d'archives, les photographies amateurs ou les images d'Internet qu'ils utilisent, sont des produits culturels déterminés par le contexte historique. Et à l'instar des images de publicité ou de bande dessinée dans le Pop Art, elles ont pour but de pouvoir refléter la société contemporaine en art.

La démarche d'appropriation dont nous parlons ici n'est pas à prendre dans le sens utilisé par le courant de l'*Appropriation art*, constitué par des artistes américains des années soixante-dix et quatre-vingt. Ce courant artistique est notamment représenté par Sherrie Levine et Richard Prince, et il rassemble des artistes qui pratiquent l'appropriation d'œuvres d'art préexistantes afin de questionner l'authenticité de l'art, la propriété intellectuelle ou les institutions artistiques. Leurs démarches de recyclage des images par citation, pastiche voire parodie les inscrivent au cœur de l'esprit de l'art postmoderniste.

Chronologiquement, ces pratiques sont contemporaines de celles de Boltanski et de Ruff, et postérieures à celles de Richter. Mais qu'est-ce qui différencie la démarche de ces photographes postmodernistes à celle des artistes concernés par notre recherche ? Il y a d'abord évidemment la différence visuelle entre le flou et le net ; ensuite, le postmodernisme prend à contre-pied l'originalité, qui est la quête du modernisme, par l'ironie et la provocation. Cette intention est moins manifeste dans les œuvres de Richter, Boltanski et Ruff, mais plus proche de ce que Nicolas Bourriaud appelle « **Post-production** ». Ce terme technique, utilisé dans le monde de la télévision et du cinéma, désigne l'ensemble des traitements effectués sur un matériau enregistré. Il est emprunté par Bourriaud pour désigner la pratique artistique, depuis les années 90, des artistes qui re-exposent ou utilisent des œuvres existantes réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles. Cela inclut donc les pratiques postmodernistes de l'*Appropriation Art*, qui pratiquent souvent le clin d'œil aux grands maîtres de l'histoire de l'art. En revanche, il est moins question de rendre hommage aux œuvres existantes pour ces trois artistes, si ce n'est un hommage aux photographes anonymes.

Il existe encore un point qui différencie l'*Appropriation art* des artistes que nous étudions. En effet, dans la pratique postmoderniste de l'*Appropriation art*, la photographie est utilisée comme une information pure (comme un message linguistique) ou un produit industriel, tandis que chez ces trois artistes, elle est davantage utilisée comme un objet catégoriel. Même si l'utilisation de la photographie chez Boltanski dérive de l'Art Conceptuel (et son utilisation de boîte en fer-blanc fait d'ailleurs penser aux plaques carrées métalliques de l'œuvre minimaliste de Carl André), la photographie dépasse la fonction purement informationnelle, et regagne une dimension sacrée et dramatique. L'image regagne en outre sa valeur auratique, bien qu'elle soit une reproduction, grâce aux mécanismes artistiques que sont l'agrandissement, le travail manuel derrière l'acte de repeindre, la mise en forme de l'installation et l'exposition dans des institutions artistiques.

2.1 L'œuvre comme problématisation du *ready-made*

« Depuis Duchamp, on ne fabrique plus que des *ready-mades*, même si nous les peignons de notre main. »¹⁵⁵

¹⁵⁵ Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p.81

Comme l'affirme ici Richter, le *ready-made* est effectivement une méthode d'appropriation qui a radicalement changé la définition de l'art. C'est aussi ce que pense Thierry de Duve à propos du *ready-made Fontaine* (Duchamp, 1917), qu'il considère comme une œuvre exemplaire, révélant un paradigme esthétique valable pour toute la modernité. Duchamp lui-même avait prévu « *que les catégories du ready-made iraient prendre de l'extension jusqu'à comprendre la galaxie entière de tous les objets dont nous sommes entourés.* »¹⁵⁶ En effet, il n'est pas rare que les théoriciens écrivant sur Ruff, Boltanski et Richter considèrent que les images trouvées qu'ils utilisent sont des *ready-mades*. Le *ready-made* semble être devenu un concept que l'on peut appliquer d'une manière très évasive... et facile.

L'influence de ce concept est effectivement fondamentale dans les œuvres que nous étudions. De même, le geste de déplacer un objet dans un contexte artistique trouve son origine dans le *ready-made*, or il est très couramment utilisé dans les pratiques contemporaines. Cependant, peut-on vraiment comparer les photographies utilisées par Boltanski, Richter et Ruff aux objets de Marcel Duchamp ? Nous avons mentionné de nombreuses fois le *ready-made* au cours de notre analyse, il semble à présent qu'il faille préciser quels aspects de ces œuvres correspondent à ce concept : celles-ci constituent à la fois un prolongement et une problématisation du concept de *ready-made*.

Le concept de *ready-made* est multiple et en évolution constante, même chez son créateur Duchamp, qui a lui-même avoué avoir du mal à en trouver une définition satisfaisante. Et il y eut d'ailleurs quelques variations successives du *ready-made* chez Duchamp : *ready-made* assisté, *ready-made* rectifié, *ready-made* corrigé, *ready-made* réciproque (de 1913 à 1921). Parmi ces différents types de *ready-made*, l'intervention effectuée par Duchamp est parfois beaucoup plus importante qu'un simple déplacement de l'objet existant comme dans le cas de *Fontaine* (1917). C'est pourquoi nous ne pouvons pas réduire le concept de *ready-made* au seul geste de déplacement d'un objet existant dans un contexte artistique. Dans ce cas, quelle est la justification historique et conceptuelle de la photographie d'archive en tant que *ready-made* dans les œuvres de notre corpus ? Si nous faisons référence au *ready-made* dans les œuvres de ces trois artistes, précisons toutefois que ce terme peut désigner plusieurs choses :

1. Premièrement, il est synonyme de « l'objet ou l'image trouvés ». La photographie trouvée est utilisée par les trois artistes en tant qu'objet tout fait et pris dans la vie quotidienne, et qui a comme caractéristique d'être un produit industriel de

¹⁵⁶ Cité par Benjamin Buchloh, dans *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 73

masse ;

2. Il peut désigner l'intervention de l'artiste qui déplace cet objet du quotidien pour une utilisation artistique ;

3. Il peut aussi désigner l'idée artistique et conceptuelle qui nie le caractère unique de l'objet d'art et la nécessité de l'intervention de la main de l'artiste. Cette conception du *ready-made* a par conséquent initié les pratiques conceptuelles qui n'accordent plus d'importance au support matériel de l'œuvre. Elle rend possible également qu'une œuvre soit une idée de l'artiste mise en œuvre par autrui en plusieurs exemplaires.

C'est justement en raison de ses multiples niveaux de sens que ce terme de *ready-made* est très facilement applicable. C'est pourquoi notre analyse du lien entre le *ready-made* de Duchamp et les œuvres de notre corpus n'est pas une manière simpliste de classer ou de catégoriser celles-ci, mais plutôt de voir comment ce modèle historique du *ready-made*, devenu une conception paradigmatique depuis un siècle, peut entrer en résonance dans les travaux de ces trois artistes. Bien plus qu'un simple objet trouvé ou qu'un fragment de réalité introduite dans l'œuvre, le *ready-made* relève de nombreux enjeux artistiques puisqu'il est également une intervention artistique et un concept.

C'est pourquoi nous considérons les œuvres de ces trois artistes comme une problématisation des deux principaux enjeux artistiques du *ready-made* : la **reproductibilité de l'œuvre conceptuelle** et la **question de l'auteur**. Ils ont continué cette remise en question commencée par Duchamp, tout en apportant leurs nuances au travail parfois paradoxal de leur prédécesseur.

A. Reproductibilité de l'œuvre conceptuelle

Le premier paradoxe dans le concept du *ready-made* intervient dans la contradiction entre un concept et un objet immuable. *Fontaine* est créée dans un esprit d'anti-art ; Duchamp définit le *ready-made* comme un rendez-vous entre un objet, une inscription et un moment donné. Cette invention est subversive par rapport au sujet classique d'artiste. L'œuvre née dans ces conditions ne suit plus des critères techniques ou esthétiques, autrement dit, la qualité *a priori* de l'objet choisi, mais elle illustre plutôt les conditions artistiques autour de cet objet. Selon Thierry de Duve, les quatre conditions énonciatives qui permettent l'existence de l'énoncé « ceci est de

l'art » sont : l'objet, l'auteur, le public et l'institution¹⁵⁷. L'objet n'est plus « l'œuvre » mais un des quatre éléments de celle-ci. De plus, il peut être interchangeable, pris au hasard selon la méthode définie par Duchamp. Les reproductions certifiées par l'artiste et l'exposition de ceux-ci n'ont plus d'autre sens qu'historique ou pédagogique. Étant donné que ces objets n'ont pas de différence, au niveau matériel, avec leurs semblables industriels, les exposer ainsi semble être une sorte de fétichisation.

Dans son analyse, Benjamin Buchloh considère que les tableaux de Richter sont une réaction par rapport à la dégénération de la réception du concept de *ready-made* dans les années soixante. Car cinquante ans après la création du *ready-made*, la réception de celui-ci devient une idéalisation de la conception réifiée. L'objet et le fétichisme autour de celui-ci sont intégrés au sein de l'institution artistique. C'est pourquoi les tableaux de Richter créés dans ce contexte sont une réaction par rapport à ces dérives du *ready-made*. Ils ne sont pas seulement un concept mis en œuvre mais, par la claire prétention picturale, dénigrent la photographie comme « concept réifié et objet idéalisé »¹⁵⁸.

En effet, les méthodes très spécifiques d'utilisation de la photographie trouvée chez ces trois artistes pourraient répondre à **ce paradoxe entre le concept et l'objet immuable**. Ceci est possible à travers deux aspects : premièrement, un retour au modernisme qui met l'accent sur le support de l'image photographique ou picturale ; et deuxièmement, le caractère intrinsèque de la photographie en tant qu'art déjà reproductible, qui résiste à l'objet idéalisé. Nous allons développer précisément ces deux aspects, qui différencient par nuances les travaux de ces trois artistes du *ready-made* de Duchamp.

1. Accent sur la matière

Tout d'abord, comme dans l'analyse de Buchloh, nous constatons que l'utilisation de la photographie trouvée chez ces trois artistes se distingue d'une décision purement conceptuelle. En revanche, comme nous l'avons observé dans le premier chapitre, elle problématise la matière utilisée, en apportant une touche personnelle et sensible par le flou. La méthode de Richter consistant à transplanter la photographie en peinture

¹⁵⁷ Thierry de Duve, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989

¹⁵⁸ Voir « Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter » dans Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter, op. cit.*

nuance le concept de *ready-made*, car elle insiste sur la matière picturale au sens moderniste, et la peinture acquiert son autonomie en tant que surface picturale. La picturalité et le flou modifient de manière conséquente le résultat de ce « *ready-made* peint » de son modèle photographique. En bref, Richter trouve un équilibre entre le modernisme, qui met l'accent sur la matière, et la radicalité de la conceptualisation inaugurée par Duchamp.

De même, chez Boltanski, la photographie trouvée se transforme en passant par la rephotographie et l'agrandissement. Les images photographiques dans son œuvre ne servent donc pas seulement à exprimer le concept artistique, mais à exploiter la dimension sensible de leur matière, mise en exergue par le flou.

2. Rephotographie : reproduire la photographie

Ensuite, la photographie, en tant qu'art reproductible, résiste au culte de l'objet. La photographie est déjà l'image de son modèle, or ces trois artistes reproduisent en plus eux-même les images trouvées, par la voie de la rephotographie ou par la peinture. Le processus de rephotographie éloigne définitivement le modèle photographique et provoque l'évaporation du support physique de la photographie – car il ne reste que l'image photographique, transportable sur n'importe quel matériau. Étant donné que le résultat est une **reproduction, la question de la fétichisation semble abolie**. Contrairement à l'objet industriel choisi pour devenir le *ready-made* de Duchamp, qui ne se différencie pas de ses semblables tout en devenant un objet immuable qui incarne l'idée artistique, la reproduction finale de la photographie chez nos trois artistes est transformée et ne garde que la trace floue de l'image d'origine. L'objet du *ready-made* est choisi parmi des exemplaires qui sont faits à partir d'un même prototype industriel, alors que la reproduction photographique dédouble l'image trouvée avec une distance d'interprétation.

Cependant, il est intéressant de noter que, quand on compare les images trouvées et le *ready-made* de Duchamp, on a d'abord tendance à les considérer tous les deux comme une récupération d'objets/images hors du domaine de l'art. En effet, les *ready-mades* de Duchamp sont issus pour la plupart de produits d'usine, une origine qu'il souligne aussi à travers le choix du mot « readymade »¹⁵⁹ qui désignait, dans les années 1915 aux États-Unis, les objets manufacturés en usine, à l'opposé des produits

¹⁵⁹ Il s'agit bien d'un seul mot « readymade » dans l'utilisation de l'américain à l'époque, au lieu de « ready-made » ou « ready made ».

artisanaux. Ces objets repris dans l'art sont caractérisés par leur quantité massive, typique de la société industrielle, et sont donc tout sauf uniques et authentiques. Or c'est précisément le point commun entre la photographie et les objets industriels. Car la photographie est une technique essentiellement reproductible — cette caractéristique est déjà développée dans la thèse de Walter Benjamin — et elle est donc, sous cet angle, semblable à un produit industriel. C'est cette possibilité de multiplication des exemplaires photographiques qui fait perdre l'aura, la valeur d'unicité de l'œuvre d'art.

En effet, les photographies sont non seulement reproductibles, mais aussi anonymes comme des produits industriels, donc exploitables pour ces artistes. Richter assemble les photographies dans *Atlas* ; Boltanski les encadre pour constituer ses installations ; Ruff les retrouve sur Internet : de ce point de vue, prendre l'appellation du *ready-made* pour désigner les photographies trouvées semble justifié. Mais cet aspect de produit industriel et massif, d'« objet tout fait », n'est qu'un premier niveau du concept du *ready-made*.

Outre la production en masse, qui caractérise les objets industriels devenant des *ready-mades*, chez Duchamp, le *ready-made* est encore l'objet de plusieurs reproductions artistiques. Il est ainsi intéressant de se rappeler que *Fontaine*, après avoir été refusée au Salon des artistes indépendants de New York en 1917, fut perdue ou détruite très peu de temps après. Sa seule existence physique consiste en une photographie d'Alfred Stieglitz, que Duchamp fit faire dans la galerie de celui-ci. Cette photographie fut ensuite publiée dans le magazine *The Blind Man*, et participa à la légitimation de l'œuvre. Puis elle donna lieu, dans les années soixante, à des reproductions, que Duchamp lui-même supervisa pour un nombre limité de copies. Entraîné par la logique du marché de l'art, le *ready-made*, qui était à l'origine un concept révolutionnaire, se transforma en un culte de l'objet par la voie de ces copies contrôlées et certifiées par l'artiste.

Cependant, les reproductions de l'œuvre autorisées par Duchamp ouvrent la voie à l'Art Conceptuel. Car le fait d'estimer que le support physique est interchangeable et que les reproductions ont la même valeur que l'original équivaut à considérer l'œuvre comme une idée. Comme Duchamp l'a fait remarquer :

« Un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message ; en fait presque tous les *ready-mades* existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme. »¹⁶⁰

L'idée selon laquelle l'authenticité matérielle ne consiste plus l'élément

¹⁶⁰ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013, p. 210

indispensable de l'œuvre a certainement eu de l'influence sur certains travaux de Boltanski. Ainsi, celui-ci utilise librement le principe de reproductibilité photographique et recrée une œuvre dans différents endroits avec des matériaux nouveaux. Par exemple, il recycle et reproduit les images photographiques dont il s'est déjà servi pour créer de nouvelles pièces, comme *Menschlich* qui réunit toutes les images que l'artiste a utilisées auparavant.

De même, son installation *Réserve* est montée à partir d'une même idée mais dans de multiples versions, en s'adaptant à chaque fois aux matériaux spécifiques des lieux d'exposition. Cette œuvre, constituée de milliers de vêtements usagés qui couvrent les murs d'un espace, est créée pour la première fois à l'*Ydessa Hendeles Art Foundation*, au Canada en 1988. Les années qui suivent, Boltanski crée des variations de cette pièce, tels que *Réserve : Musée des enfants* (1990) au Musée d'art moderne de la ville de Paris, ou *Réserve : Lac des morts* (1990) au Japon, et à chaque fois, des vêtements sont à nouveau collectés. Il ne s'agit pas simplement d'un geste de répétition, mais d'une œuvre conceptuelle dont le support physique est interchangeable, et qui se situe dans la lignée de la reproductibilité du *ready-made*.

Il faut donc séparer le concept de reproduction du *ready-made* en deux niveaux distincts : le point commun entre la photographie et l'objet banal industriel, qui est une reproduction mécanique et technique ; et la reproduction de l'œuvre par l'artiste selon une même idée, qui est une reproduction esthétique.

L'utilisation des photographies trouvées se distingue encore de l'appropriation des objets industriels sur un point essentiel, grâce à la nature de la photographie. En effet, la photographie se distingue des objets industriels parce qu'elle représente un large éventail de données historiques et sociales, et dont le contenu est en soi riche et complexe. Comme nous l'avons observé, les photographies utilisées par Boltanski, Ruff et Richter, qu'elles soient amateurs, de presse ou publicitaires, sont des produits sociaux, qui ont leurs codes et leurs rites définis, et qui sont souvent construits artificiellement pour convenir à leur utilisation sociale. De plus, l'image d'archive s'ancre dans le temps et l'Histoire, et de ce fait semble moins « neutre » qu'un objet quelconque. Choisie plus intentionnellement que dans le cas du *ready-made*, décidé par le hasard, une image photographique est loin d'être anodine, et est aussi pour cette raison moins paradigmatique que le *ready-made*. De plus, les photographies sont dotées de valeurs historiques signifiantes, et tous leurs détails sont des témoignages qui aident à définir les caractéristiques d'une époque.

B. Une autre subjectivité

La stratégie principale de Duchamp pour transformer le « non art » en « art » est l'énonciation (« Ceci est de l'art »), et parfois la simple signature (bien que sur la *Fontaine* il signe « R. Mutt » au lieu de son propre nom). Sa définition du *ready-made* dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* d'André Breton et Paul Éluard est « *objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste* ». Duchamp affirme donc la suprématie de l'artiste, car son *ready-made* ne se distingue d'un objet quotidien que par ce geste artistique du choix. Ce concept du *ready-made* met donc en question le savoir-faire et la virtuosité artistique, l'œuvre d'art se confond désormais avec l'acte de nommer. L'artiste n'intervient en effet que pour sélectionner les objets et les images existants, changer leur contexte et leur statut par la désignation.

Cela conduit à deux conceptions de l'artiste radicalement opposées : l'une se trouve maximalisée en tant que figure de l'artiste-génie, par exemple chez les surréalistes ; l'autre est incarnée dans une figure beaucoup plus banale — celle d'un artiste qui ne possède plus de style propre ni de technique exigeante, Duchamp se référant à l'étymologie du mot « art » qui « *veut dire faire, tout simplement faire...* »¹⁶¹.

Cette dernière conception de l'artiste se rapproche de « La mort de l'Auteur » selon Roland Barthes, et elle ouvre le début du décentrement de la subjectivité de l'artiste classique et bourgeois. Le modèle du *ready-made* conduit au principe d'indifférence chez les (neo-)avant-gardes vis-à-vis de la subjectivité. Duchamp a effectivement instauré le principe d'indifférence esthétique quant au choix du *ready-made*, comme il l'a déclaré en 1961 :

« *Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût ... en fait une anesthésie complète.* »¹⁶²

Via différentes méthodes, il laisse alors le hasard décider de l'objet qui lui arrive entre les mains, par exemple en choisissant le *ready-made* par le poids ou un moment prédéterminé :

« *Préciser les « ready-mades » en projetant pour un moment à venir (tel jour,*

¹⁶¹ Cité par Brigitte Aubry, *Richard Hamilton : peintre des apparences contemporaines, 1950-2007*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 367

¹⁶² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits, op. cit.*, p. 209

telle date, telle minute), « *d'inscrire un ready-made* ». *Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous.* »¹⁶³

Cette méthode consistant à se donner des règles prédéfinies quant au choix du *ready-made* a été transmise à l'Art Conceptuel et à la photographie conceptuelle. Bien que le *ready-made* fût créé par Duchamp dans une période d'anti-art « rétinien » (selon le terme employé par Duchamp) et comme un questionnement de « l'art à propos de l'art »¹⁶⁴, c'est le bouleversement de la subjectivité traditionnelle qui a permis chez Richter une renaissance de la peinture en tant qu'Art Conceptuel.

C'est pourquoi, chez Richter, la méthode spécifique de reproduction photographique au moyen de la peinture, qui a pour intention de ne pas introduire de subjectivité, peut être considérée comme se situant dans la lignée du *ready-made*. En effet, l'artiste utilise la photographie anonyme comme modèle, et trace un croquis sur son tableau à l'aide d'un épiscopes¹⁶⁵. Ces méthodes confirment ses déclarations :

« *Le faire doit se dérouler sans participation d'intériorité.* »¹⁶⁶

Et elles placent ainsi l'artiste plus près de l'art conceptuel que de la peinture traditionnelle, car « *la photo crée une identité entre un objet et son image sans recourir au sujet.* »¹⁶⁷ L'habileté technique du peintre n'a donc plus d'importance ; la peinture, tout comme la photographie, n'est qu'un moyen de produire une image.

En revanche, le choix iconographique de Richter est plus complexe, et semble issu d'une subjectivité refoulée. D'un côté, nous avons l'impression qu'il y a une grande possibilité de contenus variés dans l'*Atlas*, comme pour les *ready-mades* de Duchamp ; toutefois, comme nous l'avons vu, ce choix est volontairement objectif dans les années soixante mais plus subjectif dans les années qui suivent, où l'artiste a en plus eu recours à des photographies qu'il a prises lui-même.

¹⁶³ *Ibid*, p. 49

¹⁶⁴ Expression de Duchamp citée par Thierry de Duve, *Résonnance du ready-made*, *op. cit.* p. 16

¹⁶⁵ Selon l'archiviste de Richter, Dietmar Elger, c'est vraisemblablement à l'été 1964 que Richter fit l'acquisition d'un épiscopes grâce aux premières ventes de ses tableaux. Cela lui permit de projeter des photographies sur des toiles de formats importants. Avant cela, le peintre avait recours au tracé sur quadrillage. Dietmar Elger, « La photographie peinte. Gerhard Richter en atelier », dans *Gerhard Richter. Images d'une époque*, *op. cit.* p.60-69

¹⁶⁶ Cité par Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter*, *op. cit.*, p.75

¹⁶⁷ Gertrud Koch, « Le secret de polichinelle — Géhard Richter et les surfaces de la modernité », dans Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch et Luc Lang, *Gerhard Richter*, Paris, Dis-Voir, 1995, p. 14

Cependant, selon Buchloh, c'est le choix d'utiliser l'iconographie de la photographie amateur qui différencie Richter des autres peintres utilisant la photographie, parce que chez celui-ci, la signification de l'image photographique est réduite à zéro :

« (...) dans les peintures de Richter, la photographie trouvée est absolument sans signification. Elle apparaît comme appartenant à une catégorie de concrétions visuelles historiquement déterminées, à un mode collectif d'expérience et d'expression ; et, à ce titre, elle ne peut avoir certainement aucun sens littéraire ou illustratif (...) tout comme dans les accumulations d'objets d'Arman les objets étaient des objets catégoriques, par opposition à des objets significatifs. »¹⁶⁸

L'iconographie richterienne est donc une décision historique et matérielle, qui crée une dualité épistémologique : ces images font de lui à la fois un peintre réaliste et conceptuel — et elles semblent liées à la mémoire personnelle, tout en rapprochant le modèle du *ready-made* peint. C'est aussi cela qui donne à la peinture de Richter une dualité : en dehors d'une peinture réaliste, elle est aussi contemporaine et conceptuelle. Cette dualité existe aussi grâce à la complexité du médium de la photographie, qui est la fois le document historique et le document d'information, conformément à son utilisation dans la tradition de l'Art Conceptuel.

Les deux conceptions de l'artiste générées par le *ready-made*, l'un possédant le pouvoir absolu du choix qui transforme un objet banal en œuvre, et l'autre étant dépouillé de l'originalité, se croisent à nouveau dans la pratique postmoderniste de l'appropriation. Nous pensons au questionnement de Thomas Ruff sur la possibilité d'existence de l'objectivité à travers ses séries de photographies : appropriation des images scientifiques des étoiles dans *Sterne*, ou des images d'Internet dans *Jpegs*. Il semble conclure sur l'impossibilité de l'objectivité absolue, si ce n'est pas d'autres moyens, par exemple à travers une sorte de représentation des subjectivités collectives. Il nous semble donc beaucoup plus prudent de dire que toute tentative d'approcher l'objectivité est avant tout subjective, y compris via les méthodes conceptuelles qui mettent à distance la subjectivité de l'artiste.

Cette « autre » subjectivité émerge à l'époque post-duchampienne et réalise une scission avec la subjectivité classique et bourgeoise. Avec l'autre subjectivité, ces artistes travaillent sur le langage, la structure et la grammaire de l'art, au lieu de travailler sur l'expression personnelle de manière lyrique, en optant pour une attitude interrogative et ouverte sur le caractère immanent de l'art et du médium — nous

¹⁶⁸ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 67

faisons encore référence à l'expression de Duchamp : « l'art à propos de l'art ». Nous pouvons donc considérer que l'utilisation des images trouvées chez nos trois artistes se situe dans la continuité du décentrement de la subjectivité du concept de *ready-made*.

2.2 L'image vue à travers le média : une stratégie du Pop Art

L'acte artistique de Duchamp, quand il invente le *ready-made*, qui consiste à opérer un déplacement sémantique — de choisir et de s'approprier un objet — est ressuscité dans les années soixante. Cela comprend les pratiques picturales du Pop Art et du Nouveau Réalisme, où le choix est l'action principale dans la peinture. La récupération des photographies existantes, et notamment des images de médias dans le Pop Art, nous intéresse particulièrement, vue la proximité de cette pratique avec les trois artistes que nous étudions. Nous faisons donc ici une étude comparative, afin de montrer comment les mécanismes utilisés par les artistes Pop et leur point de vue sur les images médiatiques pourraient contribuer à notre analyse sur l'utilisation du flou.

Les artistes du Pop Art intègrent massivement des images existantes dans les œuvres d'art. Nous retrouvons déjà cette pratique d'appropriation chez les premiers artistes Pop, tels que Robert Rauschenberg aux États-Unis, Richard Hamilton et Peter Blake en Angleterre, ou plus tard Andy Warhol. Pourtant, il ne s'agit pas de recommencer les collages dans la lignée post-cubiste, comme dans les pratiques de Braque ou de Picasso, mais de supprimer la frontière entre l'art et la vie. À l'image de Robert Rauschenberg, qui introduit des objets quotidiens et des journaux dans ses « assemblages », en tant que fragments concrets de la réalité. Le Pop Art lutte contre la pratique de la peinture traditionnelle parce qu'elle n'est plus capable de saisir la réalité du monde contemporain depuis l'avènement de la société industrielle. Contrairement à ce que l'on croit souvent, les artistes du Pop Art n'ont ni enthousiasme pour les objets quotidiens ni critique envers la société de consommation ; il n'y a pas de jugement de valeur direct dans ces œuvres, mais plutôt une ouverture vers le monde contemporain. Selon Roy Lichtenstein :

« Depuis Cézanne, l'art est devenu terriblement romantique ; il a perdu le sens de la réalité ; il est utopique ; il ne regarde que son propre nombril (...). Le monde reste extérieur. Le Pop est tourné vers l'extérieur, reconnaît la réalité de l'environnement,

*qui n'est ni bon ni mauvais mais différent, qui est un état d'esprit autre. »*¹⁶⁹

De l'utilisation des images des magazines chez Richter à l'appropriation des images d'Internet chez Ruff, les artistes que nous étudions, tout comme les artistes Pop, reflètent le monde des images où ils vivent et renouvèlent aussi le langage artistique avec la technologie.

Richter, artiste Pop allemand

Pour les artistes de Pop Art, la pratique d'intégrer les images photographiques dans l'art sert donc à refléter la société actuelle de la consommation et des médias. Gerhard Richter, au début de sa carrière artistique, était souvent considéré comme un artiste appartenant à ce courant. Sa revendication d'affiliation au Pop Art dans les années soixante est fondamentale dans son art par la suite, que ce soit sur les sujets abordés ou sur sa méthode de travail, et cette revendication est aussi un élément historique important dans notre analyse. En effet, c'est en contextualisant les œuvres de Richter au sein du Pop Art que nous pouvons dégager dans ses thèmes encyclopédiques quelques lignes de prédilections, et qu'ensuite nous arriverons à tisser un lien généalogique de l'appropriation des images médiatiques dans les travaux de ces trois artistes.

Le Pop Art est l'un des premiers courants artistiques qui est parvenu à Richter au début des années soixante, après son passage en Allemagne de l'Ouest, à travers ses reproductions dans les magazines d'art¹⁷⁰. Fortement impressionné par les œuvres Pop et particulièrement celles de Roy Lichtenstein, il a pu ensuite les découvrir en vrai dans des expositions : en 1963, avec ses amis artistes Manfred Kuttner, Konrad Lueg et Sigmar Polke, Gerhard Richter participait à ce qui était présenté comme la première exposition du « Pop Art allemand », à la galerie Ileana Sonnabend à Paris ; c'est dans cette exposition qu'il a pu admirer les premiers tableaux originaux de Pop Art américain. Durant cette même année, Richter utilisait pour la première fois le terme « Réalisme capitaliste » qui faisait écho, avec ironie, au Réalisme socialiste existant en Allemagne de l'Est d'où il venait, ainsi qu'au monde consumériste dominé par le

¹⁶⁹ Lucy R. Lippard, *Le Pop Art*, Londres, Thames & Hudson, 1996, p. 86

¹⁷⁰ Dans l'entretien de Richter avec Uwe M. Schneede, l'artiste a mentionné sa découverte du Pop Art américain grâce à la revue *Art International* de janvier 1963. Voir *Gerhard Richter, Images d'une époque, op. cit.* p.105

Capitalisme en Occident.

Sa pratique de peindre des images existantes de la culture de masse s'inspire directement de sa découverte des premiers artistes du Pop Art américain. Ces derniers déclarent le retour de la peinture, dans un contexte historique où l'art a plutôt tendance à se conceptualiser et à se dématérialiser. Richter formule cette méthode, neuve et ancienne à la fois :

« *On peut donc de nouveau tranquillement peindre un nu – d'une tout autre façon, il est vrai, et hautement non-artistique.* »¹⁷¹

C'est l'intégration des images trouvées dans la peinture qui permet à Richter comme aux artistes Pop d'avoir un recul conceptuel. L'univers de la consommation, des publicités et des médias, est intégré dans le monde richterien au moyen des images trouvées de la culture de masse.

De plus, l'intégration de l'image photographique introduit une double temporalité dans le tableau. Car la photographie est un moyen qui fixe un vécu réel du passé en une reproduction visuelle qui permet de lutter contre l'oubli, mais en même temps, elle est aussi une présence réintégrée dans le tableau, qui amène une expérience *hic et nunc*. Cette dualité de l'image photographique s'ancre profondément dans la pratique des artistes Pop tels que Robert Rauschenberg.

Même si les œuvres de Christian Boltanski et Thomas Ruff n'ont pas de lien direct avec le Pop Art, nous pouvons cependant trouver des ressemblances dans leurs stratégies d'appropriation des images existantes, et ainsi les situer dans un esprit post-Pop. En effet, les deux artistes puisent dans des sources de la culture populaire, des images de journaux et de magazines, des photographies amateurs ou des images trouvées sur Internet. Leur utilisation de la photographie amateur est conforme à la déclaration de l'artiste Roy Lichtenstein :

« *Ce qui marque le pop, c'est avant tout l'usage qu'il fait de ce qui est méprisé.* »¹⁷²

En outre, les pratiques de Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff ont en commun avec le Pop Art une iconographie où la représentation médiatique occupe un large éventail et dont les thématiques, malgré leur apparence encyclopédique et disparate, concentrent sur cette paire bipolaire de la catastrophe des

¹⁷¹ Lettre de Richter à Helmut et Erika Heinze, 10 mars 1963, cité par Uwe M. Schneede dans *Gerhard Richter, Images d'une époque, op. cit.*, p.13

¹⁷² Cité par Roland Barthes, « Cette vieille chose, l'art... », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992 p.181

événements historiques et la banalité de la vie quotidienne, et ces images se trouvent principalement dans la culture de masse où la mémoire collective se construit. Surtout, ces trois artistes partagent avec les artistes Pop la même méthode de traiter les images comme une réalité seconde, ainsi que leur attitude ambiguë, à la fois cynique, ironique et distancée, envers le contenu des images.

A. Le flou en tant que trame de l'image médiatique

L'une des spécificités du Pop Art que nous pouvons retrouver chez ces trois artistes est la représentation d'une image sous sa forme médiatique qui indique directement son origine. De la même manière que nous identifions les publicités, les pages de bande dessinée ou encore les images de journaux appropriées par les artistes Pop, nous apercevons aussi dans certains tableaux de Richter des pages de journaux reproduits en entier ou partiellement. La reproduction peinte des images est accompagnée de leurs textes ou légendes, également tracés à la main avec soin. Prenons par exemples *Mort* ou *Monsieur Heyde*, que nous avons déjà évoqués, ou encore *Alfa Romeo* (1965) ou *Terese Andeska* (1964) qui datent de la même époque.

Ces reproductions rappellent que ces travaux d'après photographies sont souvent des images référentielles, c'est-à-dire qu'ils sont des représentations d'autres images et non de la réalité. C'est ce que Jean-François Chevrier appelle la « **prise d'image** »¹⁷³, qui se différencie de la « prise de vue » de la photographie. Autrement dit, ces tableaux peints d'après des coupures de journal restent, en dépit de leur mutation en objets d'art, inséparables de leur origine médiatique. Cette démarche de reproduction des images dans leur mise en page met en lumière le mécanisme de réappropriation de l'œuvre, et crée une signification à la fois simple et complexe, directe et distancée.

Arrêtons-nous à présent sur le tableau *Mort* (*Tote*, 1963) de Richter que nous avons mentionné plusieurs fois, et qui est un très bon exemple de l'appropriation de l'image médiatique dans l'esprit du Pop Art.

Cette œuvre partage une grande similarité avec le Pop Art, par son utilisation de l'image médiatique d'une part, et par la mise en avant de la banalisation du drame dans les médias d'autre part. Ce tableau, qui mesure 100 sur 150 centimètres et porte

¹⁷³ Jean-François Chevrier, James Lingwood, *Une autre objectivité*, catalogue d'exposition [Centre national des arts plastiques, Paris, 14 mars - 30 avril 1989], Milan, Idea Books cop., 1989, p.16

le numéro neuf dans le catalogue raisonné de Richter, est un de ses premiers tableaux peints d'après des images existantes. Cette œuvre représente un fragment de journal comportant une photographie et des textes. Sur ce tableau, une image en noir et blanc s'aligne avec la toile dans le coin inférieur gauche, et laisse une bande blanche à sa droite et au-dessus sur laquelle est inscrit le mot « Tote » (morts), entièrement en majuscule. Ce mot tracé en noir avec une grande précaution déborde cependant de la toile et sa partie supérieure n'est pas visible. Sur l'image, un grand bloc de glace se trouve à côté d'un corps allongé sur le ventre, dont nous ne voyons que la partie inférieure. Les jambes sont vêtues d'un pantalon foncé, tandis que les pieds chaussés sont soulignés un peu maladroitement par le pinceau de l'artiste. Les contours sont doux, à l'exception du cadre de l'image et des lettres. L'image est décadrée, ce qui donne une impression de désinvolture. Sortis de leur contexte, l'image et le mot demeurent mystérieux et intrigants ; impossible pour le spectateur de déchiffrer ce qui s'est passé. Cependant, l'absurdité de l'image semble dépasser l'aspect dramatique de la mort.

Richter entame, avec ce tableau, un dialogue avec Andy Warhol, et des enjeux du Pop Art sont également mis en lumière. Nous pouvons y constater plusieurs points communs entre les deux artistes. Tout comme Warhol qui reproduit intégralement des pages de presse illustrées au début des années soixante (par exemple en 1962 dans *129 die in jet*), Richter conserve également la mise en page du journal dans lequel l'image a été publiée. L'intérêt envers ce support de communication de masse est très visible. Il est surtout redevable à Warhol qui est pionnier dans la réappropriation d'une image entière, ce qui rompt radicalement avec la tradition du collage. Le changement d'échelle — l'agrandissement d'une image de journal à la taille d'un tableau — et de support — du papier-journal à la toile, un matériau classique — sont également des stratégies artistiques assez fréquentes chez les artistes Pop, afin de donner de l'importance à ces images populaires.

L'autre point commun entre Richter et Warhol que nous pouvons observer dans le tableau *Mort* est le sujet abordé. Les sujets macabres, comme les accidents de voiture, la chaise électrique, et la répression des émeutes sont largement exploités dans la série *Death and disaster* d'Andy Warhol (1962 - 1963, comme *Silver Car Crash* par exemple). Ce dernier explore la banalisation des images traumatiques dans les médias par le moyen de la sérigraphie, caractérisée par la répétition et la reproduction en quantité. Quant au tableau de Richter, la source de l'image vient d'un magazine d'actualité, *Quick*, du 3 mars 1961, qui représente un naufrage mystérieux où la mer a rejeté un bateau avec trois corps. *Mort* n'est pas le seul exemple d'exploitation de

sujets macabres, nous pouvons en trouver bien d'autre chez Richter. Dans un entretien réalisé près de quarante ans après la réalisation du tableau, Richter revient sur son choix de cette image énigmatique, alors que deux autres photographies du même reportage auraient pu mieux faire comprendre l'événement :

« *Cela me convient parce que finalement connaître une histoire n'apporte rien du tout, cela nous apporte une satisfaction éphémère.(...) Je ne voulais pas peindre un compte-rendu sur un accident particulier, mais plutôt quelque chose d'exemplaire exprimant une généralité sur le caractère inexplicable et absolument absurde de la mort.* »¹⁷⁴

Cela explique peut-être pourquoi l'artiste n'a gardé qu'une partie du reportage et le titre incomplet afin de ne pas en montrer les détails. Cette manière de traiter la représentation de la mort dans les médias comme une généralité, et non un incident particulier, fait écho à la série *Death and disaster* de Warhol.

Dans d'autres tableaux de Richter, l'indication de la source des images semble moins évidente, étant donné que l'image réappropriée est souvent recadrée et que les aspects graphiques tels que les textes et les logos commerciaux ne sont pas mis en avant. C'est également le cas chez Boltanski et Ruff, où les images médiatiques qu'ils s'approprient sont souvent recadrées ou présentées sans leurs légendes. Les images ne sont pas présentées dans leur contexte d'origine, mais sont montrées pour elles-mêmes.

Or, le flou divulgue, malgré tout, l'origine médiatique de l'image en dépit de l'effacement de ces éléments. Il évoque la dégradation des images à cause de la reproduction dans le journal ou de la rediffusion à la télévision et sur Internet.

Le flou est un détail qui caractérise les images appropriées et qui est une présence inévitable lorsque nous regardons ces images reproduites. Nous empruntons à Roland Barthes, pour les besoins de notre analyse, un concept qu'il nomme « **trame de l'image** » ou « **rhétorique de l'image** ». La trame est un petit détail de matière, tel le grain du papier ou la trame de l'impression, qui subsiste après la transformation des images par les artistes Pop. Barthes fait cette remarque sur le Pop Art :

« *L'art apparaît donc dans l'emphase de ce qui devrait être insignifiant.* »¹⁷⁵

Car selon lui, le Pop Art désymbolise les objets et aplatit les images — une toile ne représente que ce qu'elle est, et une image de Marilyn n'est qu'une image

¹⁷⁴ « Du pop, de l'Est-Ouest et de quelques-unes des sources documentaires, Uwe M. Schneedes s'entretient avec Gerhard Richter », dans *Gerhard Richter, Images d'une époque, op. cit.*, p.109

¹⁷⁵ Roland Barthes, « Cette vieille chose, l'art... », dans *L'obvie et l'obtus, op. cit.*, p.186

immédiatement et exhaustivement identifiable. Le Pop Art nettoie ainsi tout ce qui n'est pas rhétorique. Et ce qui s'ensuit (ou ce qui reste, dans cette épuration de l'image), c'est la consécration de la trame de l'image.

Tout comme les artistes de Pop Art, ces trois artistes introduisent des images issues de la culture populaire dans l'art — non seulement des images dans le sens iconographique, mais aussi et surtout la trame de ces images incarnée par le flou. La trame de l'image porte la fonction d'indice sur les origines médiatiques et remplace donc la reproduction des éléments périphériques et graphiques.

L'utilisation, au sens littéral, de la trame de l'image se retrouve d'ailleurs chez un contemporain de Richter, Sigmar Polke. Artiste Pop allemand et camarade de Richter à la Kunstakademie dans les années soixante, Polke a créé une peinture qu'il a appelée *Rasterbilder*, que l'on peut traduire en « peinture tramée » ou « tableau-écran ». Elle consiste en une représentation picturale des images photographiques tramées, comme celles de l'imprimerie. Polke met en place un procédé quasiment mécanique de reproduction de l'image photographique à la main, et détaille point par point avec sa peinture à l'acrylique. Contrairement aux « points Benday » de Roy Lichtenstein, qui constituent des images lisses et parfaites de bande dessinée, chez Polke, les images photographiques sont dégénérées et volatilisées par les points. Ces images nécessitent un regard global et une distance minimum pour pouvoir les reconnaître. La trame des photographies dont l'artiste grossit les points est mise en exergue, pour montrer cette structure élémentaire qui est la manière conditionnée de représentation du réel, et pour exposer son caractère empirique et artificiel. Il exploite la potentialité de ces points pour leurs formes entre figuration et abstraction.

Ayant comme Richter vécu en Allemagne de l'Est mais aussi de l'Ouest, Polke a connu le pouvoir des médias de propagande tout comme la culture de la consommation. Sa technique transpose dans l'art l'image tramée qui était le format dominant dans l'impression commerciale et médiatique à l'époque de l'après-guerre, et qui peut être considérée comme l'ancêtre du pixel. Son appropriation de la trame dans sa peinture constitue donc une critique de la perception de la réalité dans le monde des médias.

De la même façon, nous pouvons également mettre sur le même plan le flou pixellisé dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff et la trame de la bande dessinée chez Roy Lichtenstein, ou encore celle de la sérigraphie chez Robert Rauschenberg et chez Andy Warhol, puisque toutes ces techniques peuvent être considérées comme des

trames des images. Le flou ou la dégradation de l'image sont les indicateurs des supports spécifiques à chaque cas, et ils fonctionnent comme des filtres culturels et artificiels, qui représentent tous **les codes de stylisation et ces moyens de reproduction**. Et c'est à travers ce filtre que nous percevons l'image plutôt qu'une photographie.

Le flou pixellisé dans la série *Jpegs* est donc une expression en soi de l'effet médiatique, qui témoigne de la transmission des images d'Internet. Les images de basse qualité, telles qu'elles apparaissent souvent sur Internet, parlent **d'avantage de leur médium que de leur message**. Les spectateurs peuvent facilement imaginer que les bords de l'image sont ceux d'un écran d'ordinateur. Avec ces images de basse qualité qui entraînent une perte d'information et une dégradation, Thomas Ruff évoque les conditions dans lesquelles les événements ont été perçus par le public à travers les médias.

B. Thématiques communes : la banalisation du drame dans les médias

Nous avons déjà mentionné qu'un autre point commun entre le tableau *Mort* de Richter et le Pop Art était le traitement de sujets macabres. Cette démarche est notamment très perceptible dans la série *Death and disaster* d'Andy Warhol.

Mais contrairement au travail de Warhol, cette tendance de peindre des sujets sinistres n'est pas si explicite chez Richter. L'artiste semble ne s'en rendre compte qu'après coup : Richter lui-même a avoué¹⁷⁶, dans un entretien portant sur *Terese Andeszka* (1964), qu'une étudiante avait cherché dans quels articles de magazines et de journaux le peintre avait pris ses sujets de peinture, et qu'elle avait découvert que beaucoup de ces images illustraient des histoires dramatiques. Pourtant ces récits de suicides ou de meurtres contrastent avec ce qui est finalement représenté dans les tableaux, souvent des scènes banales et paisibles.

Ce tableau en question, *Terese Andeszka*, illustre un couple qui s'accroupit autour d'un enfant sur la plage, pour être photographié. Tous sont habillés en maillot de bain et une ambiance joyeuse règne. Les contours de cette image sont brouillés de manière non homogène : une partie des épaules du couple et les membres de l'enfant sont estompés, fondus avec l'arrière plan ; tandis que d'autres parties, comme les jambes de

¹⁷⁶ Cité dans Gerhard Richter et Sean Rainbird, « Selection from a conversation », *Gerhard Richter*, Londres, Tate Gallery, 1991, p. 125

l'homme et le maillot de la femme, sont découpées nettement sur le sable blanc. Le flou assombrit pourtant les visages souriants des trois personnages, en les déformant légèrement.

L'artiste ne reproduit qu'une partie de la légende, « Sauvés par miracle ! » La phrase qui suit reste incomplète, en partie enlevée par Richter. Elle a été restituée par une recherche de Dietmar Elger :

« *Terese Andeszka et son mari Franz, sont des réfugiés.* »¹⁷⁷

Comme Richter est lui-même réfugié de l'Allemagne de l'Est, ceci explique peut-être son choix. Cependant, cet indice est resté secret, comme si l'artiste se libérait d'un poids personnel, mais sous une forme camouflée au public. Ce dernier, qui a peu de possibilité de faire le lien entre cette image et les destins tragiques vécus pendant la division de l'Allemagne, ne peut que se concentrer sur l'aspect pictural. Il y a donc un décalage entre ce qui apparaît et ce qui est invisible dans ces images. Face à une image sans histoire, les spectateurs ne peuvent probablement avoir de mouvement d'empathie envers elle.

Nous notons aussi cette tendance chez Christian Boltanski et Thomas Ruff : le premier, attiré souvent par la mémoire et la mort, réalise notamment *Suisses morts* (1989), *Déetective* (1988)¹⁷⁸, et des travaux sur la Shoah. Le deuxième a choisi dans sa série *Jpegs* de nombreuses images de désastres, d'explosions et de ruines. Comment pouvons-nous interpréter ce penchant pour le sinistre ? Nous pouvons certainement poser l'hypothèse que cela provient de leurs ressources d'images. En effet, cette tendance au sinistre peut être un aperçu des images médiatiques, qui ne montrent que ce qui est spectaculaire et hors du commun, et dont la catastrophe est un sujet récurrent. Mais il est encore plus probable que cette tendance soit intentionnelle, ce qui dans ce cas la rend similaire à ce qui motive les artistes Pop.

Les artistes Pop traitent des affects ou de leur absence, et de la banalisation des représentations des catastrophes dans les médias, afin de réagir à l'amnésie persistante dans la société d'après-guerre, qui est plutôt marquée par l'euphorie de la consommation au lieu du trauma causé par la catastrophe. Les thèmes dramatiques chez ces trois artistes se situent dans cette lignée. La série *Jpegs* de Thomas Ruff

¹⁷⁷ Dietmar Elger, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 40

¹⁷⁸ Cette installation rassemble des images découpées du magazine de faits-divers *Déetective*, collées sur des boîtes en carton. Ce sont des photographies de famille qui illustrent souvent des histoires meurtrières. Les spectateurs n'ont pas d'accès aux articles ni aux informations qui sont enfermés dans ces cartons, qui auraient pu permettre d'identifier les photographies. Les coupables et les victimes sont ainsi confondus.

montre les aspects encore plus diversifiés et accidentels de la société contemporaine tout en renouvelant les sujets. L'utilisation du flou sur les images d'archives par ces trois artistes questionne de manière acerbe la mémoire collective et sa disparition.

Une expérience télévisuelle : *Kent State* de Richard Hamilton

L'expérience de voir l'image filtrée par les médias s'accroît avec l'apparition de la télévision. Le nombre de foyers équipés d'une télévision augmente de manière significative dans les années soixante. La télévision a connu une consécration encore plus importante grâce à la diffusion en direct, et elle a remplacé peu à peu la fonction d'information de la presse illustrée, qui a décliné. L'expérience télévisuelle est donc une phase marquante quant à la réception des images, et peut potentiellement agir sur notre mémoire visuelle des événements historiques « vus à la télé ». Avec cette popularisation de la télévision, et l'apparition à la même époque du premier traité théorique fondamental sur les médias de Marshall McLuhan¹⁷⁹, l'art contemporain, dont le Pop Art, commence à porter son attention sur les médias. Les expériences télévisuelles sont sans doute une source d'inspiration et une référence importante pour les artistes de Pop Art, en dehors des photographies trouvées dans les magazines et les journaux.

Arrêtons-nous à présent sur une œuvre de Richard Hamilton, l'un des précurseurs du Pop Art. Cette œuvre, qui s'intitule *Kent State*, est une démonstration parfaite de l'expérience télévisuelle et entame un dialogue direct avec *Tote* de Richter.

Kent State (1970) est une sérigraphie réalisée d'après une photographie prise par Richard Hamilton devant un reportage télévisé. Dans *Kent State*, l'image présente un photogramme d'un film amateur pris sur place, relatant les coups de feu tirés par la Garde Nationale sur les étudiants qui manifestaient contre la guerre de Vietnam par la Garde Nationale, le 4 mai 1970 à l'Université de Kent State dans l'Ohio. Le corps couvert de sang d'un étudiant, Dean Kahler, atteint par les tirs, est allongé horizontalement au centre de l'image. La couleur vive du sang contraste avec l'ombre gris bleuâtre de son corps.

À la recherche d'une image pour cette œuvre, Hamilton a installé son appareil

¹⁷⁹ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1977 (*Understanding Media : The extensions of man*, paru en 1964)

photographique devant la télévision pendant une semaine, le déclencheur dans la main. Il photographie ainsi beaucoup d'images diverses et variées : un match de football, la publicité, voire le présentateur télé. C'est en fait un pur hasard s'il tombe sur la rediffusion des images de cet événement. Hamilton a longtemps hésité avant d'utiliser ces images sanglantes, pour des questions de morale, mais il a été poussé à créer cette œuvre car ces images le hantaient. Il a réalisé cette sérigraphie en tant que témoignage historique.

La composition de *Kent State* est similaire à *Tote*, et les sujets sont proches dans le sens où les deux dépeignent des représentations médiatiques brutales d'un corps mourant ou grièvement blessé. Cependant, *Kent State* projette une image plus héroïque et possède moins les aspects ridicules et inexplicables de la mort que dans *Tote*. Cette sérigraphie rappelle davantage le cycle *18 octobre 1977* de Richter, car les deux présentent des thèmes dignes d'un tableau historique, tandis que la contemporanéité de la matière des images vient directement de leurs sources photographiques ou télévisuelles.

Portons à présent notre attention sur la partie représentant le cadre de la télévision, qui consiste en une bande noire et épaisse autour de l'image, dans cette sérigraphie qui évoque la source d'origine médiatique de l'image. Le cadre rappelle la référence classique de la « fenêtre ouverte sur le monde » dans la peinture d'Alberti au XV^e siècle. Mais ce n'est pas pour autant le cadre choisi par le peintre classique, qui porte plutôt une fonction naturaliste et réaliste. À la place, Hamilton dépeint l'écran télévisuel, devant lequel l'artiste n'est qu'un récepteur passif comme tous les autres téléspectateurs. La présence de cet indice nous rappelle la spécificité de l'écran : elle est à la fois ce qui nous permet de voir, et le filtre de ce que nous pouvons voir ; autrement dit, elle est la condition qui limite notre réception de l'information.

Ensuite, le flou, qui est présent aussi bien dans *Kent State* que dans le cycle *d'Octobre*, indique les multiples filtres intermédiaires des médias. À l'instar de la peinture faite d'après photographie dans le cycle *d'Octobre*, *Kent State* est une sérigraphie qui transcrit une image télévisée, et cette dernière est en outre déjà floue, à cause de la mauvaise qualité du film amateur rediffusé à la télévision.

Cette œuvre dialogue aussi avec le cycle *d'Octobre* à propos de la question de la censure de la diffusion d'un événement violent dans les médias, ainsi que de la représentation artistique des événements historiques tragiques — ce sont des sujets que nous avons abordés dans le deuxième chapitre. Richter a eu besoin de dix années pour pouvoir réaliser le cycle *d'Octobre*, et cette difficulté n'est pas moindre chez

Hamilton. Cependant, une fois le défi relevé, la diffusion plus large et plus persistante de ces images dans l'Histoire, grâce à leurs œuvres, contribue à garder la mémoire vivante.

Cela montre que l'utilisation des images médiatiques est non seulement une stratégie artistique, mais qu'elle peut être aussi un acte engagé. Cette démarche qui est au cœur du traitement des sujets d'actualité fait de l'art un outil de contestation politique et sociale, notamment dans les bouleversements socio-politiques marquants des années soixante.

L'expérience télévisuelle est non seulement une source d'inspiration pour les artistes, mais aussi une référence des formes visuelles. Nous pensons à quelques tableaux de Gerhard Richter qui ont un effet de flou filé qui les fait ressembler à des écrans tramés, comme *Telefonierender* par exemple (1965, 175 x 150 cm). Le tableau présente un homme au téléphone, en costume et de face. Même s'il est peint d'après une photographie de presse, l'image est déformée par un effet de flou qui rappelle une image télévisée perturbée par une interférence d'ondes. L'image de l'homme est traversée par des bandes aux intervalles réguliers et d'une certaine épaisseur, qui rendent son contour sinueux.

Thomas Ruff s'inspire également de l'expérience télévisuelle pour créer sa série *Nächte* (1992). Réalisées avec des appareils spéciaux de vision nocturne, toutes les photographies présentent une tonalité verdâtre. Bien qu'elles soient prises dans les environs calmes de Düsseldorf pendant la nuit, les contours imprécis des choses ainsi que l'ambiance incertaine procurent une sensation d'inquiétude. Thomas Ruff a photographié ces visions de nuit selon l'impression qu'il a gardée des images télévisées de la guerre du Golfe. Comme l'artiste dit :

« *Pour moi, ces images vertes devenaient synonymes du voyeurisme des téléspectateurs occidentaux.* »¹⁸⁰

En effet, ces images floues et verdâtres sont liées aux images télévisées qui traitent généralement de la guerre ou des milieux privés et secrets. La spécificité visuelle de ce type d'images est donc assimilée dans la culture générale du spectateur, et influence notre perception. Au moyen du décalage entre la banalité des scènes urbaines et le sentiment d'inquiétude qu'elles provoquent, cette série travaille avant tout sur la forme de l'image, qui évoque le contexte historique particulier qu'est la

¹⁸⁰ « [For] me, these green images became a synonym for the voyeurism of the Western television consumer. » Interview de Ruff par Thomas Wulffen, « Reality is so real it's unrecognizable », *Flash art*, n°168, 1993, p. 64-67

guerre du Golfe et sa représentation télévisuelle.

Le flou ou la mise en évidence de la « trame de l'image » qui indiquent l'origine médiatique des images appropriées par les artistes Pop et Richter, Boltanski, Ruff, semblent ici devenir une forme symbolique de la culture de masse. En effet, la trame de l'image est souvent présente dans les images de la presse imprimée ou des magazines, ou générée par les multiples filtres médiatiques comme le film ou la photographie amateur, la télévision, etc. Ces images de la culture de masse sont souvent caractérisées par leur basse qualité ou par la déviation de couleur, et parfois également par le mauvais cadrage ou encore le mauvais goût. Cependant, la trame de l'image et le flou, malgré leur référence à l'image amateur et à la culture de masse, constituent après tout une stratégie artistique. À l'instar des artistes Pop qui voulaient rapprocher l'art de la culture de masse, pour que les thèmes de la culture de masse soient finalement récupérés par les beaux-arts, la trame de l'image est aussi devenue à son tour une stylisation artistique.

2.3 Les mécanismes de transformation et le flou

Jusqu'à présent, d'après notre analyse, nous pouvons dire en résumé que le flou chez Christian Boltanski, Gerhard Richter et Thomas Ruff, consiste principalement en une stratégie artistique visant à s'appropriier les images d'archives. Nous avons vu également comment l'affiliation historique de cette appropriation renvoie au modèle historique du *ready-made* de Duchamp et au Pop Art. Ces concepts artistiques partagent le point commun de faire entrer ce qui n'était pas considéré comme de l'art, que ce soit un objet quotidien ou une image trouvée, dans le domaine de l'art. Cela veut dire que le processus de la transformation représente l'enjeu principal de l'appropriation. Dans le *ready-made*, le simple déplacement promeut l'objet banal en un objet de réflexion ontologique sur l'art. Mais dans le Pop Art et chez ces trois artistes, il ne faut pas négliger qu'il puisse y avoir des modifications opérées par les artistes en plus de cet acte de déplacement. Ces mécanismes qu'ils utilisent dans le processus de transformation sont aussi récurrents dans le Pop Art. Ils agissent soit en tant que causes du flou, soit l'accompagnent en tant que facteur enrichissant le sens du flou dans les œuvres.

A. Décontextualisation, transport d'un matériau à l'autre, et institutionnalisation

La décontextualisation qui résulte de la migration dans les institutions semble être une condition nécessaire pour transformer en art les photographies non artistiques. Ce geste s'inscrit dans la lignée du *ready-made*, qui isole des marchandises de leurs circuits de marché et de leurs fonctions comme objets d'échange — bien que cela n'empêche pas que ces objets soient réintroduits dans le marché de l'art en regagnant de la valeur économique et esthétique. Dans cette même logique, utiliser des images existantes revient à les saisir parmi le flux des images dans les albums familiaux, la presse et Internet, et opère une rupture de leurs fonctions d'origine. Les images de la série *Jpegs* de Ruff, par exemple, sont dépouillées du contexte familier de la vie quotidienne et sont figées en dehors de la vitesse de circuit des images, et ce faisant, entrent dans le monde intemporel de l'art. La décontextualisation fonctionne comme une forme de résistance au flux des images virtuelles de l'époque numérique.

En même temps, comme ces images sont déjà des produits complexes au niveau socio-culturel, l'isolation de ces photographies de leurs contextes d'origine signifie aussi la perte éventuelle du sens. Comme les photographies de journaux de la série *Zeitungsfotos*, qui servent à illustrer des événements mais qui, dépossédées de leurs légendes, paraissent plus directes, tout en devenant mystérieuses. Même s'il reste des traces indicatives de leur référence, ces images sont d'une certaine manière fragmentées, transformées et amputées. La décontextualisation est aussi la voie obligatoire de la consécration des images de masse dans les institutions. Cela permet d'avoir un regard sans préjugé et à la bonne distance pour examiner ces images de manière esthétique et détachée dans le milieu de l'art. Les images ne représentent plus la réalité, mais des objets de réflexion.

Dans cette transformation, le contexte artistique est primordial. Arthur Danto considère ainsi que l'expression de l'appartenance au monde de l'art constitue l'élément essentiel du statut artistique de la boîte Brillo d'Andy Warhol — qui est une copie en apparence presque identique de la boîte qui se trouve chez les commerçants.

« *Pour qu'une chose nous apparaisse comme de l'art, il faut quelque chose que l'œil ne peut pas déprécier – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance*

de l'histoire de l'art : un monde de l'art. »¹⁸¹

C'est la migration dans une institution artistique qui permet les conditions de la rencontre des regards du public, l'interprétation des critiques, et ainsi l'existence d'une telle œuvre.

Cette décontextualisation détourne donc l'utilité d'origine d'une image, et la transforme en objet esthétique. Nous retrouvons dans *La critique de la faculté de juger* de Kant le concept du jugement désintéressé — c'est uniquement en adoptant un regard détaché pour contempler un objet, et en excluant toute considération concernant l'utilité de l'objet, que nous pouvons apprécier sa beauté. Cette distance amenée par le détachement contemplatif semble nécessaire pour apprécier toute œuvre d'art, y compris pour les objets banals promus en œuvres. Arthur Danto parle de la « distance psychique » dans *Transfiguration du banal* :

« Elle serait une sorte de détachement spécifique que notre changement d'attitude entreposerait entre nous et l'objet de notre attention, s'opposant ainsi à ce qu'on appelle l'attitude pratique. »¹⁸²

La décontextualisation et l'institutionnalisation favorisent donc les conditions de la prise de distance esthétique. De plus, la transposition des images photographiques depuis les pages des journaux, des magazines ou encore d'Internet, vers les photographies ou les tableaux de plus grande échelle accrochés sur les murs d'institutions artistiques, est sans aucun doute un mécanisme efficace et pragmatique.

B. Rephotographie et recadrage

L'acte de rephotographier, comme nous l'avons analysé dans le deuxième chapitre, introduit une double distance (entre l'objet photographié et le photographe, et entre la photographie et l'artiste qui la rephotographie) et peut être dans certains cas la cause du flou. En outre, la rephotographie est souvent combinée avec un recadrage. Elle permet donc à l'artiste de choisir sans difficulté un détail ou une partie de l'image qui l'intéresse, en mettant l'accent dessus. La rephotographie est donc la technique par excellence de reproduction qui permet de s'approprier une image immédiatement, et de divulguer le point de vue de l'artiste dans le résultat final.

¹⁸¹ Cité par Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Londres, Phaidon, 2003, p. 97

¹⁸² Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, , trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, préf. de Jean-Marie Schaeffer, p. 59

Il est intéressant de se rappeler que le recadrage est une technique très utilisée dans la photographie de presse, afin d'obtenir une image qui porte un message clair aux lecteurs. Il est difficile de percevoir le recadrage pour ceux qui regardent cette image, sans la comparaison avec l'image d'origine. Cette technique est donc irréversible, dans le sens où l'on ne peut pas imaginer quelle était la partie manquante. Le recadrage peut donc être un outil de manipulation très efficace.

En cadrant l'image, l'artiste peut orienter le regard des spectateurs et choisir quelle partie d'image il veut examiner à la loupe ou celle qu'il veut pointer du doigt. Dans son tableau *Zwei Fiat*, Richter ne focalise que sur un élément périphérique d'une image publicitaire pour une marque de chocolat, qui représente une voiture roulant à grande vitesse. Le recadrage repolarise donc l'image appropriée, et il modifie de manière significative le sujet de l'image, transformant une image commerciale en une expérience artistique. Chez Boltanski, le fait de choisir de cadrer exclusivement sur les visages réduit les individus à seul aspect fondamental de l'être. En effet, contrairement aux artistes Pop, les trois artistes du corpus ont encore plus tendance à ne se focaliser que sur des parties des pages publicitaires ou journalistiques, en excluant les logos, les titres, et toute autre référence graphique (à quelques exceptions près). Cet acte rend les images plus simples, épurées, et parfois même austères, à cause de leur apparence à la fois floue et en noir et blanc.

Pour l'artiste Richard Prince, qui utilise fréquemment la technique de rephotographie et de recadrage, cette technique sert à « *voler et à pirater les images existantes. Elle simule les images au lieu de les copier ; elle les gère au lieu de les citer.* »¹⁸³ La rephotographie est donc la technique idéale d'appropriation, qui peut changer radicalement la signification des images, et qui donne une seconde vie à l'image commerciale ou journalistique. La rephotographie est aussi une simulation parfaite des images, qui sont déjà des simulations du réel. Elle génère un résultat ressemblant à l'original mais non identique, tout en l'affirmant. Car même si la rephotographie est construite sur une saisie superficielle de la surface photographique, elle considère la photographie comme une réalité existante justement parce qu'elle ignore ce qui pourrait être artificiel. C'est une simulation qui ne laisse sur le résultat final aucune trace qui permettrait d'en détecter l'origine.

Photographier une photographie, c'est encore une mise en abyme proche de la

¹⁸³ « Rephotography is a technique for stealing (pirating) already existing images, simulating rather than copying them, « managing » rather than quoting them. » Richard Prince, « Practicing without a license, 1977 », cité par Nancy Spector dans *Richard Prince*, Guggenheim Museum, New York, 2008, p. 29

méthode de l'Art Conceptuel, et une condition permise seulement par la spécificité de la technique photographique. C'est l'avis du critique d'art Vangelis Athanassopoulos, qui écrit :

« La rephotographie ne perpétue pas simplement la reproductibilité inhérente au médium, mais la dédouble d'une manière qui renvoie à « l'art comme idée, comme idée » du conceptualisme analytique (Art as Idea as Idea). La « photographie de photographie » implique dans ce sens un mode réflexif particulier selon lequel le médium, mis en abyme, est renvoyé sans cesse et d'une manière circulaire à ses propres conditions – et contradictions – techniques et culturelles. »¹⁸⁴

En effet, la rephotographie perpétue le mécanisme de la reproductibilité photographique. Le décalage infime entre la photographie et sa version rephotographiée est instable et inquiétant. Il semble qu'il n'y ait plus d'importance à distinguer l'original de la copie, l'authentique du faux. La rephotographie renvoie donc à la critique des images comme simulation de la réalité, sur laquelle Jean Baudrillard a développé la conception éclairante de « **simulacre** ». Selon Baudrillard, le simulacre est une copie de la réalité, et les autres copies sont des copies infinies de celle-ci. À force de médiation et de diffusion, le simulacre se détache finalement de la réalité et la remplace complètement. Le simulacre ne dissimule pas la réalité, mais il met en doute son existence, déjà incertaine en elle-même, et en même temps se confond avec elle. Baudrillard donne l'exemple d'une carte si détaillée et exacte d'un territoire qu'elle le couvrirait totalement, par sa taille aussi grande que le territoire lui-même.

C. La répétition standardise le travail sériel

Chez les trois artistes, nous constatons des gestes et des motifs répétitifs : le geste de brouiller à l'aide du pinceau chez Richter et le fait qu'il recopie plusieurs fois les mêmes images photographiques en tableaux, le geste de rephotographier et la mise au même format chez Boltanski, et le principe de série chez Ruff. La répétition est développée dans des formes variées chez chacun et il est intéressant d'en étudier le sens. Ces formes de répétitions sont de plus ancrées dans les langages de l'art contemporain depuis les années soixante, et participent à l'institutionnalisation de leurs travaux.

¹⁸⁴ Vangelis Athanassopoulos, *La publicité dans l'art contemporain*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 21

La répétition se traduit en systématisation de la méthode de travail. C'est une méthode largement utilisée dans l'Art Conceptuel des années soixante. C'est le cas, par exemple, pour l'un des pionniers de l'Art Conceptuel, Sol LeWitt, chez qui la répétition des formes géométriques sur une base mathématique est récurrente. Cette méthode rejette non seulement la composition hiérarchique, mais forme également un langage artistique qui rappelle l'industrie. Comme le remarque Tony Goldfrey quant à la signification de la répétition dans l'Art Conceptuel :

« (...) la pensée systématique ou sérielle a généralement été considérée comme l'antithèse de la pensée artistique. (...) Si le chef-d'œuvre est cette peinture ou cette sculpture où se concentre le meilleur du talent d'un artiste, l'œuvre sérielle se présente au contraire comme une suite d'alternatives, dont aucune n'a la présence sur une autre. »¹⁸⁵

Les boîtes en métal empilées dans les œuvres de Boltanski sont des éléments similaires à ceux de l'Art Conceptuel. Le motif répétitif des boîtes, ainsi que leurs formes carrées et leur matière métallique, font référence directement aux plaques carrées de métal posées sur le sol, créées par Carl André. Les boîtes métalliques de Boltanski dialoguent en outre avec d'autres éléments récurrents qui coexistent dans ses œuvres, car ces éléments sont tous des matériaux pauvres et rustiques tels que des lampes de bureaux ou des fils électriques pendants.

Pour les expositions qui ont fait la renommée de Boltanski aux Etats-Unis, *Lessons of Darkness*, l'artiste a envoyé un grand nombre de boîtes de biscuits et a recomposé différemment les pièces dans chaque musée, en fonction de l'espace de chacun d'entre eux. Le fait que l'œuvre renaisse chaque fois selon la même idée fait aussi référence à l'Art Conceptuel.

Les mécanismes qui systématisent la méthode de travail, et qui uniformisent les images dans une série en tant que critère conceptuel et objectif, s'inscrivent dans la tradition de l'école de photographie de Düsseldorf. Nous retrouvons ainsi la répétition dans le travail sériel de la photographie conceptuelle chez le couple Becher, où les normes qui conditionnent la photographie sont standardisées et des sujets sont typologiquement ciblés. Ces règles sont appliquées invariablement sur l'ensemble de leur corpus. Ce principe de travail en série est essentiel dans l'œuvre de leur disciple, Thomas Ruff, qui a d'ailleurs suivi le séminaire de Buchloh sur la sérialité et l'indexe de l'Art Conceptuel à l'école de Düsseldorf. Cette méthode lui est donc certainement

¹⁸⁵ Tony Goldfrey, *L'art conceptuel*, Londres, Phaidon, 2003, p. 150

familière.

Thomas Ruff travaille en série, et ce n'est qu'à partir de l'accumulation d'une dizaine ou d'une centaine de photographies que son œuvre prend tout son sens et que son concept paraît plus évident. Comme dans sa série *Jpegs* par exemple, où la mise au même niveau des critères formels, comme l'agrandissement poussé et le flou pixellisé qu'il génère, ou encore le titre qui est composé de simples lettres et de numéros, garantissent la cohérence de la série. Ces mécanismes artistiques sont appliqués afin de s'approprier les images récupérées sur Internet et de standardiser ces images hétérogènes. L'uniformisation permet de regarder ces images comme un ensemble approprié. Cela fait penser à ce que Daniel Buren déclare sur la fonction de la répétition :

*« La répétition est le moyen inéluctable de la lisibilité de la proposition elle-même. »*¹⁸⁶

Si nous appliquons cette réflexion à la standardisation de la série *Jpegs*, elle paraît éclairante : soumises aux mêmes critères formels, des images sans aucun lien apparent à l'origine montrent leur point commun : la pure et simple picturalité de la matière numérique.

Travail mécanique de dépersonnalisation et travail de mémoire sur l'expérience traumatique

*« Cette répétition nous conduit à deux réflexions apparemment contradictoires : d'une part, la réalité d'une certaine forme, d'autre part, son effacement par visions successives et identiques brisent elles-mêmes ce que cette forme, malgré le systématisme du travail, pourrait avoir d'original. »*¹⁸⁷

Nous pouvons considérer cette déclaration de Daniel Buren comme un moment de basculement de l'Art Conceptuel vers le Pop Art en ce qui concerne la méthode de répétition. Selon Buren, une couleur pure ou une forme minimaliste peuvent, par leur unicité, se doter d'une dimension sacrée, alors que leurs répétitions annuleraient cette possibilité. De même que, dans l'Art Conceptuel, la répétition démythifie une forme unique, elle rappelle encore davantage la répétition mécanique du monde de

¹⁸⁶ Daniel Buren, « Mise en garde », dans *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 245

¹⁸⁷ *Ibid.*

l'industrie, auquel le Pop Art fait référence. En effet, détruire l'unicité d'une image au moyen de sa répétition est précisément la méthode des artistes de Pop Art, notamment d'Andy Warhol. Nous pensons ainsi aux *Marilyn* de Warhol, où la répétition massive jusqu'à l'épuisement du portrait le vide de son sens, et l'aplatit jusqu'à une seule couche superficielle d'identification. Comme Barthes l'a écrit:

« *Le pop art dépersonnalise, mais il ne rend pas anonyme : rien de plus identifiable que Marilyn, la chaise électrique, un pneu ou une robe, vus par le pop art ; ils ne sont même que cela : immédiatement et exhaustivement identifiables.* »¹⁸⁸

La production de masse à l'identique entraîne la perte de l'aura, selon la thèse de Walter Benjamin, mais elle est aussi un concept novateur qui questionne fondamentalement l'unicité, l'authenticité de l'œuvre d'art et qui stimule de nouvelles créations. La technique d'exécution en répétition rapproche le procédé de fabrication à la main de celui de la machine. Et c'est pourquoi cette technique dépersonnalise et trouble à la fois le sujet de l'artiste et le sujet de la personne représentée. D'un côté, les artistes s'emparent de la technique automatique d'exécution de la machine, sans passer par leur propre intériorité. De l'autre, la répétition de l'image d'une personne conduit à son dédoublement, en la mettant dans une situation d'altérité. Car selon les mots de Barthes :

« *La répétition du portrait amène une altération de la personne.* »¹⁸⁹

Gerhard Richter comme Andy Warhol expérimentent la répétition mécanique et répulsive, à leur propre manière et à la même époque, malgré l'Atlantique qui les sépare. Warhol exploitait au maximum cette technique, en baptisant en 1963 son atelier « Factory », et en employant des ouvriers pour réaliser ses peintures. Ces images d'idoles ou de produits commerciaux sont appliquées par le procédé de la sérigraphie sur la toile de manière sérielle. La pratique de la sérigraphie chez Andy Warhol se réfère manifestement à la production industrielle massive, à laquelle « Factory » est une référence explicite. Il déclare à ce propos :

« *Je ne veux pas que ce soit en gros la même chose, je veux que ce soit exactement la même chose ; parce que plus on regarde précisément la même chose, plus sa signification disparaît et plus on se sent bien et vide.* »¹⁹⁰

Cette démarche, inaugurée par Warhol, de simuler en art la forme de la production en chaîne, rapproche radicalement la vie et l'art. La frontière entre eux est tellement brouillée que la distance critique de la part de l'artiste est quasi invisible. C'est aussi

¹⁸⁸ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992, p. 184

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 182

¹⁹⁰ Hal Foster cite Andy Warhol dans *Pop*, Londres, Phaidon, 2006, p. 30

ce qui fait la figure provocatrice de Warhol.

La déclaration de Warhol ci-dessus traite en outre de la paralysie provoquée par la réception répétitive des images violentes des médias, un leitmotiv récurrent de cet artiste. Nous y trouvons un écho au geste de la répétition chez ces trois artistes, parce qu'il est lié également aux thèmes qu'ils traitent : les traumatismes historiques et les représentations des catastrophes dans les médias. Ils partagent donc avec Andy Warhol la recherche des rapports directs qui existent entre la répétition et la thématique des catastrophes médiatiques, à travers des simulations d'arts plastiques.

Warhol affirme que la technique de la répétition par la sérigraphie correspond à son intention quant aux sujets traités. Rappelons ici ce qu'il déclarait à propos de sa série sur les accidents de voiture :

*« Lorsqu'on revoit sans cesse une scène macabre, elle ne fait plus vraiment d'effet. »*¹⁹¹

Cette phrase, qui semble d'abord être une impression personnelle de l'artiste, pointe également du doigt les médias qui se laissent souvent aller à la répétition et la stimulation émotionnelle. À partir de ce point de vue, nous pouvons également considérer la répétition des images dans *18 octobre 1977* de Richter ou dans *Jpegs* de Thomas Ruff, dans lesquelles des images médiatiques des catastrophes sont présentées, comme une critique des médias : que deviennent des événements historiques à travers leurs représentations médiatiques dans les journaux, la télévision ou Internet ? Ces œuvres semblent représenter la réception à la fois fragmentaire et répétitive des spectateurs, tout comme dans les œuvres de Warhol. Elles reflètent le phénomène de la paralysie du spectateur face à la répétition des images chocs dans les médias, une expérience courante dans la société contemporaine. Si nous prenons en compte la picturalité surprenante des images du 11 septembre 2001 de *Jpegs*, n'est-ce pas une sorte de spectacle visuel ? C'est l'avis de Warhol, qui *« refuse tout commentaire et s'identifie au spectateur qui considère les horreurs de la vie quotidienne du même œil qu'il regarde un film, c'est-à-dire sans y participer autrement que par une légère irritation contre tout ce qui l'interrompt. »*¹⁹² Ces images de l'horreur se transforment dans la représentation médiatique en spectacles de catastrophes, questionnant l'indifférence des « spectateurs » de l'Histoire.

En allant plus loin dans notre interprétation, la répétition des images de sujets graves peut aussi incarner l'expérience traumatique d'un individu. La « **compulsion**

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 97

de répétition », dans le langage psychanalytique, est due au trauma refoulé qui cherche à faire son retour dans le présent à travers l'acte répétitif, sous forme de rêves, de symptômes, de mise en acte. Comme Jacques Lacan l'explique dans « L'inconscient et la répétition »¹⁹³, le trauma est une rencontre manquée avec le réel, une rencontre qui n'est pas enregistrée par le sujet de manière consciente. C'est pourquoi l'expérience traumatique ne peut être représentée telle quelle, mais peut seulement être répétée.

Selon Hal Foster¹⁹⁴, la répétition chez Andy Warhol sert à représenter le réel compris en tant qu'expérience traumatique. Il y a un double effet de la répétition sur le trauma : la répétition est à la fois un effacement de la signification traumatique et le début de celle-ci ; une défense contre l'effet traumatique qui simultanément le produit. La multiplicité des mécanismes, comme la répétition, le flou, le lavage de couleur, met à distance ce qui est représenté, et le rend, paradoxalement, à la fois affectif et inaffectif. Warhol fige le réel traumatique regardé à travers l'écran. Cette répétition est à la fois formelle et structurelle, psychologique et sociale.

Tout comme chez Warhol, la répétition chez Richter, en dehors d'avoir un effet de dépersonnalisation du mécanisme automatique, met l'accent sur l'expérience traumatique. Nous pouvons considérer le geste répétitif de brouillage chez Richter comme un geste d'effacement et de négation, et cette interprétation semble particulièrement significative sur ses tableaux traitant du passé douloureux et conflictuel de son drame familial, qui est profondément imbriqué dans l'histoire du nazisme. Nous pensons à *Aunt Marianne* (1965) qui dépeint sa tante schizophrène, assassinée par les nazis dans leur projet d'euthanasie des gens souffrant de maladies mentales, et à *Onkel Rudi* (1965), qui représente son oncle triomphant dans un uniforme de la Wehrmacht. Ces deux tableaux sont traversés par le geste du brouillage, et les images évanescences s'évaporent dans le flou filé comme si l'artiste effaçait progressivement ces souvenirs.

De même, nous pouvons également supposer que l'omniprésence des visages chez Boltanski puisse être liée à ses expériences traumatiques personnelles. Étant donné que ces images et ces gestes reviennent sans cesse, ils correspondent à cette « compulsion de répétition », le trauma refoulé qui cherche à faire retour dans l'acte répétitif. La création artistique sur les sujets traumatiques serait donc une décharge

¹⁹³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 19-51

¹⁹⁴ Hal Foster, *The first pop age : painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton University Press, 2012, p. 113

émotionnelle pour ces artistes. Cependant, puisant leurs sources dans la mémoire collective de l'histoire commune d'une société, leurs créations sont non seulement personnelles, mais aussi dotées des fonctions curatives et mémorielles pour ceux qui les regardent.

D. Changement d'échelle et agrandissement

Comme le film *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni l'a bien montré, l'agrandissement d'une photographie donne la possibilité de développer la narration et de transformer complètement l'appréhension d'une image, et ainsi de la réalité. Le mécanisme de l'agrandissement que nous apercevons chez Richter, Boltanski et Ruff, est un mécanisme récurrent dans le Pop Art, et une clé de la transformation de la culture de masse en œuvre d'art. Quand un objet quotidien quelconque change d'échelle, il change aussi sa perspective et sa réception, qui se trouve décalée de la réalité : le gigantesque hamburger de Claes Oldenburg, la boîte d'allumettes géante de Raymond Hains, ou la page de bande dessinée agrandie sur toile de Roy Lichtenstein, en sont des exemples. Un procédé apparemment aussi simple que l'agrandissement peut donner de l'étrangeté à un sujet banal, et perturbe l'habitude et la normalité. Comme l'a remarqué Barthes :

*« Très souvent, le pop art change le niveau de perception ; il rapetisse, agrandit, éloigne, rapproche, étend l'objet multiplié aux dimensions d'un panneau ou le grossit comme s'il était vu à la loupe. Or, dès que les propositions sont changées, l'art surgit »*¹⁹⁵.

Cependant, plutôt que l'agrandissement d'un objet à une échelle loin de celle d'origine, comme dans les exemples que nous venons de citer, nous pouvons constater chez nos trois artistes que le changement d'échelle répond à deux autres différentes démarches : la première consiste à agrandir un détail photographique en poussant la limite de résolution de la photographie ; la seconde résulte en l'accroissement de la dimension de l'œuvre.

Dans le cas de la première, une fois l'image photographique agrandie, nous apercevons encore mieux ce flou qui correspond à la perte de détail, ou plutôt une absence de ce qui n'avait pas été saisi par la photographie. Comme l'instant photographique est irrémédiablement perdu, cela donne à ce flou un caractère

¹⁹⁵ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p.185

nostalgique. Cette tonalité nostalgique du flou s'applique donc parfaitement dans les travaux artistiques qui renvoient au passé et à la mémoire. De plus, la perception du flou suite à un agrandissement est non seulement phénoménologique, mais aussi psychologique. Nous pensons à nouveau à cette phrase de Boltanski que nous avons citée plus haut, à propos de son propre sentiment face à l'effet de la photographie agrandie :

« *Ce qui a été un choc, c'est que c'était une photographie relativement joyeuse, (...) et que, en photographiant et en agrandissant leurs visages, ils ressemblent tous à des têtes de mort.* »¹⁹⁶

Le sentiment de la perte d'un passé irrécupérable à travers une image agrandie, nous le trouvons aussi chez quelques artistes qui travaillent sur des images récupérées. Nous aimerions citer deux œuvres : *People* (1965 - 1966) de Richard Hamilton, et *Les témoins* (2006) de Mathieu Pernot. Ces deux œuvres créées à différentes époques partagent une grande similarité avec le mécanisme d'agrandissement chez Boltanski. Ces artistes scrutent les images photographiques des cartes postales, et montrent qu'elles sont non seulement des représentations de la culture de masse, mais aussi d'un passé historique. Dans ces œuvres, le travail sur le deuil et la disparition d'anonymes d'un temps lointain est comparable avec les œuvres de Boltanski, comme *Fête de Pourim* (1988) par exemple.

People de Richard Hamilton est une photographie imprimée sur émulsion, rehaussée de blanc par l'artiste. La source de cette œuvre vient d'une carte postale d'une plage anglaise, la station balnéaire de Whitley Bay. Hamilton n'a choisi de montrer qu'une très petite partie de la carte postale. Le processus de réalisation est similaire à celui de Christian Boltanski, avec un agrandissement poussé de l'image photographique : Hamilton a tiré un négatif 35 mm d'une petite partie de la carte postale dans un format monochrome standard, puis l'a de nouveau photographié. Il a ensuite répété plusieurs fois ce procédé, jusqu'à ce qu'il obtienne un résultat satisfaisant. Il l'a alors agrandi jusqu'à ce que l'on ne voie plus de quoi il s'agissait.

L'image montre en fait des vacanciers sur la plage, leurs profils se découpant sur le sable blanc. Comme l'image est prise d'un point de vue élevé où la profondeur de champ n'est pas très visible, les figures semblent se juxtaposer. Ces ombres se situent dans la lisière entre l'abstraction et la figuration, entre la représentation et le médium, entre le photographique et le pictural. L'agrandissement pousse la limite de la lisibilité de l'image photographique.

¹⁹⁶ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p.171

De manière similaire, *Fête de Pourim* de Boltanski est constituée de photographies agrandies de détails venant d'une même image — c'est un portrait de groupe pris en 1939 d'enfants juifs costumés à l'occasion de la fête de Pourim. Les visages sont photographiés individuellement, agrandis, encadrés, puis posés sur des piliers de boîtes métalliques. Ces photographies encadrées sont en plus éclairées chacune par une lampe de bureau dont le fil électrique pend par terre. Si les visages dans les œuvres de Boltanski sont épurés en de simples traits humains, les personnes dans *People* sont réduites à des tâches noires sur un fond blanc, à de vagues silhouettes qui pourraient rappeler l'aspect humain. Les images sont détériorées par le grossissement, et dans le même temps, nous voyons la matière de l'image.

Hamilton a choisi la foule, une forme moins identifiable que le visage humain, surtout après agrandissement. Par le changement d'échelle, l'artiste modifie complètement la perception de cette image, et atteint un degré de flou où la forme devient matière. Il choisit le dernier état encore lisible de la rephotographie, avec lequel il élabore cette forme mêlant la photographie et la peinture. Des masses presque abstraites de sels d'argents de la photographie donnent une instabilité aux formes, qui semblent pouvoir encore muter à tout moment.

Les témoins (2006) de Mathieu Pernot est une série de photographies faisant partie de son œuvre *Le grand ensemble*, qui documente les quartiers d'habitat social construits en périphérie des grandes villes françaises des années 1950 aux années 1970. Elle est constituée en trois groupes d'images : les premières montrent la destruction de ces immeubles, au moment de la détonation des charges explosives, dans le cadre de la rénovation urbaine des années 2000 ; les deuxièmes regroupent des cartes postales éditées entre les années 1950 et 1980, et qui représentent l'ensemble des immeubles comme une incarnation de la modernité urbaine du moment ; et les troisièmes, *Les témoins*, regroupent les agrandissements des silhouettes des habitants qu'on aperçoit sur ces cartes postales.

Nous nous penchons exclusivement sur le troisième groupe d'images, qui est comparable avec les œuvres de Boltanski. L'agrandissement des habitants leur a donné une présence physique significative. Sans l'agrandissement individuel, personne ne ferait attention à leur existence sur la carte postale, car leur petite taille est écrasée par l'ensemble architectural environnant. Le contour imprécis de ces figures humaines rappelle leur existence fugitive à cet instant photographique passé.

Sachant que cet ensemble d'immeubles d'apparence solide est aujourd'hui détruit,

les spectateurs ressentent d'autant plus les traces de ces passants humains, insaisissables et éphémères. Tout ce qui reste de ces anonymes est cette trace photographique. Cette action de donner une existence visuelle à des anonymes disparus partage beaucoup de similitude avec l'œuvre de Boltanski. À l'instar des figures de ces habitants, les visages des filles de la *Fête de Pourim* sont aussi agrandis. Ces anonymes sont célébrés par le mécanisme de l'agrandissement qui leur donne une nouvelle incarnation. De plus, en indiquant la disparition supposée de ces personnes, les artistes renforcent la sensation de perte et d'un passé évanoui, face à des images d'archives.

L'agrandissement d'une image et le flou qui en résulte rendent encore plus interchangeables l'abstrait et le figuratif. *People* de Hamilton exploite déjà cette spécificité, tout comme certains tableaux de Gerhard Richter. En revanche, la série de tableaux *Détails* de Richter procède différemment des exemples que nous venons d'analyser. Cette série, créée entre 1970 et 1973, dépeint des détails d'empâtements de peinture à l'huile sur sa palette, d'après des photographies que l'artiste a prises. Ces détails picturaux sont peints de façon soigneuse, et à une échelle beaucoup plus importante que celle de leurs originaux. Ils sont d'une certaine manière « réalistes et figuratifs », puisque ces tableaux renvoient à leurs modèles photographiques et représentent des détails existants réellement. De ce fait, bien qu'ils aient une apparence de tableaux purement abstraits, ils s'en distinguent finalement.

Tandis que l'agrandissement dans *People* transforme une photographie banale de plage en un tableau abstrait, ici, au contraire, Richter transforme un détail abstrait en un tableau qui respecte des critères figuratifs, tout en laissant persister un doute. Camille Morineau décrit ce pouvoir d'agrandissement, qu'elle appelle « blow up » :

« Agrandir un motif dans une peinture, de telle manière que l'amplification ne se traduise pas simplement par un accroissement de ses dimensions, mais transforme en quelque sorte son identité, son échelle et son impact. »¹⁹⁷

Ces transformations du *blow up* sont particulièrement pertinentes dans le cas de *Détails*, car non seulement son échelle et son impact atteignent un autre niveau, mais son identité change aussi complètement de nature, passant de l'abstraction à la figuration.

En dehors de l'agrandissement d'un détail, le changement d'échelle de la photographie peut aussi se traduire par une taille de l'œuvre qui prend des proportions

¹⁹⁷ Dorothee Brill, Camille Morineau, Nocholas Serora et al., *Gerhard Richter : Panorama*, catalogue d'exposition [6 juin - 24 septembre 2012, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou], Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012, p. 124

non communes. Ce changement d'échelle renouvelle la forme habituelle d'usage de la photographie, qui se conserve la plupart du temps dans des albums. Le concept de la « forme tableau » proposé par Jean-François Chevrier désigne la tendance de la monumentalité dans la photographie contemporaine. Les particularités d'un tableau, qui est déplaçable, indépendant, s'appliquent désormais également à la photographie. Cela va donc à l'encontre de l'utilisation générale de la photographie comme document. La forme tableau apporte aux spectateurs une expérience frontale et corporelle à l'intérieur de l'espace d'exposition, ce qui change la perception des images photographiques. Cette forme est particulièrement développée par Thomas Ruff et ses congénères dans les années quatre-vingt à l'école de Düsseldorf. Prenons comme exemple sa série *Jpegs* : son échelle imposante donne aux images d'Internet des propriétés d'œuvre d'art du milieu institutionnel. Avec l'agrandissement, ces photographies peuvent concurrencer les tableaux — non seulement d'une manière pragmatique par l'importance de leur format pour les collectionneurs des musées ou des galeries, mais aussi d'une manière esthétique par leur perception. Les photographies de la série *Jpegs*, une fois comprimées et élargies à nouveau, sont déformées et détériorées. Les gros carrés colorés des pixels ne relèvent plus du tout de la réalité ni du caractère photographique, mais s'apparentent davantage à des touches picturales. Ces photographies numériques agrandies deviennent un nouvel art moyen — une néo-abstraction colorée, une résurgence surréaliste, voire médiumnique.

C'est la raison pour laquelle la série *Jpegs* est dotée de caractéristiques sensationnelles qui vont presque à l'encontre de l'utilisation conceptuelle de la photographie. Car la photographie en série dans l'œuvre des Becher comme chez Ruff est utilisée comme un outil conceptuel, alors que le grand format restitué en photographie la forme d'un tableau, donne à chaque image une présence imposante et unique.

3. Frontières floues

Notre analyse mène pour l'instant à cette conclusion : ces images ont été choisies par Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff en tant qu'objets d'appropriation artistique, non seulement parce que leurs sources, des albums photographiques privés, la presse imprimée et Internet, constituent un réservoir de matériaux prêts à être utilisés, mais aussi et surtout parce que leurs significations et leurs fonctions historiques et sociales sont des sujets principaux de l'appropriation. En reproduisant les codes et les rites des images trouvées, les artistes les mettent aussi en question, interrogeant notre perception de ces images populaires.

L'utilisation de l'image d'archive donne aussi la possibilité de traiter l'Histoire ou les sujets contemporains de manière plus distancée, étant donné que la critique de leur appropriation artistique porte plutôt sur l'image même et son utilisation que sur le sujet historique. La raison de cet accent sur l'image elle-même s'explique par l'affiliation historique de la pratique d'appropriation, qui se situe dans la continuité du *ready-made* et du Pop Art. À l'instar de ces derniers courants, qui récupèrent l'objet ou l'image comme un élément de la vie quotidienne et de la culture de masse, ces trois artistes utilisent la photographie trouvée en tant qu'objet catégorique qui renvoie à une typologie sociale spécifique, plutôt qu'à de l'information.

C'est grâce au fait qu'ils utilisent le flou comme une stratégie d'appropriation de ces images existantes que les œuvres de ces trois artistes se distinguent de celles des autres artistes pratiquant le flou. Ce croisement entre l'usage des très riches images d'archives et le flou donne la possibilité d'appréhender leurs œuvres à plusieurs niveaux : d'abord quant à la perception du flou comme effet artistique visuel, ensuite sur le constat de la valeur socio-historique et des codes photographiques des images d'archives reproduites dans les œuvres, enfin sur le flou comme stratégie conceptuelle et critique par rapport à ces images.

L'utilisation du flou en tant que stratégie d'appropriation est relative par rapport aux caractéristiques de ces images d'archives. Le flou, ainsi que le mécanisme de répétition, renvoient aux contextes de ces images appropriées : ils évoquent la dégénération des images et la perte de l'information dans les conditions de transmission et de diffusion médiatique. Le flou est en ce sens une stratégie proche de celle du Pop Art, qui montre la trame des images médiatiques, une caractéristique des images populaires à production massive. Il rappelle par ailleurs la perception des spectateurs face à une quantité importante d'images dans leur contexte d'origine, que

ce soit la presse imprimée, la télévision ou Internet. La présentation des images sous la forme de collection ou de série chez ces trois artistes fait également appel à cette réalité.

La spécificité de combiner le flou et l'usage des images d'archives fait aussi de leurs œuvres une sorte d'hybride, qui touche à deux pôles opposés : entre le document social historique et l'objet d'art, entre la culture d'élite des beaux-arts et la culture de masse, entre le registre du manuel et celui de la machine, ou encore entre la figuration et l'abstraction. Finalement, le flou est non seulement une stratégie d'appropriation, mais aussi un moteur à brouiller les frontières.

A. Entre souvenir personnel et mémoire collective

Ces artistes utilisent des images dont les sujets se situent aux frontières des sphères privée et publique : il y a d'une part, chez Boltanski, la photographie trouvée qui témoigne du quotidien, comme les réunions familiales de personnes anonymes, et chez Richter, les photographies personnelles et familiales ; et d'autre part, il y a la photographie historique liée à la mémoire d'une communauté, comme le 11 septembre 2001 dans la série *Jpegs* de Ruff. En même temps, les deux sphères se croisent et se confondent : le drame familial de Richter est lié à l'histoire de l'Allemagne, tandis que Boltanski essaie d'évoquer le souvenir personnel de chaque spectateur au moyen des photographies amateurs, et que l'événement du 11 septembre dans *Jpegs* est reconstitué par des photographies d'inconnus. Tout cela prouve non seulement la valeur socio-historique des photographies d'archives qui servent à construire l'Histoire à travers de nombreux fragments personnels, mais aussi le pouvoir émotionnel de ces images, intensifié par les œuvres qui font appel aux sentiments à la fois intimes et universels des spectateurs.

B. Entre trauma et banalité

Souvenons-nous que le traitement de sujets dramatiques, afin de refléter le phénomène de la banalisation des catastrophes dans les médias, est une pratique courante dans le Pop Art. Il est aussi une caractéristique chez ces trois artistes,

particulièrement évidente dans les exemples que nous avons analysés : *Tote* de Richter, qui présente un cadavre mystérieux imprimé dans un journal, et *Jpegs* de Ruff, qui montre les images du 11 septembre 2001 telles qu'elles apparaissent sur Internet.

Contrairement à ces deux exemples, qui traitent de la banalisation des représentations choquantes dans les médias, Boltanski procède dans le sens inverse en évoquant le sentiment du sinistre via des photographies banales. L'artiste insiste sur le sentiment de reconnaissance que pourraient éprouver les spectateurs face à ces photographies choisies intentionnellement selon le critère de la banalité ; cependant, l'indice de leur ancienneté ainsi que leurs liens avec l'enfance, la mémoire et la mort, changent l'appréhension de ces images. La distance temporelle et spatiale, déjà présente dans les œuvres de Boltanski elles-mêmes, s'amplifie avec le sentiment d'inaccessibilité qu'elle nous procure au niveau psychologique. C'est de cette façon que son œuvre suggère une expérience traumatique, à travers des photographies banales du quotidien.

C. Entre document social historique et art

Les images d'archives provenant de la culture de masse sont déplacées de leur contexte d'origine et introduites dans le milieu de l'art, elles passent donc du domaine du « non art » à celui de « l'art ». Elles se débarrassent des utilisations informationnelle et médiatique, et se transforment en objets artistiques autonomes dotés d'une présence physique. De plus, le flou est la clé qui rompt avec la fonction documentaire de la photographie et son intérêt utilitaire, et qui affirme : « ceci est une œuvre ».

Le flou dans l'acte de l'appropriation répond moins au but d'esthétiser mais plutôt à celui d'installer une distance et de porter un regard critique sur les images appropriées. La distance permet de transformer une image d'archive probablement anecdotique en œuvre qui traite plus généralement d'un phénomène social et qui reflète la condition historique, comme la mort accidentelle dans *Tote* de Richter qui aborde la représentation de la catastrophe dans les médias.

Par cette transformation, si nous reprenons les termes de Jean-François Chevrier, la photographie passe de « document » à « tableau »¹⁹⁸, deux paradigmes de la

¹⁹⁸ Jean-François Chevrier, « Le tableau et le document d'expérience », dans *Entre les beaux-arts et les médias : Photographie et art moderne*, Paris, l'Arachnéen, 2010

photographie qui s'opposent. Pourtant, les deux peuvent coexister d'une certaine manière dans les œuvres. Dans la série *Octobre* de Richter par exemple, ces images historiques sur les membres de la RAF sont chargées de la fonction de preuve ou de témoignage, et la distance artistique et la dimension de la peinture historique leur confèrent désormais la fonction de commémoration.

D. Entre main et machine

Les choix des mécanismes artistiques de ces trois artistes manifestent souvent certains degrés de détachement volontaire. L'automatisme de la répétition du brouillage de la surface picturale de Richter, qui supprime la touche manuelle et l'implication physique de l'artiste, l'usage du procédé sériel et de la nomination automatique avec les chiffres de la série *Jpegs* de Ruff, ou encore le procédé mécanique de rephotographier chez Boltanski, en sont plusieurs exemples. Ces mécanismes visent à rapprocher la main de la machine, et ont des points communs avec le travail des artistes Pop qui veulent mettre en évidence l'acte artistique comme processus « non intuitif ». Mais les œuvres sont inévitablement subjectives, comme l'affirme l'artiste Pop Roy Lichtenstein :

*« Je veux que mon œuvre ait l'air programmée ou impersonnelle, bien que je ne pense pas moi-même être impersonnel pendant que je l'exécute. »*¹⁹⁹

En effet, cette tendance à l'automatisme a cependant contribué à la renaissance de la peinture chez Richter, et à la redéfinition de la « subjectivité autre » comme rôle capital chez les trois artistes.

E. Entre matière et forme

Le flou chez ces trois artistes comporte encore une particularité grâce à l'appropriation des images existantes. Car le flou montre à la fois la particularité de la matière (photographique ou picturale) et sa contrainte technique, et constitue une

¹⁹⁹ Déclaration de Roy Lichtenstein dans *Artforum*, février 1966, p. 22, cité par Brigitte Aubry dans *Richard Hamilton : peintre des apparences contemporaines, 1950-2007*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 369-370

évocation (qui est en même temps une simulation et une imitation) des supports médiatiques, où les images appropriées apparaissent originellement. Nous avons donc une double perception de ce flou, à la fois comme matière et forme médiatique. Et en repoussant les limites de l'image par la voie de l'agrandissement, ces artistes nous montrent aussi la potentialité de la réversibilité entre la figuration et l'abstraction.

F. Entre culture de masse et beaux-arts

Sans aller jusqu'à prétendre qu'ils exercent une influence directe sur la société, on peut néanmoins soutenir que ces artistes opèrent un changement à l'intérieur du monde de l'art, pour rapprocher la culture de masse et les beaux-arts. Car c'est par une reproduction des images appartenant à la culture de masse, avec les moyens des beaux-arts (comme la peinture, l'agrandissement et l'encadrement), qu'ils transforment ces images en œuvres. En outre, il ne faut pas négliger que leur statut d'artistes reconnus et acceptés par le monde de l'art facilite évidemment l'intégration de leurs œuvres dans les circuits institutionnels. Néanmoins, ces œuvres participent à un mouvement de renversement des valeurs, que le Pop Art avait déjà initié avec l'intégration de goûts et de critères esthétiques issus des pratiques amateurs.

En effet, le flou utilisé par ces trois artistes est souvent caractéristique des images amateurs : il est généralement lié à la maladresse ou à l'imperfection technique, contrairement à la netteté et à la précision qui sont plutôt l'apanage des professionnels et exigent des outils performants. En outre, il y a aussi chez Boltanski une volonté particulièrement marquée d'utiliser des techniques pauvres et manuelles. L'artiste bricole avec des matériaux élémentaires et laisse toujours en évidence l'aspect manuel de son travail. Ce caractère enfantin et manuel, qui participe d'ailleurs à apporter l'« aura » aux œuvres réalisées avec des photographies trouvées, est très présent dans ses premiers travaux. Boltanski le formule ainsi :

« Je pense que l'émotion vient d'un côté un peu bricolé, mal fait. (...) Il faut que ça passe par chez moi (au lieu d'être envoyé directement au lieu de l'exposition), que cela s'abîme un petit peu dans l'atelier, que je modifie un truc, que je vive avec. Pour les photographies, c'est la même chose (...). J'aime bien les photographies très grises et je ne cherche pas du tout à travailler avec de bons tireurs. (...) Certaines sont plus sombres, d'autres plus claires, mais en fait pour moi c'est mieux. Il n'y a aucun désir

de qualité technique ou artisanale dans ce que je fais, donc c'est vraiment le tirage basique qui me convient. »²⁰⁰

Cette volonté d'utiliser des moyens techniques pauvres peut aussi s'expliquer par une recherche résolue à se rapprocher du goût populaire. D'ailleurs, cette tentative de rapprochement se retrouve également chez les trois artistes, dans les thématiques et compositions des images : les photographies de famille et autres images quotidiennes sont ainsi devenues les sujets centraux de leurs œuvres. C'est pourquoi il arrive par exemple à Richter de comparer son tableau représentant un tourne-disque du cycle *18 Octobre 1977* avec ses tableaux des années soixante qui dépeignent des objets quotidiens, comme un rouleau de papier toilette ou un séchoir à linge ; pour lui, en quelque sorte, ce sont dans tous les cas des « images pour pauvres gens »²⁰¹. Même si l'une (le tourne-disque) porte une narration plus tragique que d'autres, ces images ont toutes en commun de résumer la vie quotidienne d'une classe sociale.

Vers la manipulation des images

Nous avons abondamment examiné la question de la mise à distance de la subjectivité, ou d'une « subjectivité autre », dans l'acte d'appropriation de ces trois artistes. Leur démarche consistant à utiliser des images existantes ressemble essentiellement à une manifestation de l'objectivité, mais elle est en réalité une subjectivité autre, puisqu'elle est enrichie par les méthodes spécifiques des artistes. Cette position est comparable avec celle de l'artiste Pop Roy Lichtenstein, qu'il a décrite en ces termes :

*« La sensibilité que j'essaie d'apporter ressemble à de l'antisensibilité, mais en réalité, il s'agit d'une nouvelle sensibilité. »*²⁰²

De surcroît, l'appropriation prétendument directe des images amateurs ou médiatiques chez ces trois artistes est loin d'être une absence d'inspiration, elle représente au contraire une nouvelle conception de travail.

L'objectivité et l'authenticité, que l'on présume indissociables de l'utilisation de la photographie documentaire, renforcent en effet la signification de leurs œuvres. Cette

²⁰⁰ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2010, p. 232

²⁰¹ Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p. 169

²⁰² Nicole Dubreuil-Blondin, *La fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p.141

authenticité empruntée à la photographie, que Roland Barthes explique très bien par son expression « ça-a-été », démontre la réalité indéniable que le « référent photographique » a été devant l'objectif, ainsi que son existence. Cet aspect vériste de l'image d'archive donne à ces œuvres leur puissance émotionnelle, que nous constatons notamment dans les œuvres de Boltanski : c'est face aux images représentant des personnes ayant existé dans *Archives* (1987), que nous éprouvons l'éphémère et la fragilité de la vie humaine.

De même, la vraisemblance des tableaux de la série *Octobre* de Richter provient de leur apparence de photographies, et leur puissance de témoignage en est également renforcée. Contrairement à la mort représentée dans la peinture classique, qui dépeint fréquemment un sujet symbolique ou allégorique, la mort dans la photographie a un effet beaucoup plus direct et accablant. En tant que métisses de ces deux matériaux, les peintures photographiques de Richter explorent une nouvelle dimension de la peinture objective. D'autre part, cette démarche de l'utilisation directe des images d'archives participe au bouleversement de la subjectivité du peintre traditionnel et du photographe chez Richter et Ruff. Ce dernier démontre, dans la série *Jpegs*, que le photographe n'est pas nécessairement la personne qui déclenche l'obturateur de l'appareil photographique, mais qu'elle peut être la personne qui suscite une réflexion sur l'ontologie de la photographie numérique par l'appropriation des images trouvées sur Internet.

Les collections d'images d'archives chez ces artistes sont bien évidemment différentes d'un travail d'historiens, bien qu'elles ne soient pas dénuées de valeur historique. Leurs travaux ne présentent pas les images de manière exhaustive ou explicative, et leurs attitudes envers ces événements restent ambiguës et complexes, car le flou semble exprimer une position en retrait ou une attitude réservée. De surcroît, l'effet de flou, la décontextualisation, le recadrage et la rephotographie, ou le transfert de la photographie à un autre matériau, font partie d'une série de mécanismes qui sont mis en œuvre afin d'évacuer le contexte de la photographie documentaire, et de renforcer la distance entre l'image et le spectateur. Les images deviennent moins précises, tant au niveau visuel qu'au niveau de leur utilisation.

Cette imprécision quant aux contextes des images permet une approche sur l'image plutôt que sur son contenu. Mais plus encore, c'est aussi la raison pour laquelle les sujets des images appropriées sont interchangeableables dans certaines œuvres. De la même manière que le concept du *ready-made*, dans lequel la démarche artistique prime et l'objet choisi est mis en second plan, les sujets des images

appropriées sont parfois moins importants que les autres enjeux esthétiques des œuvres. Ces sujets sont floutés, donc moins spécifiques, et servent uniquement de cause iconographique et de prétexte à l'expérimentation artistique. Comme dans *L'album de la famille D.* (1971) de Boltanski, où les photographies de famille de Michel Durand ne conduisent qu'à imaginer une vie ordinaire pourtant fictive. Cette utilisation du détournement par Boltanski est parfaitement décrite par Sylvain Maresca en ces termes :

*« Tous ces artistes qui reprennent des photos de famille perdues, ratées ou qu'ils ont eux-mêmes trouvées dans les brocantes, apprécient de disposer ainsi d'images dont ils ne savent rien, dont ils ne veulent rien savoir, et qui s'offrent sans résistance à leur imaginaire. »*²⁰³

Bien sûr, l'interchangeabilité s'explique aussi parce que les artistes traitent un sujet général, et que les images choisies ne sont qu'un exemple parmi d'autres concernant le même sujet.

À ceci s'ajoute que l'effet de flou, et toutes les autres modifications auxquelles procèdent les artistes, semblent aller à l'encontre de la fonction de l'image d'archive. En effet, le recadrage peut être une manipulation qui change radicalement le sens des images. Ainsi, Richter enlève le texte et la légende de l'image de presse. Quant à Boltanski, il rephotographie une image en recadrant sur chaque visage, car il veut que ces images soient assez floues et imprécises pour que chacun puisse se mettre à cette place. Enfin, Ruff reprend des images trouvées sur Internet sans en citer la provenance ; leur qualité basse et la non spécificité du contexte de ces images évoquent le « non lieu » induit par le phénomène de la globalisation. C'est pourquoi, dans ces procédures, les photographies documentaires sont dépouillées de leurs identités particulières, pour aller vers la généralisation.

De ce fait, le flou, qui semble manifester au premier abord un retrait de subjectivité, est non seulement une stratégie artistique visant à s'appropriier les images d'archives, mais peut être aussi finalement un outil efficace de détournement, consistant à modifier ces images selon la volonté des artistes.

²⁰³ Sylvain Maresca, « Le recyclage artistique de la photographie amateur », *op. cit.*, p. 269

Chapitre IV.

Le flou comme critique et détournement

« *Le flou prononce l'éloge du doute.* »²⁰⁴

Comme l'affirme ici Gérard Mordillat, c'est effectivement par la déstabilisation et la mise en doute de ce qui est vu que le flou devient l'enjeu de l'œuvre artistique, et qu'il déclenche ensuite une série d'interrogations sur l'art. Nous supposons que l'utilisation du flou chez ces trois artistes porte les fonctions de critique et de détournement. Les images d'archives qu'ils se sont appropriées sont en effet des objets de leur critique. Ces artistes participent donc à cette pratique, assez répandue depuis le début des années soixante²⁰⁵, d'appropriation des images médiatiques comme moyen de détournement et de contestation politique. Cette pratique adoptée par des artistes tels que Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Richard Hamilton et les artistes Pop, permet de créer un nouveau genre de peinture d'histoire. Cependant, cette particularité consistant à rendre les images floues produit des résultats propres à ces artistes, ce qui les distingue de leurs congénères.

Au chapitre précédent, nous avons déjà travaillé sur l'objet de l'appropriation — les différentes catégories de photographies qui sont utilisées dans les œuvres en tant que matériaux historiques et sociaux — ainsi que sur les mécanismes d'appropriation. Nous allons à présent nous intéresser à la signification et aux apports de cette pratique artistique.

En effet, non content d'être un outil d'appropriation, le flou détourne l'image d'archive dans le but ultime de proposer un regard critique. En utilisant les images d'archives, les artistes s'alignent sur l'esthétique amateur afin de redéfinir les pratiques artistiques. En outre, le flou rappelle que ces images ont transité via des supports médiatiques (presse, télévision, etc.) et en ont été altérées, la mise en œuvre du flou peut donc être un symbole de la dégénération provoquée par l'utilisation massive des images ; elle peut également questionner la transparence des informations. Le détournement par l'utilisation du flou est à distinguer d'autres détournements qui se servent essentiellement des messages dans les images. Or ici ce ne sont pas les messages de ces images qui sont des objets de critique, mais la nature de leurs catégories, amateur ou médiatique.

Dans un premier temps, nous allons d'abord expliquer en quoi le flou détourne ces images, ce que signifie le détournement par le flou et son lien inséparable avec

²⁰⁴ Gérard Mordillat, « L'éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, septembre 2011

< <http://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951> >

²⁰⁵ David Alan Mellor, « Jeux funèbres : l'imagerie des médias dans l'art d'avant-garde 1962-1982 » dans catalogue d'exposition *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion, Édition du Centre Pompidou, 1997, p. 406-410

l'acte d'appropriation. Ensuite, nous observerons quelles sont les critiques menées par les artistes à travers le détournement par le flou, et comment ces critiques s'exercent à plusieurs niveaux : l'image, l'œuvre d'art, et ce qui est autour de l'image, c'est-à-dire sa circulation en réseaux et sa diffusion dans les médias. Enfin, étant donné que le détournement propose une autre lecture de l'image, nous étudierons ce qu'apportent ces œuvres qui utilisent des images en tant que matériaux historiques et sociaux, dans la déconstruction ou la reconstruction de l'histoire.

1. Enjeux du détournement par le flou et l'appropriation

Bien que ces trois artistes aient recours dans leurs œuvres à des mécanismes tels que le flou, la décontextualisation, la rephotographie et l'agrandissement afin de s'approprier des images, ils n'ont cependant pas ajouté de messages explicites. Nous pouvons dire qu'il s'agit presque d'une utilisation directe des images. Évidemment, l'appropriation n'est qu'une première étape incontournable du processus du détournement. Et c'est l'utilisation du flou et ses significations critiques qui permettent d'emmener l'appropriation vers le détournement.

Le fait de s'approprier simplement des fragments des images existantes et de leur donner une grande importance peut changer leur signification. Cet acte révèle ainsi de nombreux enjeux artistiques. C'est ce que nous allons analyser ici.

1.1 L'évocation de la mémoire ou la valeur iconique de l'image

Cette appropriation directe a pour particularité de contenir le moins de modification possible, afin que les spectateurs puissent facilement identifier les sources. Cette reconnaissance par la mémoire du détournement est primordiale, comme Guy Debord et Gil Wolman l'ont souligné dans *Mode d'emploi du détournement*, qu'ils ont coécrit en 1965 :

« *Les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire.* »²⁰⁶

²⁰⁶ Guy Debord et Gil Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, (paru initialement dans *Les lèvres*

C'est aussi ce qu'ils appellent un « détournement mineur », dans lequel on ne fait pas de correction sur les sources, contrairement au « détournement abusif », dans lequel on modifie de manière plus conséquente le contenu. Le détournement artistique valorise alors des images existantes ou des œuvres anonymes pour en faire des œuvres significatives.

L'expression « consciente ou trouble » caractérise parfaitement la fonction d'évocation de la mémoire dans les œuvres de ces trois artistes. Car ces images n'évoquent pas forcément des images spécifiques ou connues, mais des images issues de la mémoire collective et qui donnent une impression de « déjà-vu » et de banalité. Avec l'utilisation de la photographie amateur, il s'agit de détournements construits sur la mémoire collective, dont les références précises sont effacées. Leurs messages sont souvent perdus et il n'y a que la forme de ces images amateurs qui subsiste. Ces photographies font donc appel de manière presque subliminale à la mémoire — une mémoire d'ordre plutôt sensible et sentimental qu'intellectuel. Et le flou est précisément le meilleur symbole de cette mémoire troublée. Ainsi, certaines œuvres de Boltanski, comme *L'album de la famille D.* ou *Réserve du Musée des enfants*, créent des mémoires fausses et artificielles qui pourraient pourtant appartenir à n'importe qui.

Mais il y a aussi dans notre corpus certaines images historiques, à propos d'événements plus spécifiques et largement connus, qui sont déjà entrées dans la mémoire collective. Même floues, elles sont reconnaissables immédiatement, comme celles qui représentent les événements du 11 septembre 2001. Ces images floues ont donc une valeur iconique, qui peut être également une critique de leur omniprésence et du message idéologique qu'elles transmettent.

Notons qu'ici nous n'utilisons pas le mot « iconique » au sens de « icône populaire », ce dernier s'appliquant par exemple aux personnalités célèbres apparaissant dans les œuvres d'Andy Warhol. Au contraire, loin des célébrités, ces artistes travaillent le plus souvent sur la mémoire collective et banale, et sur les expériences à la fois personnelles et partagées, à l'exemple de la « petite mémoire » dont parle Boltanski. Les personnes qui peuplent leurs œuvres, souvent inconnues, ne peuvent pas être des icônes. Nous utilisons donc le mot « iconique » plutôt dans le sens où ces artistes transforment les images en icônes, en mettant en avant leurs caractères d'archétypes qui permettent aux images de devenir des modèles banals et répandus. Cette transformation se réalise à travers l'acte de reproduction, qui dédouble le processus de reproduction de ces images issues de la culture de masse.

Nous pensons également à la définition de l'icône par le sémiologue Charles Peirce, selon lequel **une icône est un signe qui renvoie à son objet par la ressemblance**. Comme le flou réduit non seulement la qualité mais aussi la quantité des informations qui sont contenues dans l'image, il ne reste dans celle-ci qu'une forme floue qui pourrait évoquer l'objet photographié. Cette ressemblance est le seul caractère qui subsiste dans la chaîne des reproductions répétitives. Nous reviendrons plus tard sur cette fonction iconique chez Thomas Ruff.

1.2 Des images banales rendues importantes

Une des fonctions principales du détournement est de transformer des images qui semblent insignifiantes et banales en œuvres, et de leur accorder une grande importance. Élevées au statut d'œuvres, ces images d'archives sont sorties de l'oubli et réapparaissent dans des lieux d'exposition et des catalogues. Leur décontextualisation et leur introduction dans un contexte institutionnel provoquent à nouveau un renversement de valeur, car la culture populaire est ainsi mise à l'honneur dans l'environnement des musées. De plus, ces œuvres bénéficient d'un changement de rapport avec le spectateur du fait de leur présence dans ces lieux institutionnels, ce qui rend possibles un nouveau regard et une nouvelle interprétation des images.

La démarche de ces artistes consistant à sélectionner et à mettre en avant des images banales montre qu'elles ne sont en réalité aucunement insignifiantes. La réappropriation des images anciennes dans un nouveau contexte les réactualise et éclaire leur signification historique. Ces images peuvent, comme l'écrit Siegfried Kracauer, laisser entrevoir « les jugements que cette époque porte sur elle-même » et « la teneur fondamentale des structures existantes »²⁰⁷.

Dans *La fête de Pourim* par exemple, Boltanski applique sa méthode qui consiste à rephotographier chaque visage issu d'une vieille image qu'il a trouvée. Cette fois-ci, il s'agit d'une photographie prise en 1939 d'un groupe d'enfants juifs costumés à l'occasion de la fête de Pourim. Chaque visage est rephotographié et ensuite agrandi, encadré et posé sur une colonne de boîtes métalliques. Chacune de ces images floues est éclairée par une lampe. Le flou enlève les détails et rend ainsi les images plus pures. L'artiste sacralise ces enfants anonymes et leur dédie une sorte d'autel religieux.

²⁰⁷ Siegfried Kracauer, « L'ornement de masse », dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 517

La photographie d'origine, oubliée à l'intérieur d'un livre, gagne de l'importance non seulement en signification mais aussi en présence physique. Ce processus de sacralisation correspond à cette description de Thierry de Duve quant à l'exposition d'images d'archives :

« Leur faire porter le devoir de mémoire, ce n'est même rien d'autre que de restaurer leur aura : rendre une valeur culturelle à ce qui, sinon, n'aurait qu'une valeur d'exposition. »²⁰⁸

Ces images sont donc chargées d'une puissance symbolique universelle qui n'était pas présente dans l'image d'origine, et deviennent ainsi un lieu de commémoration de la Shoah.

Accorder une importance à des images banales fait également partie du principe de détournement à l'œuvre dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff. Comme celui-ci transforme des images de basse résolution issues d'Internet en photographies monumentales destinées à être accrochées dans des lieux d'exposition, ces images, vouées initialement à l'information ou au divertissement, tendent ensuite à la contemplation. Ruff convertit ainsi un débris de la production photographique anonyme en œuvres offrant une expérience de la sublimation. En ce sens, la série *Jpegs* représente non seulement un changement du niveau d'échelle, mais aussi une promotion du niveau du contexte culturel. En créant un bouleversement de la hiérarchie des images, selon laquelle ces images amateurs ou médiatiques auraient moins de valeur esthétique que la photographie artistique ou cinématographique, cette série contribue à un **changement de paradigme esthétique avec la photographie numérique**.

De même, Gerhard Richter transpose en tableaux des photographies de famille (de lui-même ou d'inconnus) qui étaient destinées à être oubliées dans des albums. Cette démarche pérennise les souvenirs de familles en les mettant à l'honneur. Il le fait également avec des images de familles apparues dans les médias. Cela assure à ces images une présence durable dans un lieu public, et cette présence permanente entre en contradiction avec la durée extrêmement courte de leurs apparitions dans les médias. En outre, la perte des informations concernant ces individus met en évidence l'exploitation de la vie privée par la presse à scandale, dont le but est de raconter des

²⁰⁸ Thierry de Duve, « D'une question naïve à l'articulation de l'éthique, de l'esthétique et du politique », dans François Piron et Françoise Docquier, Paul Virilio et al., *Images et politique*, Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie, [Arles, 6 juillet-17 août 1997] Arles, Actes Sud, AFAA, 1998, p. 89

anecdotes afin de susciter une attention temporaire des lecteurs.

1.3 Transformation d'une image documentaire en art

Le détournement par le flou et l'appropriation des images d'archives entraînent aussi la transformation des caractères de ces images. Celles qui sont utilisées par ces trois artistes possèdent à l'origine des fonctions pratiques, qu'elles soient journalistiques, amateurs ou publicitaires. Et le détournement consiste à transformer ces images relevant plutôt de l'ordre du réel, de l'événementiel, authentiques et objectives, en images d'ordre artistique, intemporel, fictif et réflexif.

Bien sûr, ce changement de sens est permis grâce au caractère inné de l'image photographie polyvalente, qui est capable d'être à la fois un document du réel et de l'art. Étant donné que le flou est une déclaration de rupture avec la fonction documentaire de la photographie, les artistes détournent la nature de ces images des utilisations spécifiques et ponctuelles en les transportant vers des caractéristiques universelles et artistiques.

Le détournement chez Christian Boltanski se traduit par un bouleversement des caractéristiques de témoignage du réel de la photographie : elle garde ainsi sa fonction documentaire tout en ayant une fausse authenticité. En effet, la ressemblance des œuvres de Boltanski avec des archives historiques n'est qu'une apparence trompeuse. Cette forme d'archive se traduit en une grande quantité d'images anciennes, en noir et blanc, au même format et rangées avec soin ; elle tente de piéger les spectateurs par la suggestion de sa vérité et de son autorité. L'artiste s'empare notamment à son profit de la fonction documentaire et authentique de la photographie, le « ça-a-été » de Barthes : la preuve que la personne ou la chose photographiée a réellement existé. D'une part, cette fonction indicielle de la photographie, qui renvoie toujours à son référent de la réalité, apporte l'authenticité. D'autre part, comme la photographie est l'empreinte de la personne, elle est considérée comme une relique et porte une dimension sacrée. Et c'est précisément de là que provient l'effet émotionnel dans l'œuvre de Boltanski.

La ressemblance trompeuse avec l'archive est encore favorisée par le contexte de l'exposition : car l'artiste choisit souvent d'intervenir dans des sites non artistiques, ce qui a pour objectif de conférer à l'œuvre un statut de document, afin d'accroître sa

crédibilité.

« Il faut inventer une manière que le spectateur ne reconnaisse pas comme de l'art. Il doit dire : « Qu'est-ce que c'est que ça ? » ; s'il n'a plus de point de référence, il peut être beaucoup plus inquiet et intéressé. »²⁰⁹

La déstabilisation de la frontière entre art et non-art, c'est aussi un rapprochement entre l'art et la vie, pour que la fiction devienne réalité.

Nous observons par ailleurs tout au long de la carrière artistique de Boltanski qu'il détourne différents usages habituels de la photographie. Ainsi, dès les années soixante, l'artiste utilise les photographies comme des documents pour reconstituer sa propre enfance. Même si l'effet de flou n'est pas utilisé dans ces œuvres de jeunesse, elles méritent néanmoins qu'on s'y intéresse, à titre de comparaison avec les œuvres que nous étudions, parce qu'elles manifestent l'intérêt de l'artiste pour la photographie. Ces œuvres inaugurent sa méthode de transformation du document en art, et cette transformation se poursuit de façon subtile dans les œuvres plus tardives que nous étudions.

L'œuvre la plus représentative de cette période est *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (1969), qui est un fascicule de neuf pages, imprimé à seulement cent cinquante exemplaires. Ce fascicule représente la première de ses tentatives de reconstitution de sa jeunesse. Il contient par exemples des images de sorties de famille, une photographie de la classe de Boltanski en 1951, ou des photographies de son lit d'enfance. Ces images sont accompagnées de légendes falsifiées par l'artiste, car la plupart des objets représentés n'ont en réalité jamais appartenu à Boltanski mais à son neveu. Le détournement passe ici par le décalage entre le texte et l'image. La contradiction entre ce format documentaire, mélange d'archive personnelle et d'album de famille, et une narration falsifiée, devient une marque distinctive de Boltanski, figure d'un artiste menteur, habile fabricant d'une « mythologie personnelle ».

Selon des principes semblables et sous la forme d'un petit fascicule, *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* rassemble des photographies qui montrent Boltanski adulte recréant des gestes quotidiens de son enfance. Encore une fois, la documentation photographique de ces mises en scènes semble rendre fiables ses souvenirs d'enfance et est utilisée comme preuve, alors qu'elle n'est qu'une tentative obsessionnelle de reconstitution de son enfance, tentative vouée à l'échec et qui est en réalité un mélange de vrai et de faux. L'apparence de documentation et d'archivage qui se dégage de ces œuvres n'est que la

²⁰⁹ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.* p. 171

conséquence d'une fiction. Cette démarche renverse la conception de la photographie comme support du souvenir. À la place, elle est devenue un outil de narration et de fiction, à l'appui d'un prétendu souvenir de l'artiste.

Plus tard, dans les années quatre-vingt, son utilisation de la photographie devient plus dramatique car la dimension sacrée de l'image photographique est mise en avant. Prenons par exemple *Autel du Lycée Chases*, *Réserve des Musées des enfants* ou encore *Les Suisses morts*. Chaque photographie, tout comme chaque objet utilisé dans l'œuvre de Boltanski, est une présence qui renvoie à l'absence d'une personne. Les images photographiques sont présentées comme des reliques sacrées. La forme des œuvres de cette époque est encore plus épurée grâce au recadrage des images et à l'absence de légendes. Mais le procédé de transformation du document en fiction, comme dans les œuvres de sa jeunesse, est toujours présent, dans le sens où les images photographiques authentiques, destinées à l'origine à des utilisations diverses et pragmatiques, sont réunies et célébrées en tant que pure et simple existence humaine. Le changement de caractère de la photographie est dû à la mise en valeur à travers son dispositif d'installation : la photographie, qui n'était qu'une reproduction de l'image de la personne, acquiert soudainement une aura et une importance nouvelle en se transformant en relique. Ici, nous retrouvons la fonction d'« indice » de la photographie qui renvoie au photographié par une connexion physique, selon la théorie de Charles Peirce. C'est grâce à la connexion physique que la photographie peut être célébrée par Boltanski comme la trace d'une existence humaine.

En outre, dans *Les Suisses morts*, nous retrouvons le décalage entre le titre et le contenu : l'artiste déclare en effet avoir introduit quelques photos de Suisses encore vivants. Boltanski continue donc, d'une certaine manière, de falsifier le contenu des images en mélangeant le vrai et le faux.

Pour reprendre les mots de Jean-François Chevrier, Boltanski pratique « la prise d'image » et restitue à l'image photographique une forme de « forme tableau » autonome. Accédant au statut d'œuvre autonome, l'image photographique n'est plus un document d'illustration. Par exemple, dans *Les Suisses morts*, les portraits photographiques que Boltanski a rephotographiés dans la rubrique nécrologique du journal *Nouvelliste du Rhône* sont détournés afin de porter le sens voulu par l'artiste — en l'occurrence, il s'agit de la banalité et de l'universalité de la mort, sans lien avec les tragédies historiques comme la guerre ou le génocide. Destitué de sa fonction documentaire et de son objectivité, le portrait photographique bascule alors

radicalement dans la fiction et l'anonymat. Les personnes photographiées ne sont plus des individus spécifiques mais des morts symboliques, éléments d'un mur d'images mémorial. La photographie ne renvoie donc plus à son référent (la personne photographiée) mais devient un objet ayant une présence symbolique, à l'image de la relique.

Le flou change donc la fonction de la photographie, qui n'est plus utilisée comme un document destiné à offrir informations et détails. Il élimine tout ce qui n'est pas nécessaire au récit imaginaire de Boltanski, et il ne reste finalement que la fonction indicielle ou symbolique de la photographie. Le flou réduit les fonctions documentaires, innées de la photographie, et fait basculer la photographie résolument dans le domaine de l'art.

Rupture de propriété intellectuelle

L'appropriation directe, sans citation de la référence, signifie aussi une rupture avec le concept de propriété. C'est ce que prônent Debord et Wolman dans leur texte mentionné plus haut : il faut se réapproprier les textes dont le sens est oublié ou disparu, pour créer des œuvres meilleures et en plus grande quantité. Artistiquement, cela se situe dans la continuité du concept pionnier et postmoderniste de « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, dans lequel il développe la figure du scripte moderne, qui n'invente plus rien de lui-même mais qui puise dans un immense tissu de citations. L'appropriation n'est plus alors une question de copie, mais de création, et d'une inspiration qui s'appuie sur l'ensemble des héritages culturels. C'est ainsi que ces trois artistes peuvent recycler, reproduire et recomposer les images d'archives pour leurs créations.

Sans trop nous attarder, notons néanmoins que d'un point de vue pratique ce type d'appropriation suscite également des interrogations économiques et juridiques à propos des droits d'auteurs et de la propriété intellectuelle. L'utilisation d'anciennes images amateurs semble moins risquée, cependant, l'appropriation d'images contemporaines pose la question du droit d'auteur. Ainsi, artiste connu pour son art de l'appropriation, Richard Prince qualifie sa démarche de « pratique sans permis » (« Practicing without a license »). Il semble revendiquer le caractère illégal de l'appropriation, et considérer lui-même la rephotographie comme une technique de piratage et de vol.

Thomas Ruff, pour sa part, s'approprié sans aucun problème des images amateurs et médiatiques circulant sur Internet. Son utilisation des images est directe (contrairement à Richter qui recopie les photographies avec la peinture, ou à Boltanski qui ne rephotographie que les détails sur les images trouvées), et se fait de surcroît sans citer leurs références. Sans transgresser véritablement la loi, il navigue dans un territoire « flou » du droit, car il utilise souvent dans la série *Jpegs* des images dont les auteurs ne sont plus identifiables. L'artiste transforme ainsi en œuvres des débris trouvés sur les rives de la mer digitale. Les images trouvées sont des matériaux au service de l'artiste, dont il use afin de proposer une réflexion sur le langage social et technique de la photographie actuelle.

2. Fonction réflexive du flou

Après avoir analysé les principaux enjeux du détournement, nous allons voir ensuite quelles critiques les artistes apportent dans leurs œuvres au moyen du flou. Nous distinguons principalement deux axes dans ces critiques : le premier concerne la redéfinition des médiums photographique et pictural, le deuxième touche à l'utilisation pratique des images. Pour distinguer ces deux axes critiques, nous allons emprunter les termes employés par Mikel Dufrenne dans son livre *Art et politique* : la fonction réflexive et la fonction critique. Ces deux fonctions portent principalement sur le domaine de l'art — contrairement à la fonction révolutionnaire, qui porte sur une critique plus large de la société et a un rapport plus direct avec la transformation sociale. Selon Dufrenne :

*« L'art réflexif est celui qui offre une théorie de sa propre pratique, qui se constitue en véritable métalangage de l'art. Le caractère critique proprement dit vise plutôt le pouvoir de déconstruction de l'art qui met en cause les codes plastiques reconnus, déroute le discours critique établi et bouleverse les habitudes perceptives. »*²¹⁰ Les deux fonctions illustrent très bien ce que le flou apporte aux images appropriées.

2.1 Le flou comme spécificité de la matière

Commençons par la fonction réflexive du flou. Étant donné que les images photographiques dans les œuvres de notre corpus sont détournées de leur utilisation spécifique, elles ne sont plus utilisées comme des objets de renseignement sur le réel, mais deviennent contemplatives. Les spectateurs, au lieu de voir le contenu des images selon leurs fonctions d'origines, perçoivent davantage leurs supports et leur matière photographique. En ce sens, le flou porte la fonction réflexive de questionner des aspects techniques de l'image photographique ainsi que les éléments fondamentaux qui constituent une image. Ce qui rappelle, comme nous l'avons montré au premier chapitre, que le flou détourne la représentabilité vers la matière de l'image ; autrement dit, il attire notre attention sur la matière même de l'image plutôt que sur son contenu.

²¹⁰ Nicole Dubreuil-Blondin, *La fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 10

Réfléchissons ainsi : si la netteté est une spécificité innée de la technique photographique, le flou en est également une. Déjà, dans la quasi-totalité des images photographiques, le flou permet de rendre visible la distance du dispositif photographique et des mécanismes de l'optique — différence essentielle avec l'œil humain. La fonction réflexive du flou est encore plus manifeste avec l'appropriation par ces trois artistes d'images trouvées, car faute d'images en bonne définition, le procédé d'agrandissement qui leur est appliqué ne fait qu'accentuer l'effet de flou. Le flou dans ces images est donc souvent le résultat d'une contrainte technique mais il est aussi, pour cette raison, la spécificité de ce médium. Le flou pixellisé et le flou engendré par les grains argentiques ou les trames de l'impression rendent manifestes la limite et la spécificité de la photographie.

Cette contrainte, à l'origine involontaire, présente dans la photographie amateur ou dans les images reproduites dans la presse, est un effet recherché par ces artistes : Boltanski accentue la décomposition du grain de la photographie qu'on cherche d'habitude à atténuer ; et Ruff suit cette même logique en image numérique dans sa série *Jpegs*, en accentuant les pixels. Le flou est également une marque des étapes des reproductions de l'image dans le processus de l'appropriation, car chaque étape de reproduction laisse une trace dans le résultat et contribue encore davantage au flou.

Cette mise en avant de la matière de l'image comme l'un des enjeux principaux de leurs œuvres poursuit, tout en la renouvelant, la quête du Modernisme sur la spécificité du médium, selon Clement Greenberg. D'après le critique, une œuvre moderniste propose une autocritique sur les spécificités de son médium par ce médium même, comme il l'écrit :

*« L'essence du modernisme est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, non pas dans un but de subversion mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre. »*²¹¹

Cependant, Greenberg construit ce modèle pour la peinture, en considérant que la photographie est le médium le plus transparent et qu'on ne peut pas se concentrer sur ses spécificités. Il considère que la photographie doit s'exprimer de façon naturaliste, et la photographie est d'ailleurs selon lui le seul médium qui puisse encore se permettre ce naturalisme²¹². Malgré ce postulat, que nous ne partageons pas, qu'il

²¹¹ Clement Greenberg, « Peinture moderne », *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 35

²¹² Sur ce que pense Greenberg de la photographie, voir Clement Greenberg, « The camera's glass eye », dans *The Collected Essays and criticism, Volume 2, 1945-1949*, The University of Chicago Press,

existe une différence essentielle entre la photographie et la peinture dans cette approche moderniste, le concept de « spécificité du médium » de Greenberg sur la peinture est néanmoins intéressant vis-à-vis de la photographie de Thomas Ruff. Ce dernier propose en effet une possibilité de montrer la matière de l'image photographique. Et les travaux de Ruff et Richter montrent également la perméabilité réciproque entre les catégories picturale et photographique — nous reviendrons plus tard sur ce point.

L'accent mis sur la matière par la fonction réflexive du flou répond aussi à la fameuse phrase prononcée par McLuhan dans les années cinquante :

« *Le message, c'est le médium.* » Ou encore :

« *Le fait essentiel de la communication, c'est la communication elle-même et ses médias (langage, argent, imprimé, mode, télévision ou cybernétique), plutôt que le message communiqué. Le message, c'est-à-dire le contenu de la communication, n'est qu'un leurre qui détourne l'attention pendant que le médium exerce une action d'autant plus profonde qu'elle nous échappe.* »²¹³

La fonction réflexive du flou met donc en lumière la matière / médium, et révèle son importance pour notre réception de l'image. Elle montre également que le médium et la question de la forme sont le message primordial de l'œuvre. D'après ce point de vue, nous pouvons regarder ces œuvres comme des œuvres concrètes, avant même de nous soucier de déchiffrer et d'interpréter les significations de leurs iconographies. L'accent sur le médium donne encore aux œuvres une dimension tautologique, comme dans certaines pratiques de l'Art Conceptuel dépourvues d'autres significations non formelles, et rappelle la phrase de l'artiste Frank Stella :

« *What you see is what you see.* »

Il s'agit finalement de montrer que **l'image ne dévoile rien d'autre qu'elle-même**. Au lieu de saisir mécaniquement et objectivement l'apparence de la matière du réel (la forme du nuage, la texture du sable, la surface brillante des bâtiments, par exemple), le flou pixellisé dans la série *Jpegs* ne représente rien d'autre que la matière de la photographie numérique. Les images se décomposent en pixels et ne sont plus le support d'une représentation de la réalité. La représentation est remplacée par la matière de la photographie numérique, composée de carrés colorés qui renvoient à une désillusion de cette représentation. Cette spécificité consistant à ramener la photographie à son degré zéro est cohérente avec l'œuvre de Thomas Ruff, dès ses premières séries. On le constate dans l'analyse qu'il fait de la réaction du

1995-2004, p. 60-63

²¹³ Nicole Dubreuil-Blondin, *La fonction critique dans le Pop Art américain*, op. cit., p. 160

public face à sa série *Porträt* :

« À l'époque, on me reprochait souvent de concevoir une espèce de photographie d'identité sans fournir les informations relatives à un passeport : le nom, la profession, le lieu d'habitation, etc. Or, la photographie en tant que telle ne dévoile rien. »²¹⁴

La distance et la froideur de la série *Porträt* nous interdisent toute imagination et imposent une absence de narration en lien avec la personne représentée, malgré l'extrême précision à l'œuvre dans ces images. L'image ne nous permet pas d'accéder à ce monde représenté ni d'en savoir plus sur la personne photographiée. Ruff s'oppose à l'optimisme qui existait au XIX^e siècle dans la photographie documentaire et scientifique, qui prétendait pouvoir dévoiler la réalité. Il procède à une désillusion critique du médium photographique, supposé être transparent et authentique. Et tout ce que ces photographies représentent ne sont que des reflets de leurs propres matières photographiques.

Surpasser les catégories de matière

Cependant, ces trois artistes ne se limitent pas aux spécificités de ces médiums, car ils cherchent à transgresser des codes cloisonnés au sein des catégories photographique ou picturale. Cela concerne non seulement les spécificités de ces médias, mais aussi leur utilisation conventionnelle et les codes, les techniques et les dispositifs, les modes de réception et de diffusion, etc.

Dans les œuvres de Richter, Boltanski et Ruff, le flou dépasse certaines frontières perméables de la photographie et de la peinture. Les artistes créent ainsi des hybrides des deux médiums : qu'il s'agisse de la « *Photobild* » de Richter, des « tableaux photographiques » de Boltanski, ou encore de la photographie en « forme tableau » chez Ruff, il y a une inter-référence qui brise la hiérarchie historique de ces deux médias — bien que ces termes n'impliquent pas seulement la question de la matière. Le flou montre la possibilité d'un nouveau croisement entre la photographie et la peinture, d'une manière différente du Pictorialisme qui, il y a plus d'un siècle, soumettait la photographie aux codes des beaux-arts.

Chez Richter par exemple, le flou, qui est une imitation picturale d'un effet

²¹⁴ Interview de Ruff par Erik Verhagen, « Thomas Ruff : le monde est un ready-made », *Artpress 2*, n° 34, août-octobre 2014, p. 75

photographique, est trompeur. Il est doté d'un double caractère : il est à la fois le résultat matériel de la peinture et l'illustration d'un effet photographique. Quant à Boltanski, l'artiste jongle avec la dualité photographique et picturale de ses images, comme il le précise :

« [La photographie] *permet de jouer sur deux codes : le haut qui est le code « tableau », peinture presque religieuse, impressionnante, avec des grands personnages souvent totémiques, et le bas qui serait un code « photo » qui dirait : ce ne sont pas des dieux mais des petits jouets, ce n'est pas la peinture mais de la photo qui est un moyen bas.* »²¹⁵

Ainsi, il n'est plus question d'une supériorité définie d'un médium par rapport à l'autre. Les spécificités des médias sont bousculées afin de constituer des discours artistiques.

2.2 Méta-pratique ou style de la négation

La fonction réflexive du flou vient aussi d'une pratique conceptuelle qui développe l'autoréférence sur l'histoire de la matière. Cette pratique concerne notamment Gerhard Richter et Thomas Ruff, qui ont construit leurs travaux sur le principe d'une absence de style ou d'un style qui inclurait tous les styles. Ces deux artistes ont recours à l'histoire des médias (respectivement la peinture et la photographie) et revisitent dans leurs œuvres toutes les techniques et tous les thèmes. Ces thèmes et techniques sont tellement riches que nous ne pouvons seulement mentionner ici que quelques exemples, sans davantage d'analyse.

Chez Richter, le refus d'adhérer à un seul style mène à des pratiques panoramiques et extrêmement variées qui touchent à un très vaste champ des genres de la peinture. En dehors des tableaux figuratifs et réalistes d'après photographies trouvées, que nous avons étudiés jusqu'ici — cette pratique se situe principalement dans les années soixante et comprend déjà une iconographie très importante — le peintre a également inclus dans son catalogue personnel des échantillons de couleurs issus du Minimalisme géométrique, des paysages qui évoque le Romantisme, des natures mortes où des bougies et des crânes font référence à la tradition picturale de la vanité, des monochromes gris, ou encore de l'abstraction gestuelle.

²¹⁵ Entretien de Boltanski avec Michel Nuridsany en 1984 dans Alain Fleischer, Étienne Hatt, Richard Leydier et al., *Christian Boltanski : Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Imec/Art Press, 2014, p. 17

Quant à Ruff, nous observons d'abord pendant les années quatre-vingt un style photographique extrêmement soigné et distant, appliqué à des portraits et des photographies d'architectures, typique de l'école de Düsseldorf. Tandis que ses séries *Jpegs* (2004), *Nudes* (1999 - 2006), *Zeitungsfotos* (1990) et *Sterne* (1989 - 1992) sont des images récupérées dans des sources assez diverses : Internet, journaux imprimés, ou encore les très spécialisées archives d'étoiles de l'*European Southern Observatory*. Il a également expérimenté un appareil photographique de vision nocturne dans *Nächte*, un appareil stéréoscopique à deux objectifs qui reconstitue une perception du relief en imitant les yeux humains dans *Stereofotos* (1995), ou encore un appareil obsolète de la police allemande pour faire des portraits-robots, le « Minolta Montage Unit », dans la série *Anderes Porträt* (1994 - 1995). De plus, Ruff a déjà créé des images sans recours à aucun appareil photo, passant des techniques les plus primitives, comme le photogramme, qui consiste à poser les objets directement sur un papier photosensible, ou le photomontage, très courant au début du XX^e siècle pour faire des affiches politiques (de propagande ou satiriques), à la technologie la plus récente : des images abstraites générées par ordinateur selon un algorithme informatique. Ces expériences de Ruff sont tellement variées que l'ensemble de ses œuvres dresse une sorte de panorama de l'histoire technique de la photographie. De même, l'œuvre de Gerhard Richter s'apparente à une encyclopédie de la peinture.

Avec ces pratiques conceptuelles, Richter et Ruff sont allés au-delà de l'objectivité. Car, comme le souligne l'historien de la photographie Olivier Lugon :

« Revendiquer une photo « objective », c'est encore renvoyer à un sujet décideur soucieux de véracité, c'est se prévaloir encore, paradoxalement, d'un travail personnel de recherche de la vérité. »²¹⁶

Mais en se concentrant sur les techniques et les thématiques induites par les médiums photographiques et picturaux qu'ils utilisent, les deux artistes dépassent complètement la question du sujet en tant qu'artiste, et se consacrent chaque fois à une technique ou un thème précis sans se soucier de la cohérence de leur style personnel.

Cela explique aussi pourquoi leurs œuvres donnent fréquemment une impression d'impénétrabilité et d'une extrême froideur. Complètement désengagés des sentiments et des histoires personnelles, Richter et Ruff effacent avec soin toute trace des informations contenues dans les images qu'ils s'approprient, et se concentrent exclusivement sur les questions formelles et techniques. Ainsi, dans ses tableaux, Richter élimine les légendes des photographies de presse, afin de supprimer les

²¹⁶ Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2002, p. 167

histoires dramatiques qui seraient susceptibles de créer une empathie chez les spectateurs. Il crée ainsi des images ambiguës, qui démontent les certitudes construites par des stratégies commerciales ou idéologiques. De même, l'aspect impénétrable des images, malgré leur grande précision, est frappant dans la série *Porträt* de Ruff. Contrairement aux œuvres de Boltanski où les images suscitent des sentiments et permettent aux spectateurs de recréer une narration, ces images plates écartent toute possibilité d'empathie. C'est pourquoi nous faisons face à des visages inexpressifs, dont le style administratif rappelle le Photomaton, qui construisent une sorte de mur impénétrable.

Ces deux artistes proposent ainsi une réflexion sur l'image au moyen de l'image. Autrement dit, l'image est utilisée comme le médium de pensée. Et c'est à travers elle que les artistes choisissent de rechercher la diversité et de puiser dans les limites des médias photographique et pictural, au lieu de représenter la réalité. Richter et Ruff jouent un rôle de clarificateurs des images, dans le sens où ils montrent le mécanisme et la structure des images. C'est pour cette raison que ces deux artistes, qui semblent ne pas avoir de style défini et être des touche-à-tout, exercent une **méta-pratique**, c'est-à-dire que leur art est semblable à une théorie de leurs propres pratiques. Cette pratique, qui s'appuie sur l'histoire des médias tout en mélangeant des styles, est proprement postmoderne.

Un style de la négation

« *Le détournement n'est pas la négation du style mais le style de la négation.* »²¹⁷

Cette phrase dessine parfaitement le profil des œuvres de Gerhard Richter et de Thomas Ruff car leur pratique consistant à tout essayer, à repousser les limites, est également en rapport avec la négation et la destruction des modèles conventionnels de la peinture et de la photographie.

Richter déclare ainsi :

« *J'aime ce qui n'a aucun style : les dictionnaires, les photos, la nature, moi et mes tableaux. (Car le style est violent et je ne suis pas violent.)* »²¹⁸

²¹⁷ Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Cabris, Sulliver, 2006, p. 30

²¹⁸ Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p. 30

Le refus d'adhésion à un style unique, ou disons plutôt, le style de la négation, est probablement en lien avec l'influence de Fluxus et de John Cage sur Richter — ces précurseurs de pratiques développées à partir d'une affirmation d'un anti-art et de la remise en question de la notion de l'œuvre. Richter procède ainsi dans son art à une attaque de la peinture, non seulement en réduisant le geste de peindre à un mécanisme automatique, mais aussi en déconstruisant sa prétendue supériorité par rapport à la photographie. Et ce faisant, en soumettant la peinture à la photographie, il laisse définitivement la tradition picturale ainsi que la formation académique à l'abandon, et se lève « *contre les modèles omniprésents et écrasants qu'[il a] eus et dont [il a] voulu [se] débarrasser. La photo devait [le] toucher davantage que l'histoire de l'art.* »²¹⁹

Ce refus total va jusqu'à une négation de soi :

« *Quand j'ai une idée de faire quelque chose, c'est forcément faux.* »

Déclare ainsi Richter dans un film documentaire qui lui est consacré, *Mes tableaux sont plus intelligents que moi*, de Viktoria von Flemming. Son œuvre repose donc sur cette démarche première : la destruction. Le tableau numéroté comme le premier dans son catalogue raisonné, *Tisch*, semble porter une signification particulière en rapport avec cette attitude. Ce tableau montre l'image d'une table au centre de laquelle l'artiste rajoute un vigoureux gribouillage. Par ce geste, Richter semble avoir voulu détruire cette peinture, ainsi que la peinture en tant que tradition artistique. Thierry Davila lie dans son essai la table et l'ancien nom donné au tableau, *tabula*, et démontre que ce tableau est une image programmatique d'une *tabula rasa* de la peinture.

Dans la même logique, Ruff défie aussi la définition de la photographie en supprimant tout simplement l'acte de photographier. Certaines de ses séries sont des purs produits de l'informatique, sans aucun recours à un dispositif optique. Par cette suppression de l'acte, il redéfinit la photographie et parvient à un minimum de substance, à l'essence du médium photographique contemporain. Comme le dit l'artiste :

« *Je voulais me rapprocher d'un degré zéro du médium photographique.* »²²⁰

Ce travail d'une nouvelle estimation et de redéfinition de la photographie et de la peinture est constant chez Ruff comme chez Richter. Il existe donc, chez les deux artistes, cette ligne conductrice : la déstabilisation de toutes les techniques et thématiques picturales et photographiques, dans un « style de la négation ».

²¹⁹ *Ibid.*, p. 52

²²⁰ « Thomas Ruff : Le monde est un ready-made », interview par Erik Verhagen, *op. cit.*, p. 75

Le style de la négation est loin d'être une attitude passive. En revanche, il peut être le moteur de critiques déstabilisantes et il est proche du concept de « neutre » chez Roland Barthes, selon la définition qu'il a donnée dans un séminaire au Collège de France :

*« J'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. (...) Je veux dire par-là que, pour moi, le Neutre ne renvoie pas à des « impressions » de grisaille, de « neutralité », d'indifférence. Le Neutre — mon Neutre — peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. 'Déjouer le paradigme' est une activité ardente, brûlante. »*²²¹

Par l'acte de négation, les artistes arrivent justement à déjouer le paradigme déjà établi.

²²¹ Roland Barthes, *Le neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002, p. 31-32. C'est l'auteur qui souligne.

3. Fonction critique de l'utilisation des images

Le détournement par le flou chez Richter, Boltanski et Ruff propose également un regard critique sur le contenu des images, ainsi que sur leurs circuits et leurs utilisations d'origine. Les critiques que nous essayons d'analyser ici sont essentiellement en rapport avec l'appropriation des images, un geste qui reflète le flux d'images qui existe dans notre société. Ainsi les images de visages anonymes, ressemblants et interchangeable chez Boltanski évoquent la perte d'identité. Quant aux images médiatiques présentes dans les œuvres de notre corpus, tels que *September* de Richter, *Jpegs* de Ruff, ou encore *Kent State* de Richard Hamilton, ce sont des captures d'écran d'ordinateur ou de télévision, et ces images dégradées reflètent le phénomène de la reprise et de la rediffusion fréquente des images amateurs dans les médias, ainsi que leur circulation sur Internet.

« *Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer.* »²²²

Ce slogan situationniste issu du film de Guy Debord *La société du spectacle*, détournement de la célèbre injonction de Karl Marx²²³ renvoie au phénomène de la surabondance des images, qui mène naturellement aux pratiques d'appropriation et de détournement. Elle fait écho également à ce que dit Thomas Ruff : le modèle de la photographie de notre génération ne se trouve plus dans la réalité, mais dans les images que nous connaissons de cette réalité. Ayant pris conscience de ce phénomène, les artistes se servent des images existantes comme d'éléments incontournables, afin de prendre de la distance et de se servir des flux d'images à leur tour. Pour ce faire, ils trouvent parmi ces images désordonnées, matériaux à portée de leurs mains, des lignes de lecture. Ils constituent ainsi des collections (ou plus exactement, des sélections) et créent des liens entre des images, en fonction de leurs relations intimes et secrètes, de leurs correspondances et de leurs analogies, afin de constituer leurs propres visions du monde.

Considérer l'appropriation des images médiatiques comme un moyen de critique des médias reste notre hypothèse, parce qu'elle n'a pas été confirmée explicitement par les artistes. Avec le floutage, les attitudes des artistes semblent également ambiguës. Cependant, cette hypothèse est en accord avec l'exemple du Pop Art, qui

²²² Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, op. cit., p. 19

²²³ « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de diverses manières ; ce qui importe, c'est de le transformer. » Dans Karl Marx, *Thèses sur Feuerbach*, Textes 1, éd. Sociales, coll. Classiques du marxismes, 1972, p. 91

consiste en une parfaite simulation des images appropriées, en l'absence de commentaires des artistes et avec des méthodes froides de reproduction ; c'est donc le contexte artistique qui donne une distance critique à la simulation par rapport à ses objets d'imitation.

3.1 Critique de la perte d'individualité

A. Le flou uniformise et efface les particularités

Chez Boltanski, le flou est utilisé afin de rendre les images trouvées plus universelles et de faciliter une empathie ou une identification projetée par les spectateurs. L'artiste dit :

*« J'ai fait subir un traitement à beaucoup d'images. Par exemple, elles sont presque toujours floues et grises. C'est aussi pour les rendre plus universelles. Un visage flou est plus reconnaissable par tous comme un voisin, un cousin... »*²²⁴

Le flou et l'imprécision quant à l'identification des images sont exactement les effets recherchés par Boltanski.

Nous pouvons observer comment le flou produit une universalité à travers l'exemple de *Réserve du Musée des enfants*. Sur les murs entièrement recouverts de photographies, nous remarquons d'abord que le flou crée un effet d'uniformisation au niveau visuel en supprimant les détails, et en accompagnant d'autres mécanismes tels que la suppression éventuelle de la couleur, l'agrandissement à un même format ou un encadrement identique. Ces mécanismes contribuent aussi à estomper les éléments hétérogènes, qu'il s'agisse du fond, du décor, ou du code vestimentaire. Le flou unifie également divers aspects des images provenant de sources différentes : des magazines, des journaux ou encore des photographies amateurs. Par ailleurs, les particularités de chaque physionomie sont donc supprimées. Garçons ou filles, souriants ou sereins, blonds ou bruns, les enfants photographiés sont certes à l'origine dotés de particularités, mais ces particularités sont estompées afin de former un nouveau bloc cohérent de murs d'images homogènes.

Le flou rend impossible l'identification des enfants du fait de leur ressemblance, et

²²⁴ Itzhak Goldberg, « Objets et lieux de mémoire » dans *Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais*, Paris, Beaux-Arts, 2010, p. 19

ceux-ci deviennent en conséquence des existences sans vivacité. Nous ne constatons plus de détails réalistes en nous rapprochant de ces images. En revanche, nous apercevons des orbites noires, des formes grises, insignifiantes et abstraites, qui ressemblent à des taches d'encre imprégnant des papiers absorbants. Même si ces photographies sont des preuves que ces enfants ont existé, leur existence s'évapore dans le flou. Celle-ci s'éternise à mesure que les images perdent de leur matérialité. Face à ces anonymes, à l'insoutenable amnésie et au silence, nous sommes peut-être en deuil de notre propre enfance.

Chez Boltanski, l'uniformisation de portraits très variés est due à la matière photographique, qui rend cette opération plus facile. Boltanski évoque ainsi la possibilité de déshumanisation dans le procédé de manipulation photographique²²⁵. Les hommes, les femmes sont saisis sur un bout de papier, que l'artiste peut manipuler, déchirer, percer. Dès lors, des sujets sont transformés en objets. La signification des photographies d'humains chez Boltanski est, pour cette raison, comparable à celle des vêtements, un élément qui constitue également *Réserve du Musée des enfants* : habits et photographies sont des présences qui renvoient aux absences de ces personnes anonymes, et c'est leur présence qui importe, davantage que leur identification.

Ce processus de réification des êtres humains est aussi un symbole qui renvoie à la disparition et à la mort, parce que de la figure saisie par l'image photographique ne reste qu'une trace physique, comme un cadavre. Par conséquent, la collection de portraits chez Boltanski est tout à fait comparable aux albums photographiques du XIX^e siècle — comme nous l'avons déjà mentionné au troisième chapitre à propos de la pratique de collection d'images, ces albums photographiques ont pour but de réunir des objets hétérogènes dans une collection d'images photographiques. En outre, grâce à la fonction photographique qui permet de transformer les individus en images d'archives, Boltanski peut juxtaposer des visages en montrant leurs ressemblances — c'est-à-dire les traits essentiels des êtres humains. Cette méthode rappelle celle du *Musée imaginaire* d'André Malraux, où des sculptures provenant de milieux culturels et historiques très différents sont rapprochées, afin de révéler grâce aux techniques photographiques une surprenante universalité des formes.

²²⁵ Entretien de Boltanski avec Alain Fleischer et Didier Semin, *Art Press*, n° 128, septembre 1988, p. 4-9

B. « L'image modèle » : perte de particularité dans la production de masse des photographies

Boltanski transforme, de cette manière, la chair humaine en spectre en la rendant floue — cela implique non seulement la réduction physique de ces êtres humains en papier photographique, mais aussi la perte de leurs identités. Faisant partie d'une masse indistincte, les individus se trouvent uniformisés en devenant les composants d'un mur d'images, et leurs particularités sont négligées. Les visages flous dans l'œuvre de Boltanski sont une métaphore parfaite de personnes qui se fondent dans une foule. Cela fait d'ailleurs écho à l'expression « ornement de masse » de Siegfried Kracauer, qu'il utilise dans un commentaire à des photographies de Tiller Girls (une troupe de danseuses de music-hall), et qui désigne l'individu devenu un simple élément d'un ornement de masse.

Comme la perte d'identité provient principalement de la quantité importante des images existantes, elle atteint non seulement les personnes photographiées mais aussi les images elles-mêmes. Le phénomène du flux d'images, à l'œuvre dans ces images fondues dans la masse, dans laquelle on distingue difficilement l'originalité, est aussi traduit par la répétition et une impression de « tout est déjà fait. »

C'est pourquoi nous percevons un sens critique dans l'expression « images modèles » de Boltanski. Elle est employée par l'artiste dès les années soixante-dix, pour qualifier plusieurs de ses séries de créations qui révèlent son intérêt pour les codes de la photographie amateur. Ces séries comprennent par exemple *Images modèles* (1971), *Les plus beaux enfants* (1975), ou *Voyage de noces à Venise* (œuvre réalisée avec Annette Messager, 1975), dont certaines images sont prises par l'artiste. Dans ces œuvres, Boltanski cherche volontairement la banalité et met en scène des codes amateurs en photographiant des sites touristiques ou des gens qui prennent des poses stéréotypées. Au lieu d'attirer l'attention des spectateurs sur le contenu des images, il met l'accent sur ces styles et codes conventionnels des images amateurs. Selon l'artiste :

« [Le photographe amateur] cherche à recopier une image préexistante et culturellement imposée, dont les modèles se trouvent dans la peinture de la fin du XIX^e siècle. Le photographe amateur ne montre que des images de bonheur. »²²⁶

Tout en étant lucide vis-à-vis de son objet critique, Boltanski se calque sur la pratique du photographe amateur dans *Images modèles* et *Voyage de noces à Venise*. Les images de ces séries se veulent stéréotypées et montrent que la photographie

²²⁶ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 177

amateur ne renvoie pas à la réalité mais à des modèles préconçus pour enregistrer les rituels familiaux. Elles témoignent par conséquent d'un refus du constat et de la photographie comme preuve du réel. Ces images évoquent ainsi une sensation de déjà-vu, comme le désire Boltanski :

« *Je veux que les spectateurs ne découvrent pas, mais qu'ils reconnaissent.* »

Nous pouvons donc considérer que, de ce point de vue, ces images constituent la version artistique de l'étude sociologique portant sur la pratique amateur de la photographie, menée par le frère de l'artiste, Luc Boltanski, dans sa contribution à *Un art moyen* dirigé par Pierre Bourdieu et publié en 1965.

C. Flou et généralisation : ouverture de l'espace imaginaire

Tout en accentuant la perte de singularité dans la production de masse et dans la pratique amateur de la photographie, Boltanski transforme ce caractère banal et universel des photographies amateurs en un espace commun qui favorise le rapprochement avec les spectateurs. L'artiste lui-même le confirme :

« [Notre propre histoire] *n'est intéressante que si elle devient collective.* »²²⁷

La recherche de l'universalité des êtres humains devient donc une direction de travail privilégiée de l'artiste.

Cette recherche du commun se construit premièrement par le visuel, à travers la forme du mur de photographies. Sous cette forme d'installation, les nombreuses photographies révèlent des similitudes sur les visages qu'elles montrent grâce à des mécanismes comme le floutage, la juxtaposition et la presque uniformité du cadrage. Deuxièmement, cette recherche par Boltanski de l'universalité des êtres humains est également conduite via le traitement des sujets essentiels que sont l'enfance, la mémoire ou la mort. Elle est également construite par une extrême généralisation des photographies individuelles, qui néglige toute anecdote personnelle. En profitant de la fonction mécanique de la photographie, qui ne saisit que l'apparence des êtres sans en dire plus de la personne photographiée, Boltanski peut volontairement laisser à l'abandon toutes les informations qui concernent l'image. Ce flou entourant les informations des images utilisées libère de l'espace pour l'imagination de l'artiste et pour le détournement artistique.

Cette recherche d'une universalité chez Boltanski trouve un modèle littéraire

²²⁷ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 184

comparable chez Jean-Paul Sartre, qui parle de « lieu commun » dans la préface de *Portrait d'un inconnu* en 1974 :

« C'est par essence la généralité ; pour me l'approprier, il faut un acte par quoi je dépouille ma particularité pour adhérer au général, pour devenir la généralité... l'incarnation de tout le monde. Par cette adhésion éminemment sociale, je m'identifie à tous les autres dans l'indistinction de l'universel. »

C'est en cherchant le point commun et la généralité en dépit des différences existantes que l'artiste donne de l'espace et de la matière pour nourrir l'imagination, voire la fiction. C'est le cas dans *L'album de la famille D.* de Boltanski, où les images de la vie familiale d'un particulier évoquent la mémoire commune d'une génération entière. Le détournement d'un document en œuvre de fiction crée ainsi pour les spectateurs la possibilité d'une narration.

D. De la photographie spécifique au symbole

L'autre aspect de la recherche de l'universalité, c'est le flou de désignation. Celui-ci peut permettre d'ouvrir le sens de l'œuvre. C'est le cas de *L'album de la famille D.* qui présente une image typique de la famille moyenne : tout en faisant appel à la mémoire singulière de chaque spectateur, il est en même temps une autobiographie imaginaire de l'artiste. Cette imprécision quant à la désignation se traduit aussi de manière intentionnelle dans l'introduction d'éléments faux parmi des éléments authentiques. Ainsi, comme nous l'avons vu, l'artiste déclare avoir mélangé quelques photographies de Suisses encore vivants aux côtés de leurs compatriotes décédés dans *Les Suisses morts* : le titre ne deviendra donc exact que dans quelques années. Nous constatons ainsi un décalage entre les images et leur titre.

Plus encore, le flou de désignation permet de transformer un document spécifique en un symbole. Comme nous l'avons analysé jusqu'ici, dans l'œuvre de Boltanski, le flou efface les particularités. De cette manière, l'utilisation des photographies en grande quantité sert souvent à exprimer une unité et une seule idée. Dans son installation *Menschlich* par exemple, les mille cinq-cent photographies que l'artiste a déjà utilisées dans ses anciennes œuvres sont rassemblées autour d'un seul point commun : ce sont des photographies d'êtres humains. Ces portraits sont donc interchangeables et expriment dans leur ensemble, selon Boltanski, « l'idée de la

vanité » et de « l'identité perdue »²²⁸.

Cela rappelle les liens qu'entretient l'œuvre de Boltanski avec l'Art Conceptuel. Ici, les personnes photographiées, comme des objets d'Art Conceptuel, sont absolument remplaçables. Dans un entretien²²⁹, Boltanski dévoile sa volonté de réaliser ses œuvres comme s'il s'agissait de partitions de musique, laissant aux musées le droit de changer les matériaux de l'œuvre lorsqu'ils sont abîmés. Par ailleurs, exactement comme les photographies qui sont réutilisées par l'artiste lui-même, les vêtements de ses installations sont également recyclés après chaque exposition. La reproductibilité de ces matériaux démontre encore une fois que les particularités de chaque image sont effacées afin d'être au service de l'idée artistique.

Mais le flou de désignation n'est pas seulement une recherche de l'universalité qui met en avant l'effacement des individus, il représente en réalité la dimension symbolique de l'œuvre. Nous allons examiner cela plus précisément dans l'installation *Réserve du Musée des enfants*.

Ce titre commence par instiller un doute quant à l'existence réelle ou imaginaire de ce musée. Est-il possible que ces vêtements et ces photographies viennent d'un Musée des enfants ? S'agit-il du Musée canadien des enfants, inauguré en 1989, la même année que la réalisation de l'œuvre ? Surtout que l'année précédente, en 1988, Boltanski a exposé *Réserve : Canada* à la Fondation Ydessa Hendeles de Toronto ; peut-être qu'à cette occasion l'artiste a découvert le Musée canadien des enfants ? Mais aucune information ne le précise. La difficulté de s'assurer de l'identité du musée est peut-être une volonté de l'artiste.

Examinons d'abord les photographies. Par leurs codes photographiques variés, nous comprenons qu'elles ne proviennent pas d'une seule et même photographie comme dans le cas de *Fête de Pourim* ou de *Lycée Chases*, où chaque visage photographié était issu d'une même image de groupe. Les photographies sont en fait assez hétérogènes : certaines sont plus floues, d'autres sont partiellement noircies jusqu'à la disparition de l'image, et leur source de lumière, le cadrage ou le code vestimentaire sont différents. Les enfants ont des âges variés, du nouveau-né jusqu'à six ou sept ans. Mais tout cela ne donne pas plus d'indice quant à l'origine de ces photographies. En revanche, nous retrouvons deux enfants déjà présents dans *Les Suisses morts*, une œuvre que Boltanski a réalisée en 1990. Les photographies des *Suisses morts* sont des images que l'artiste a découpées dans la rubrique nécrologique du quotidien suisse *Le*

²²⁸ Intervention de Christian Boltanski « Rencontre » dans Thomas Ferenczi (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ? op. cit.*, p. 264

²²⁹ Didier Semin, Donald Kuspit, Tamar Garb, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 16

*Nouvelliste du Rhône*²³⁰. Nous en déduisons donc que les photographies ne proviennent pas toutes de l'archive d'un seul et même musée.

Ensuite, comparons l'installation actuelle avec sa première disposition, d'après une photographie de l'exposition de 1989. Non seulement la disposition des photographies est différente de l'actuelle, mais les images ont également changé. Le fait que, pour l'artiste, les photographies soient remplaçables, prouve que les identités des enfants ne sont pas déterminantes dans la conception de l'œuvre. Nous pouvons donc supposer qu'il s'agit d'un musée imaginaire créé par Boltanski pour célébrer les enfants en général, d'autant que ses autres travaux évoquent très souvent l'enfance, la mémoire et la mort.

Dans une telle célébration de l'enfance, l'enfant n'est pas une individualité, mais un enfant-tout-le-monde, **un enfant symbolique**. Ces enfants sont délestés de leurs identités et deviennent un symbole de l'enfance.

C'est aussi pour cette raison que nous parlons d'une utilisation détournée chez Boltanski : une photographie spécifique est détournée de son contexte et de son utilisation pragmatique, pour devenir un symbole artistique.

E. Crise du sujet de l'artiste

Boltanski fait subir aux personnes photographiées un processus de réification, en les transformant en objets sacrés et en effaçant leurs individualités. Cette dépersonnalisation ne touche pas seulement les personnes photographiées, mais aussi l'artiste lui-même. La dépersonnalisation de l'artiste s'est produite tout d'abord à travers ses méthodes artistiques qui se veulent froides et distantes, et qui mettent à l'épreuve l'artiste en tant que sujet. En s'appropriant des images, l'artiste voit son statut passer de créateur d'image à recycleur. Ce statut correspond au concept de « la mort de l'auteur » selon Barthes, mais nous n'y attardons pas plus puisque nous l'avons déjà analysé précédemment.

Nous nous étendrons davantage à présent sur une autre cause de cette crise du sujet de l'artiste. La création de Boltanski est en effet poussée par une obsession d'extériorisation de soi. Les images de l'artiste, les récits autobiographiques sont omniprésents. Ils hantent les œuvres tout comme l'artiste qui ne peut pas se dissocier de cette conscience de soi. Ainsi, dans *Recherche et présentation de tout ce qui reste*

²³⁰ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 185

de mon enfance, 1944-1950, l'artiste met sans cesse en œuvre ses souvenirs. *Monument : Les enfants de Dijon* a aussi pour point de départ une photographie de lui en classe à l'âge de sept ans. Cette œuvre commémore la mort de l'enfance en rendant hommage à ses camarades dont il ne se rappelle plus rien. *L'album de photographies de la famille D. entre 1939 et 1964* peut être également considéré comme autobiographique parce qu'il est, selon Boltanski, construit sur une image de la famille normale qu'il n'a pas eue.

Dans tous ces exemples, l'artiste brouille en réalité les visages des autres afin d'imaginer une histoire plus ou moins autobiographique. Néanmoins, plus il pratique le jeu de la fiction et plus il se mêle à cet imaginaire. L'artiste a d'ailleurs reconnu qu'à force de raconter ses souvenirs d'enfance et de broder sur ce sujet, il n'arrivait plus à démêler le vrai du faux²³¹. Son œuvre est un double à la fois ressemblant et décalé de ses souvenirs, et ce double met à l'épreuve les originaux : car plus l'extériorisation est précise, plus les originaux sont flous et effacés.

C'est l'obsession de Boltanski : tout conserver (ses archives et ses objets) et extérioriser sa mémoire en la mêlant avec de la fiction, jusqu'à ce que ce monde presque fictif prenne la place de sa mémoire. Dès lors, l'artiste s'abrite derrière cette image construite, qui a inspiré à Boltanski cette métaphore : l'artiste a un miroir à la place du visage pour refléter l'autre. Il la formule ainsi :

« *L'artiste, c'est quelqu'un qui tient un miroir devant son visage et que chaque personne qui le regarde se reconnaît, et finalement lui n'a plus aucun visage, il n'existe plus ; il n'est plus que le désir des autres.* »²³²

De plus, la démarche de tout conserver chez Boltanski est inséparable d'une conscience de la mort. Comme il le reconnaît :

« *J'ai fait beaucoup de pièces basées sur l'impossibilité de ne pas mourir, de conserver quoi que ce soit. Un travail biographique a pour but d'empêcher l'artiste de mourir : l'entourer de tant de précisions que l'on sache tout de sa vie, pour que, finalement, il ne soit pas mort.* »²³³

Néanmoins, cette volonté de ne pas mourir semble conduire à une préfiguration

²³¹ Alain Fleischer, Étienne Hatt, Richard Leydier et al., *Christian Boltanski : Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Imec/Art Press, 2014, p. 8

²³² Transcription d'un entretien enregistré de l'artiste sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel <<http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00234/christian-boltanski-a-propos-de-son-travail.html>>

²³³ Alain Fleischer, Étienne Hatt, Richard Leydier et al., *Christian Boltanski : Les grands entretiens d'artpress, op. cit.*, p. 28

de l'avènement de la mort. Car ce besoin d'extérioriser la mémoire et de la rendre permanente et immuable revient, d'une certaine façon, à transformer la mémoire vivante en archives mortes et figées, afin de la conserver. Pour cette raison, nous pouvons imaginer que cet acte de Boltanski est mû par une pulsion de mort, telle qu'elle est définie par Freud. Plus les archives autour de l'artiste sont exhaustives et totales, plus elles sont en capacité de remplacer sa mémoire vive. Cette somme de toutes les traces du vécu de l'artiste, comme le film qu'il déroulerait au soir de sa vie, pourrait donc être une préfiguration de sa mort.

Qui plus est, l'œuvre de Boltanski nous rappelle que l'ombre de la mort a toujours été attachée à la photographie, dès l'aube de l'histoire de ce médium. Par exemple, la figure de la mort de l'artiste se trouve également dans *Le noyé* d'Hippolyte Bayard, en 1840. Déçu que l'Académie des sciences n'ait pas reconnu son invention de la photographie sur papier, alors qu'elle avait accueilli favorablement l'image sur métal de Daguerre, Bayard décida de se noyer — mais il s'agissait en réalité d'une mise en scène photographique. Cette image est aussi la première fiction de l'histoire de la photographie. Cela annonce également la pratique courante des portraits funéraires, qui tentent de sauvegarder la dernière image du défunt. Nous pensons de nouveau à Roland Barthes décrivant sa propre expérience de photographié :

« *La Photographie représente ce moment (...) où je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort : je deviens vraiment spectre* »²³⁴.

La mise en scène de sa propre mort par Bayard, l'expérience de devenir-objet chez Barthes : ces réflexions sur ce qui unit la photographie et la mort se poursuivent chez Boltanski avec l'archivage total avant la mort. Conserver l'image de soi avant la mort, qui était la motivation et le sujet de la photographie, devient chez Boltanski l'acte qui mène à l'avènement de celle-ci.

3.2 Dégradation des images médiatiques et numériques

La transformation en œuvres d'images issues d'Internet dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff, et en particulier la mise en avant de leur dégradation numérique, permettent d'apporter une critique sur leur mode de diffusion. Ce mode de diffusion rapide via Internet, utilisé comme moyen de relater un événement, court le risque

²³⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, op. cit., p. 30

d'une perte d'information et de la distance nécessaire face à celui-ci. Cette critique est particulièrement marquée s'agissant des images du 11 septembre 2001, à la différence des autres images de cette série, choisies pour leur universalité et leur banalité. L'identification des *Twin Towers* enfumées est immédiate malgré la pixellisation, et ces images dégradées nous rappellent la transmission médiatique de l'événement le plus médiatisé du début du XXI^e siècle. Les images du 11 septembre ont non seulement inauguré une nouvelle époque de transmission médiatique en direct, mais se sont également imposées en tant qu'iconographie du désastre.

C'est pourquoi la critique de la dégradation des images peut être traitée à un niveau plus large. Nous distinguerons plusieurs aspects de cette critique, selon que la dégradation des images d'archives se produise en général, sur Internet ou dans les médias.

A. Perte de définition des images d'archives et perte de mémoire historique

Dans la série *Jpegs*, le flou pixellisé produit par l'agrandissement des images provenant d'Internet est le signe d'une définition insuffisante et de l'absence de détails. Ce principe visuel se situe en fait dans la continuité de la photographie argentique, où l'agrandissement conduit également à un résultat flou. Nous retrouvons donc ce procédé chez Thomas Ruff comme chez Christian Boltanski, ou dans les exemples que nous avons analysés au troisième chapitre (*People* de Richard Hamilton, et *Les témoins* de Mathieu Pernot). Au lieu de remettre en scène ou de recréer de nouvelles images, ces artistes se contentent des images d'archives dont ils disposent, et les reproduisent malgré leur qualité insuffisante.

Cette démarche a bien évidemment un caractère nostalgique, car elle signifie un passé impossible à retrouver et une absence impossible à combler. Elle est également significative du fait qu'à la dégradation physique de ces images d'archives s'ajoute la perte de leurs informations, ce qui induit leur disparition pour toujours de la mémoire collective. Sans légendes ni explications, ces images d'archives souvent trouvées par hasard risquent de se transformer en documents abstraits. Or ce sont justement ces insuffisances des images d'archives, en qualité ou en information, qui nourrissent l'imagination des artistes et permettent des jeux visuels : telle figure humaine parmi la foule sur une carte postale, une fois agrandie, pourra devenir une tache de couleur ou un ombre constituée de pixels.

À la différence des images d'archives dont la dégradation représente un long processus d'usure, la perte de détails des images numériques de *Jpegs* se fait presque de manière instantanée et irréversible, à l'issue de la compression. De plus, contrairement à certains effets de flou photographiques qui sont générés par un intermédiaire entre l'objet photographié et l'optique (par exemple un filtre ou la non mise au point), comme un effet ajouté, ici, c'est l'image même qui est touchée. Elle n'est pas brouillée ou effacée, mais se décompose en pixels. La compression des images numériques est un procédé presque immédiat et irréversible, qui symbolise la fragilité et la durée extrêmement courte de la mémoire contemporaine.

Par ailleurs, il est intéressant de comparer la série *Jpegs* de Thomas Ruff avec une série de photographies d'un autre artiste qui travaille aussi sur la récupération d'images numériques issues d'Internet. Il s'agit de *Détail (Blow ups)*, une œuvre réalisée 2012 par l'artiste libanais Rabih Mroué. Cette série contient sept tirages numériques en couleurs, de 130 sur 90 centimètres. Elle a été présentée pour la première fois à Documenta XIII, à Kassel, sous le titre *La Révolution Pixellisée*.

Extrêmement floue et pixellisée, chaque image représente une personne tenant une arme, pointant parfois dans la direction de l'optique (donc vers les spectateurs). Ces images proviennent de vidéos filmées avec leurs téléphones mobiles par des militants syriens de la ville de Homs, opposés au régime de Bachar el-Assad, que l'artiste a récupérées sur Internet.

Après avoir capturé des images fixes de ces militants, Mroué les élargit jusqu'à leur échelle réelle. La très mauvaise qualité des images nous permet à peine de distinguer les contours de ces personnes, et encore plus difficilement les traits de leurs visages. Cela leur confère une apparence de spectres. Par ailleurs, ces images font référence aux images de commémoration et de propagande des « martyrs », les combattants palestiniens décédés en combattant l'Etat d'Israël.

Qui sont-ils ? Ces combattants, comme de nombreux autres participants de la guerre en Syrie toujours en cours à ce jour, n'ont pas de noms ni de visages. Il se pourrait même que ces images puissent être leur dernière trace de vie. Pourtant, elles donnent si peu d'information sur eux, à l'image de cette guerre très peu couverte par la presse, à cause de la difficulté et de la dangerosité d'entrer dans ce pays, et de la complexité de la situation, qui a tendance à rebuter médias et spectateurs. Ce qui fait de ce type de vidéos diffusées sur Internet une des seules sources d'information disponibles venant directement de cette zone de conflit.

Contrairement aux attentats du 11 septembre 2001 reproduits dans la série *Jpegs* de

Thomas Ruff, qui, via les médias, s'étaient déroulés presque sous les yeux du monde entier, devant *Détail* de Rabih Mroué, nous faisons face à des personnes et des combats qui nous sont quasiment inconnus, alors qu'ils se rapportent pourtant à une des guerres les plus longues et les plus meurtrières du XXI^e siècle. Le flou masque les visages de ces hommes, et il ne subsiste que leurs silhouettes anonymes et menaçantes. C'est probablement sous cette forme qu'ils laisseront une trace sur Internet, futur patrimoine de notre mémoire collective.

B. Réflexion sur les images numériques : l'absence de lieu spécifique évoque l'espace virtuel d'Internet

La dégénérescence de l'image se fait non seulement par la diminution de sa qualité visuelle mais aussi par la perte du message dont elle est chargée. En dehors des images sur le 11 septembre qui sont facilement reconnaissables, la plupart des images de *Jpegs* sont difficiles à y identifier quant à l'endroit ou le moment précis où elles ont été prises. La difficulté de l'identification vient du fait que l'artiste ne laisse aucun indice et ne mentionne aucune référence. En outre, leurs titres constitués d'assemblages abscons de lettres et de chiffres ressemblent à des codes, et demeurent donc mystérieux pour les spectateurs. Isolées de leurs contextes, ce sont des images à présent muettes et perdues.

Mais ce choix de lieux difficiles à identifier apporte une des significations de cette série : ces lieux universels semblent être des illustrations parfaites de l'espace virtuel d'Internet. Ces images créent une sorte de métaphore de la globalisation amenée par Internet, qui supprime les frontières géographiques. De plus, bien que les sujets de cette série soient variés, traitant de scènes banales (la forêt, les recoins des parcs) ou spectaculaires (chutes d'eau, explosions volcaniques ou atomiques), ils ont un curieux point commun : il n'y a aucune trace humaine. Contrairement aux visages omniprésents dans les œuvres de Boltanski, les images de *Jpegs* sont celles du *no man's land* d'un paysage désert. L'absence délibérée de traces humaines contribue à ce sentiment vague de lieu indéfini, et crée une image froide et peu accueillante.

En outre, le flou pixellisé des images de *Jpegs* leur donne une relative liberté par rapport à la réalité, grâce au peu d'informations encore présentes. Ces images aux dégradés de couleurs sont à la fois très vives et simplifiées, elles donnent l'impression qu'elles sont fausses et qu'elles ne représentent plus la réalité. Les pixels apparents

montrent que ces images sont les résultats de calculs informatiques et qu'elles n'ont plus de lien physique avec l'objet qu'elles figurent, contrairement à la photographie argentique, où l'image est le résultat d'un phénomène physico-chimique lié à la lumière. Les pixels créent une nouvelle texture, spécifique à la photographie numérique et qui n'apparaît pas sur l'objet photographié, si bien que la photographie numérique a cette capacité de traduire la réalité d'une nouvelle manière.

Dans cette représentation du monde virtuel que la série *Jpegs* donne à voir, les traces humaines ne se retrouvent que chez le diffuseur et le récepteur de l'image, et se devinent également derrière les causes de ces catastrophes figurées. Elle renvoie à nouveau à un phénomène de notre temps, où les contacts physiques humains tendent à être remplacés par des relations virtuelles via Internet.

Par conséquent, nous pouvons parler d'expérience réelle raréfiée et remplacée progressivement par les images numériques. Les images floues de *Jpegs* sont représentatives de ce genre d'images qui circulent sur Internet et qui sont en train de changer notre vision du monde. Rappelons à nouveau cette phrase de Ruff :

*« Pour ma génération, le modèle de la photographie ne se trouve plus dans la réalité, mais dans les images que nous connaissons de cette réalité. »*²³⁵

C'est bien ce décalage que la série *Jpegs* nous révèle : ce qui nous parvient comme images ne représente pas la réalité totale, mais une version simplifiée ou dégénérée. C'est un renouvellement de ce que Walter Benjamin appelle « atrophie de l'expérience », qui désigne l'appauvrissement de l'expérience et de sa transmission résultant du traumatisme que fut la Première Guerre mondiale, et qui peut s'utiliser ici pour qualifier cette situation où des expériences réelles sont remplacées par leurs représentations sur Internet. La série *Jpegs* regroupe des photographies dont les événements représentés n'ont pas été vécus par l'artiste ni par la plupart des spectateurs : devant ces images floues et sans information nous ne pouvons ni faire appel à notre vécu ni acquérir de nouvelles connaissances.

En ce sens, même si la série *Jpegs* est un « tour du monde virtuel », avec des images prises dans tous les coins de la planète et rassemblées par l'artiste en quelques clics, témoignant du pouvoir fascinant d'Internet de traverser les frontières, elle ne donne néanmoins qu'une expérience spectaculaire mais indéniablement pauvre. Il s'agit d'une découverte rapide et superficielle du monde, qui se limite à sa seule

²³⁵ *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition, [4 octobre 2008 - 4 janvier 2009, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC], Paris, Schirmer & Mosel, 2008, p. 270

apparence. Nous croyons en effet pouvoir connaître le monde à travers des images, mais les écarts gigantesques qui existent entre ces images et les expériences réelles conduisent parfois à une déformation de la réalité.

Jpegs de Thomas Ruff rappelle également le phénomène des images massivement médiatisées et reproduites, que nous pouvons relier au concept de « simulacre » de Jean Baudrillard. Le simulacre est une copie de la réalité, et l'ensemble des copies successives et infinies de cette copie. Le simulacre ne dissimule pas la réalité mais il met en doute son existence, déjà en elle-même incertaine, tout en se confondant avec elle. À force de se reproduire, le simulacre se détache finalement de la réalité et la remplace complètement. Baudrillard donne l'exemple d'une carte si détaillée et exacte d'un territoire qu'elle le couvrirait totalement par sa taille aussi grande que lui. Nous pouvons considérer que l'image dans *Jpegs* est en cela une incarnation du simulacre. Car bien que tout le monde n'ait pas vu en vrai les tours du World Trade Center, nous les connaissons pourtant tous au moyen des images diffusées. Si bien qu'aujourd'hui les images de ces tours subsistent alors qu'elles ont disparu, et elles sont peut-être même à présent davantage connues qu'avant leur destruction.

Dans les images de *Jpegs*, le flou est la traduction visuelle du manque d'information. À force d'être compressées voire modifiées, ces images pixellisées perdent leurs liens directs avec la réalité. Or elles sont massivement diffusées et reproduites sur Internet et à travers les médias, et ce faisant s'imposent comme un substitut de la réalité destiné à remplacer nos expériences réelles. En conséquence, notre appréhension du monde est en train d'être imperceptiblement réformée par ces visions superficielles bénéficiant d'un large accès.

Par ce recours aux images floues et pixellisées de *Jpegs*, Thomas Ruff offre un reflet du monde dans lequel nous vivons. L'artiste souligne l'ambivalence d'Internet, qui est à la fois un formidable outil pour s'informer et communiquer à travers le monde, mais aussi un outil aliénant qui crée un repli sur soi. C'est ainsi que l'expérience du monde devient collective — ou tend à disparaître.

C. Une critique de la dégradation des images dans les médias

Le choix des événements du 11 septembre 2001 est significatif dans la série *Jpegs*.

Cette catastrophe, probablement la plus médiatisée au monde au début du XXI^e siècle, rend compte d'une nouvelle époque des médias visuels, marquée par la vitesse de transmission des images numériques. Les images de l'effondrement des tours furent en effet retransmises en direct et en boucle à tous les bouts de la planète, inondant tous les sites d'information.

Ces événements du 11 septembre ont été enregistrés de toutes les distances et sous tous les angles possibles par les témoins. Ces photographies amateurs constituent une grande partie des images qui circulent sur Internet, ce qui est également le signe d'une époque où la production et la diffusion des images se démocratisent. Désormais, nous n'avons plus besoin des regards instruits des journalistes professionnels pour enregistrer un événement historique. Aujourd'hui, les appareils photographiques et les téléphones portables dotés d'une fonction d'enregistrement vidéo sont à la portée de chacun. Si bien que jamais, à aucune autre époque, nous n'avons produit autant d'images, jamais le monde ne fut autant documenté. Mais la production des images est aussi rapide et massive que sa consommation. Ces images sont condamnées à une vie très courte car elles fonctionnent différemment des images médiatiques d'avant l'ère numérique. Aussitôt vue, l'image est déjà rejetée et oubliée. C'est peut-être une raison pour laquelle la qualité de l'image sur Internet a tendance à s'affaiblir. Ces images sont finalement comparables au *fast food* : leur logique allie rapidité mais pauvre qualité, comme un reflet de notre mode de vie. La série *Jpegs* rassemble ces images qui nous cernent dans la vie quotidienne, afin que nous examinions avec un regard distancé de spectateur leur pauvreté en information.

La production et la diffusion des images se démocratisent donc, mais certains événements ne sont accessibles que par le truchement des médias, professionnels le plus souvent, éventuellement via les réseaux sociaux sur Internet. Les médias, au sens large, sont donc « la condition même de l'existence de l'événement »²³⁶. C'est pourquoi les images floues et pixellisées dans *Jpegs* évoquent pour les spectateurs moins le contenu des images que leur médiatisation : elles rappellent en effet les captures d'écran des sites d'information ou des journaux télévisés, sans les légendes ou commentaires qui les accompagnent normalement. Car c'est habituellement de cette manière, avec des images dégradées, que l'on prend connaissance d'un événement se déroulant à distance. La série propose ainsi une critique sur la tendance à la dégradation des images dans les médias qui s'explique par deux mouvements

²³⁶ Pierre Nora, « Le retour de l'événement » dans Jacques Le Goff et al., *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 294

principaux : vers le **spectaculaire** d'une part, et d'autre part vers une **simplification des messages** contenus dans les images.

(1) Spectaculaire et image-choc

La quantité importante d'images dans la série *Jpegs* reflète le phénomène que les sociologues nomment « infobésité », qui désigne une saturation d'images. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les images médiatiques sont toujours à la recherche du spectaculaire, afin de continuer à capter l'attention des spectateurs déjà inondés d'images. Il ne manque pas dans la série *Jpegs* de ce genre d'« images-chocs », très courantes dans les médias : en plus de celles du 11 septembre 2001, on y trouve aussi la figure de l'explosion, qui répond au jeu de mot *blow up* comme nous l'avons déjà analysé. La figure de l'explosion est indéniablement fascinante par sa substance nuageuse, sa durée éphémère et sa violence destructrice. Cette icône illustre très bien l'opacité de l'information, la fascination des événements spectaculaires ainsi que la banalité de leur diffusion dans les médias. Elle est aussi un parfait exemple des images médiatiques qui tendent à satisfaire la pulsion scopique des spectateurs.

Nous retrouvons d'ailleurs la même figure de l'explosion, du nuage atomique en champignon, chez Andy Warhol, dans sa sérigraphie *Atomic Bomb* (1965). Réalisée avec la méthode récurrente de Warhol, cette œuvre présente une composition par la répétition de l'image qui fait référence à la technique industrielle. Par cette répétition, le statut iconique du nuage de champignon est encore renforcé. Imprimées sur un fond rouge, une couleur associée au danger, ces images sont d'autant plus dérangeantes et menaçantes. Elles sont aussi très dégradées, et certaines sont noyées dans une noirceur si épaisse que nous ne distinguons plus grande chose. Cette répétition d'images apocalyptiques est justement une parfaite illustration de notre perception des événements dramatiques, diffusés en boucle dans les médias — ce phénomène de répétition médiatique consiste, rappelons-le, le sujet de prédilection de Warhol.

En outre, le nuage de l'explosion pixellisé dans les images de *Jpegs* est certainement une métaphore de l'incompréhension face aux événements du 11 septembre 2001. En effet, la diffusion des images à travers le monde fut presque simultanée aux événements eux-mêmes. Cette transmission en direct a permis au public de vivre ce moment historique, mais elle a en même temps installé un manque de distance qui empêche de comprendre l'événement et encore moins d'en tirer un

jugement. Nous pouvons d'ailleurs relier les images de *Jpegs* avec celles de *September* de Gerhard Richter, où un voile brumeux semble couvrir l'ensemble de la toile et laisse à peine deviner les contours des deux tours. Ces œuvres floues évoquent le fait que, malgré l'abondance d'images apparues sur Internet et dans les médias, rien pourtant n'empêche le choc et l'incompréhension que procurent ces événements.

(2) Uniformisation de l'information

Cependant, la série montre que l'abondante quantité d'images n'est pas le signe d'une grande diversité ; au contraire, il y a une forte tendance à la répétition. Les quelques images du 11 septembre, *ny01*, *ny02* et *ny03* présentent ainsi une grande similitude : elles illustrent les deux tours fumantes sous différents angles. Il se peut que cette ressemblance, voire répétition, participe également d'une critique de l'uniformisation des informations dans les médias.

En effet, dans son étude sur quatre cents unes de journaux datés des 11 et 12 septembre 2001, le chercheur Clément Chéroux démontre une grande similitude et une forte répétition des images, qui ne couvrent que six sujets privilégiés à travers seulement trente photographies différentes. Ainsi, 41 % des journaux ont choisi le « fireball », l'explosion des réservoirs d'hydrocarbures du vol 175 lorsqu'il percuta la tour sud, tandis que 17 % des journaux présentent les images des nuages de fumée s'échappant des tours qui brûlent. À travers cette recherche statistique, Clément Chéroux montre qu'en dépit de l'énorme quantité de reportages, la variété iconographique est très pauvre.

Il est par ailleurs intéressant de remarquer que 13,5 % des journaux du 12 septembre 2001 ont choisis l'image du second avion s'approchant des tours en flammes, et que dans plus de la moitié des cas, cette image provient d'une capture d'écran. On est donc en présence d'une image capturant une autre image, ce qui rend déjà compte du phénomène de surmédiation et de la façon dont la plupart des gens ont perçu cet événement devant un écran télévisé.

En plus de trahir une uniformisation du choix des images, ces images-types des deux tours entourées par le nuage de l'explosion ne donnent en réalité pas davantage d'informations que ce qu'elles montrent de l'événement.

Selon Chéroux, « *La faible valeur documentaire de ces images permet qu'elles*

*soient plus aisément investies par le symbolique. »*²³⁷

Le chercheur associe ainsi la très grande ressemblance visuelle de certaines images du 11 septembre avec des images emblématiques de la tradition nationaliste américaine. Par exemple, la photographie représentant trois pompiers hissant le drapeau américain dans les décombres du World Trade Center rappelle, par beaucoup d'aspects, l'une des images iconiques de la Seconde Guerre mondiale, celle de six marines déployant le drapeau à Iwo Jima (*Raising the Flag on Iwo Jima*, de Joe Rosenthal). La presse s'est aussi abondamment servi de l'image des tours noyées dans une épaisse fumée noire pour nourrir le parallèle entre cet attentat et l'attaque japonaise sur Pearl Harbor en 1941. Pour Clément Chéroux, les images utilisées dans la presse peuvent donc être travaillées et manipulées par des idéologies. De même, chez Thomas Ruff, ces images floues du 11 septembre à la faible valeur documentaire peuvent plus facilement être détournées pour les enjeux esthétiques des pixels. D'ailleurs, cet investissement du symbolique permis par le manque documentaire est incontestablement à l'œuvre chez Boltanski également, où, rappelons-le, les symboles sont utilisés sur des photographies amateurs trouvées.

L'étude de Clément Chéroux montre donc que les pertes d'informations et des origines de l'image facilitent la manipulation et l'ajout de sens. Roland Barthes, dans *Mythologies*, démontre justement comment la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée. Il analyse ses objets (dont les photographies de presse) à partir d'un système mythique, qu'il construit selon le système linguistique. La photographie de presse n'est pas anodine car elle est chargée de passer des messages aux lecteurs et moins sa forme est riche, plus l'image est docile envers le concept investi. C'est pourquoi la photographie, une fois saisie par le mythe, est moins là pour représenter le réel que pour le signifier. Elle fonctionne pour cela sur une certaine connaissance du réel de ses lecteurs : le contexte historique et géographique de l'image, ou encore tous ses détails factuels, sont des outils au service de la signification.

*« La forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition. (...) Le sens sera pour la forme comme une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise, qu'il est possible de rappeler et d'éloigner dans une sorte d'alternance rapide »*²³⁸.

La photographie de presse subit donc un appauvrissement de sens pour se

²³⁷ Clément Chéroux, *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, le Point du jour, 2009, p. 31

²³⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010, p. 229

conformer à une idée préconçue (par la ligne éditoriale d'un journal) et transmettre des messages précis aux lecteurs. C'est pourquoi Ruff montre à travers *Jpegs* à quel point ces images sont vides de sens une fois qu'il les libère de leur contexte médiatique. Comme en outre elles sont floues et leurs détails effacés, elles informent de si peu de choses que leurs significations deviennent ambiguës.

(3) Perte d'information et fonction iconique

Nous avons montré que le flou était une trace laissée par les étapes successives de reproduction des images dans les œuvres de ces artistes. Ces processus de reproduction ont des mécanismes spécifiques à chaque artiste, comme la rephotographie pour Boltanski ou la transposition d'une image de journal au tableau pour Richter. Mais en ce qui concerne les images sources de *Jpegs*, c'est-à-dire les images issues d'Internet, elles ont déjà perdu de leur définition au cours de leur transmission et de leur circulation, avant d'être appropriées par Thomas Ruff. L'artiste procède donc simplement à un copier-coller et à une capture d'écran.

Parmi les images de cette série, celles du 11 septembre sont particulièrement marquées par cette dégradation du fait de leur médiatisation. Certains titres de presse choisissent en effet de publier des captures d'écran et de relater ainsi l'événement sous le prisme de sa propre médiatisation. Nous retrouvons ainsi des photos de photos, ou des copies de copies dont on a perdu la trace de leur origine. De même, les images numériques de *Jpegs* présentent une caractéristique de la nouvelle génération de la photographie, dont le modèle est déjà une image existante. Et c'est la raison pour laquelle la connexion avec l'objet photographique d'origine s'affaiblit à travers les étapes de reproduction et de reprise. Ces images ne conservent que la fonction iconique, c'est-à-dire la ressemblance avec l'objet photographique d'origine, mais elles perdent déjà leurs connexions directes avec celui-ci.

En outre, nous pouvons nous interroger à propos des connexions entre l'image numérique et son objet photographié, puisque dans le format de compression Jpeg, l'image résulte d'un calcul algorithmique, contrairement à la photographie argentique où l'image est issue d'une réaction physique et chimique de la lumière sur le support argentique. Ainsi, nous pouvons avancer que la photographie numérique dégradée par la compression est plus proche de l'« icône », concept développé par le sémioticien Charles Peirce et qui désigne le signe qui renvoie à son référent par la ressemblance.

En effet, les images de *Jpegs* n'ont qu'une ressemblance avec leurs objets (les tours du World Trade Center en l'occurrence) et ne conservent ainsi que la fonction iconique de la photographie : elles représentent les tours de manière à ce que nous les reconnaissons immédiatement, mais elles sont dégradées et simplifiées, n'apportant pas plus d'informations à notre connaissance.

Ces images vont donc à l'encontre des photographies qui perpétuent la fonction documentaire de ce médium, fonction présente dès le début de son invention. La photographie était alors un outil puissant pouvant capturer la nature à une échelle que l'œil humain ne pouvait atteindre : elle nous apportait les détails architecturaux du sommet d'une cathédrale ; elle figeait les mouvements successifs d'un cheval au galop ; elle montrait les organes d'une minuscule puce — en somme, la photographie enrichissait notre connaissance. Dans cette tradition, une photographie du World Trade Center avant les attentats aurait pu ressembler à cela : prise sous un angle représentatif de cette architecture, riche de détails exhaustifs, elle donnerait une image complète de son sujet. Nous aurions pu dans ce cas nous informer et apprécier la photographie, comme si nous étions face à la réalité.

Mais les images en basse résolution de *Jpegs* ne fournissent pas plus d'informations que ce que le titre d'une une de journal pourrait raconter, elles ne font qu'illustrer le simple énoncé de l'attaque terroriste sur les tours du World Trade Center. Elles ne dévoilent pas la vérité, au contraire, elles se répètent et s'enferment en un circuit clos. Elles ne sont que le témoin d'un événement que nous croyons déjà connaître. Par conséquent, les images de la série *Jpegs* prennent le statut du « cliché », c'est-à-dire d'une image banale et stéréotypée, avec en plus une qualité douteuse et des informations perdues. Leur dégénérescence évoque l'image du monde que les médias de masse nous offrent, à la fois généralisée et superficielle.

Nous pouvons comparer aussi les images du 11 septembre de *Jpegs* avec une série d'œuvres du photographe japonais Hiroshi Sugimoto, *Architecture*, réalisées successivement entre 1995 et 2003. Sugimoto a photographié les tours de World Trade Center en 1997, dans cette série sur les architectures connues dans le monde entier. Utilisant une chambre photographique de grand format, habituellement destinée à la photographie d'architecture et qui nécessite un temps de pose très long, il crée des photographies en noir et blanc et délibérément floues. Malgré tout, nous arrivons facilement à reconnaître les tours, comme c'est le cas pour d'autres lieux célèbres et symboliques représentés dans cette même série. L'image floue conserve donc son pouvoir évocateur, mais révèle le mystère de ces endroits connus. La lumière ne se

répartit pas de manière naturelle, au contraire l'image a un effet « tunnel », comme un vignettage, elle est plus sombre à sa périphérie. Le recentrement de la vision donne l'impression d'une intériorité onirique et d'une apesanteur, comme si l'on était en présence d'une sorte de paysage mental.

Cette image et *ny01* et *ny02* de la série *Jpegs* de Ruff sont très différentes, alors qu'elles représentent pourtant la même architecture. L'image du photographe japonais transmet une atmosphère intemporelle, sombre et mystérieuse, alors que les images de *Jpegs* capturent un instant historique et spectaculaire, celui d'une explosion.

Le sentiment d'intemporalité d'*Architecture* vient probablement de la lumière ténébreuse qui empêche de savoir avec certitude à quel moment de la journée la photographie a été prise. De plus, Sugimoto utilise volontairement une technique ancienne, tandis que Ruff emploie la technologie contemporaine.

L'image de Sugimoto conserve évidemment la fonction iconique, même si l'artiste cherche davantage une expression artistique qu'une documentation ou représentation réaliste du monde. Cette image floue a pourtant une signification différente de *Jpegs* : elle est prise directement sur place et conserve donc la connexion physique avec son modèle, ici les tours du World Trade Center. Elle possède encore l'intégralité des caractéristiques de la photographie, contrairement à *Jpegs*, série constituée de photos ayant perdu trace de leur origine.

3.3 Scepticisme sur l'image comme voie obligatoire d'expérience historique

À présent, examinons le mécanisme de détournement du flou dans le cas précis du cycle *18 Octobre 1977* de Gerhard Richter, dans lequel le flou est utilisé pour mettre en cause les images photographiques.

L'importance et la gravité que Richter accorde à cette série sont comparables à celles des tableaux historiques. Néanmoins, réalisée entièrement d'après des photographies d'archives, la série se distingue de ce genre majeur de la peinture classique car la fonction indicielle au réel de la photographie d'archive apporte aux tableaux un pouvoir de témoignage. En ce qui concerne cette utilisation de la fonction indicielle de la photographie, Gerhard Richter est à l'exact opposé de Thomas Ruff. Ce dernier exacerbe en effet la picturalité des photographies numériques, jusqu'à ce que leur authenticité soit mise en cause, ou pire, bouleversée,

tandis que Richter emprunte cette fonction indicielle de la photographie pour crédibiliser sa pratique picturale. C'est pourquoi le peintre affirme :

« *La photo est la seule image qui puisse réellement informer même si elle présente des défauts techniques et si l'objet représenté n'est guère identifiable. Peint, un assassinat est sans aucun intérêt, photographié, il touche tout le monde. Or c'est un aspect qui doit tout simplement être introduit en peinture.* »²³⁹

Richter entend ainsi dans le cycle d'*Octobre* renouveler la peinture historique par l'utilisation de la photographie.

Néanmoins, bien que la démarche de Richter de reproduire la photographie en peinture ait pour dessein d'emprunter l'authenticité et l'objectivité de la photographie, d'un autre point de vue, il s'agit en réalité d'une captation qui prétend seulement être objective. Car si le flou présent sur les tableaux fait croire à un effet photographique, il n'y a pourtant pas de flou sur les photographies originelles.

De plus, les images reproduites dans le cycle d'*Octobre* sont fragmentaires et silencieuses, elles ne livrent pas les explications de l'histoire et n'offrent pas non plus de possibilité de narration. Cette opposition entre la fonction de témoignage de l'image photographique et sa difficulté à éclairer la réalité est précisément la clé de la critique de cette œuvre.

Pour préparer cette série, Richter ne se contente pas de son mode opératoire habituel, constituant à peindre d'après des images découpées dans des journaux ou des magazines qu'il a collectionnés. Il effectue au préalable une recherche dans les archives photographiques du *Spiegel* et du *Stern*, à Hambourg, après avoir lu l'ouvrage de Stefan Aust, *Le complexe Baader-Meinhof*, paru en 1985. Ce travail de préparation rigoureuse montre l'importance qu'il accorde à ce cycle de tableaux. Il collecte de nombreuses images des membres de la RAF datant des années où le groupe se formait : les images qui les montrent en réunion, aux manifestations, dans les tribunaux, dans la vie quotidienne puis en prison. Toutes ces images constituent un album contenant cent deux reproductions. Les images à la disposition de Richter ne sont pas floues ; c'est l'artiste qui a rephotographié la plupart des images sans faire de mise au point, volontairement — ces images très floues apparaissent dans les dix planches de son *Atlas* (numéro 470 à 479)²⁴⁰. Le flou va parfois jusqu'à rendre les

²³⁹ Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p. 44

²⁴⁰ Le procédé de travail de Richter sur le cycle d'*Octobre* et les ressources dont il utilise sont décryptés dans l'article d'Ortrud Westheider « Une idée qui va jusqu'à la mort : Le cycle *18 octobre 1977* » dans *Gerhard Richter. Images d'une époque, op. cit.*

images illisibles, ce qui accentue en même temps leur caractère pictural. Finalement, il ne retient que très peu d'images comme modèles de ses tableaux. Richter resserre un projet qui était beaucoup plus ambitieux²⁴¹, et il se concentre sur les images tournant autour des événements du 18 octobre 1977, et notamment sur la mort des membres principaux de la RAF.

La coexistence de dix planches d'*Atlas* complètement floues et d'images photocopiées plutôt nettes à la disposition de Richter laisse supposer un aller-retour entre ces deux genres d'images pendant la réalisation du cycle. Par ailleurs, nous voyons parmi les œuvres finales quelques tableaux dont le flou ressemble davantage au flou de bougé et filé. Il ne s'agit donc pas non plus d'une reproduction fidèle des images d'*Atlas*, dont le flou est celui d'une non mise au point. Qu'est-ce que le peintre veut exprimer par cette touche personnelle ?

Nous avons plusieurs propositions autour de cette hypothèse principale : le flou donnerait forme à un questionnement personnel de Richter sur le pouvoir d'informer de l'image photographique. Car le flou dans le cycle d'*Octobre* peut d'abord être considéré comme une mise en doute des images divulguées par la police allemande et publiées dans la presse. Mais le scepticisme envers les images est en fait un sujet plus général dans l'œuvre de Richter, qui ne se limite pas aux images médiatiques ou policières. Plus largement, il met également en question la confiance que nous avons d'habitude vis-à-vis des images photographiques en tant qu'archives historiques. Comme la fonction indicielle de la photographie signifie que ce qui est saisi par l'image a réellement été là, la photographie est utilisée comme une preuve absolue de la réalité. À force que cette fonction soit accentuée, la photographie n'est alors plus seulement un enregistrement mécanique destiné à compléter une expérience vécue, mais peut aussi devenir un outil utilisé pour écrire l'Histoire, à égalité des récits. En fait, elle est même considérée comme l'unique trace qui prouve, d'une manière presque autoritaire, la réalité d'un événement.

À travers ces images, Richter nous signale donc que la fonction de preuve de la photographie semble surestimée et peut être trompeuse. L'artiste montre la juste valeur de la fonction de témoignage de la photographie, tout en démythifiant la prétention qu'on accorde à la photographie en tant que preuve absolue et seul moyen pour accéder à la réalité ou au passé. Cette critique nourrit une réflexion qui peut être

²⁴¹ Gerhard Richter interviewé par Sabine Schütz sur le cycle d'*Octobre*, 1990 : « J'avais un immense choix de photos et mon idée était tout autre. J'avais prévu que tout soit plus complet, ait beaucoup à faire avec la vie des gens représentés, et pour finir il n'est resté que cette petite sélection » dans *Gerhard Richter. Images d'une époque*, op. cit. note 11, p. 177

appliquée, plus généralement, sur notre rapport à la photographie, que nous associons fréquemment à la mémoire et à l'histoire.

A. Réduire l'illusion de l'image en accentuant sa bidimensionnalité

Comme nous l'avons déjà vu, les effets flous dans les tableaux de Richter sont une imitation de la photographie. Nous supposons que le flou ajouté par l'artiste consiste à rendre visible la surface picturale du tableau, et à souligner que ces images ne représentent rien de plus que les images elles-mêmes. En faisant cela, Richter réduit l'illusion de la transparence de l'image, considérée comme une preuve.

L'artiste recopie d'abord minutieusement la photographie sur la toile et y intervient ensuite. Sur cette reproduction picturale de la photographie, il est libre de brouiller et de modifier à sa guise, de créer un effet intégral. Le fait que le brouillage reste à la surface et n'intervienne pas dans l'espace illusionniste de la représentation (autrement dit, le flou ne représente pas une profondeur de champ illusionniste), souligne la bidimensionnalité de l'image. Richter ne peint donc pas la réalité, mais une reproduction photographique de celle-ci.

Ce brouillage, obtenu en repassant la brosse sur la peinture encore humide, a pour résultat l'interpénétration des éléments picturaux. Cet effet est particulièrement évident dans *Cellule*, où la peinture blanche s'étend en fine couche sur la peinture noire, et vice-versa, créant des mélanges très variés de couleur grise. Cet effet, malgré sa grande ressemblance avec l'effet photographique, donne à voir la surface matérielle de la peinture dès que nous nous approchons de la toile.

Dans sa note personnelle rédigée un an après la réalisation des tableaux, Richter rend compte de la façon dont son cycle a été reçu à l'étranger :

« *Les œuvres y étaient plutôt perçues comme des images.* »²⁴²

Cette déclaration fait surgir son refus des interprétations politiques excessives de son œuvre, et sa volonté de redonner aux images leur juste valeur : sans surévaluer l'influence pragmatique et dialectique de l'actualité politique sur ses œuvres, ni sous-évaluer leur qualité esthétique.

Cette question de la surface de la peinture est importante dans l'œuvre de Richter. Comme l'artiste travaille uniquement d'après photographie, il manifeste un rapport

²⁴² Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p. 183

bidimensionnel avec l'objet qu'il traite. Par le flou, l'image représentée est légèrement mise en retrait par rapport à la surface picturale. Nous n'avons guère l'impression de faire face à un trompe-l'œil qui s'étendrait à l'espace où nous nous situons. Au contraire, nous regardons **une reproduction d'une représentation** du réel. Ces images ne suggèrent rien de plus qu'elles-mêmes, elles sont coupées de toute interprétation, de toute extension imaginaire possible. Cela démontre la fonction réflexive du flou que nous avons analysée plus haut.

B. Scepticisme face aux images de police et photographies de presse

Dans le cycle d'*Octobre*, Richter reproduit une même photographie plusieurs fois. La répétition des images procure un effet psychologique de hantise, incarnant parfaitement ce que Susan Sontag affirme :

« *Les récits peuvent nous amener à comprendre. Les photographies font autre chose : elles nous hantent.* »²⁴³

Prenons par exemple *Morte et Mort par balle*, qui sont répétés respectivement deux et trois fois, et peints à différentes échelles : ils semblent évoquer l'apparition multiple de ces photographies officielles dans la presse. Ces photographies furent prises et communiquées par la police à la presse en guise de témoignages, bien qu'elles soient davantage une illustration de cet événement que son explication. Malgré la forte réaction que cette série de tableaux a suscitée, Richter n'a pas souhaité donner davantage d'explications :

« [Ces tableaux] *participent de l'horreur et du refus difficilement supportable d'une réponse, d'une explication et d'une opinion. Je ne suis pas sûr que ces tableaux « questionnent », disons qu'ils exhortent à la révolte, en raison aussi de leur impartialité.* »²⁴⁴

Ce cycle de tableaux ne donne pas de réponse à l'actualité politique. En revanche, par **sa mise en forme de l'insuffisance de l'information**, il instille un doute face à ces images. Il y a d'abord la question de l'information incomplète et peu transparente qui provient d'une archive de la police. Ces images témoignent des manques que le peuple allemand n'a pu combler autour des événements liés à la Fraction Armée Rouge. Elles représentent des faits, mais on ne peut nulle part trouver leur cause. Le

²⁴³ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, C. Bourgois, 2003, p. 98

²⁴⁴ Gerhard Richter, *Textes, op. cit.*, p. 165-166

flou brouille ainsi la transparence des images et évoque la barrière infranchissable de la vérité.

C'est pourquoi il y a également une remise en cause de la diffusion et de la réception des médias. La répétition d'une même image dans les médias la transforme en effet en image iconique. Pour représenter un événement, il arrive souvent que seules quelques images soient retenues et utilisées dans la plupart des médias : celles qui sont jugées les plus lisibles, les plus représentatives et les plus sensationnelles. Dans le cas de la RAF, où la source d'image provient de la police et est déjà restreinte, la communication des médias se concentre en outre seulement sur certaines images. Or il s'agit du seul accès à l'information pour le public, tandis que la vérité reste incomplète et floue. La répétition des mêmes images dans ce cycle de Richter représenterait donc son questionnement de la crédibilité des images que nous voyons, ainsi que la pauvreté et l'orientation autoritaire de l'information que nous recevons.

Les images de presse sont les seuls moyens dont le public dispose pour comprendre le monde actuel et passé, et elles sont décisives sur ce que le public peut percevoir. C'est pourquoi l'historien Pierre Nora affirme que les médias sont « *la condition même de l'existence de l'événement. (...) Le fait [que les événements] aient eu lieu ne les rend qu'historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu.* »²⁴⁵

Mais selon Nora, la participation du public aux événements historiques à travers les médias est souvent aliénante, distante, impuissante et frustrante²⁴⁶. Cela explique en partie l'intention qu'a Richter en réalisant *18 octobre 1977*, qui montre comment la réalité de l'événement historique se révèle inaccessible à travers les images médiatiques.

C. Mise en cause de l'image comme preuve, et critique de sa réalité incomplète

Si l'apparence photographique du cycle d'*Octobre* confirme l'authenticité des images d'archives, la peinture de Richter conserve des lacunes existantes dans la photographie. Cette démarche met en évidence le fait que ces images montrent le résultat de l'événement mais qu'elles n'éclaircissent guère sa cause.

²⁴⁵ Pierre Nora, « Le retour de l'événement » dans Jacques Le Goff et al., *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 294

²⁴⁶ *Ibid.*

Le mystérieux *Tourne-disque* est le seul tableau dans ce cycle qui ne dépeigne pas une personne, mais un détail de la cellule d'Andreas Baader. Pourquoi un tel objet intéresse-t-il Richter ? Ce tourne-disque et d'autres objets environnants sont placés de façon désordonnée, et le cadre serré de l'image ne nous laisse aucun autre indice sur l'environnement. Où sont situés ces objets ? Quel est le lien entre le tourne-disque et l'événement ? Ce détail semble incohérent parmi les portraits et les scènes d'action qui composent les autres tableaux de la série. En réalité, l'objet choisi est significatif : il s'agit de l'endroit où la police présumait cachée l'arme que Baader a utilisée pour se suicider. La photographie est donc prise comme une preuve de ce qui s'est passé.

En isolant l'image de son explication, Richter réduit à néant la fonction illustrative de cette image. L'absence de légende nous montre également à quel point les renseignements textuels sont essentiels à notre compréhension d'une image, et nous rappelle que la photographie documentaire n'est rien de plus qu'une sorte de preuve. Nous nous rendons compte ainsi que l'image sert à montrer quelque chose qui n'est pas là, et elle n'est qu'un signe vide qui conduit à une **conclusion préétablie**. Car l'objet en soi ne nous apprend presque rien. Cette image ne représente qu'un aspect infiniment petit de la réalité, mais elle est utilisée pour témoigner de ce qui est invisible. Le but de l'artiste n'est pas ici de reconstituer l'histoire manquante, mais de mettre en avant le caractère incomplet de cette image, en la recopiant de manière objective et neutre.

La série *Octobre* de Richter soulève donc le doute concernant les images photographiques qui sont utilisées en tant que matériaux historiques ou preuves absolues de la réalité. Les photographies contribuent en effet à l'édification et à la révision de notre perception du passé plus ou moins lointain. C'est sur elles que nos souvenirs trouvent prise. Mais la photographie peut de cette manière interférer dans nos souvenirs, voire les tromper. Ainsi, des images rapidement aperçues dans les médias, sans recul ni temps de questionnement, peuvent s'introduire dans nos souvenirs et prendre l'apparence de faits réels et indiscutables. Comme le rappelle Susan Sontag :

« *Le problème n'est pas qu'on se souvient grâce aux photographies, mais qu'on ne se souvient que des photographies.* »²⁴⁷

Cette remarque souligne deux dangers : premièrement, celui d'une atrophie de l'expérience réelle, qui serait remplacée par les images ; deuxièmement, cette restriction de la réalité pourrait être le résultat d'une manipulation idéologique. Car ce

²⁴⁷ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 97

que l'on appelle mémoire collective ne résulte pas le plus souvent d'un travail personnel du souvenir, mais est fréquemment issue d'une expérience indirecte et reportée par les médias, et donc sous influence d'une idéologie. Le filtre qui retient et sélectionne l'information provient éventuellement de la censure exercée par une raison d'Etat, mais aussi de l'autocensure que parfois les médias (s')imposent. Le choix des images d'archives repose généralement sur le principe que seules les plus représentatives du point de vue du journaliste ou de sa rédaction sont sélectionnées et diffusées, afin d'orienter voire d'induire des pensées et des sentiments prévisibles.

Ce qui rejoint la réflexion que Jacques Derrida développe dans *Mal d'archive*²⁴⁸, où le philosophe souligne le caractère politique de l'archive. Selon Derrida, l'origine étymologique de l'archive, le mot grec *archeion*, désigne en Grèce antique le magistrat représentant la loi. L'archive est donc d'abord l'expression d'une autorité, parce que le contrôle de l'archive signifie aussi la manipulation de la mémoire, à travers le choix de ce qui doit être retenu et ce qui peut être oublié. Les archives, c'est aussi le lieu de conservation, soumis à une autorité et où la sélection des documents appelés à être conservés est arbitraire. C'est pourquoi l'action des médias envers les images peut être comparée avec celle des archives telles que pensées par Derrida.

Ce que Richter semble vouloir montrer, c'est que ce que nous considérons ou désignons comme réel est au fond incertain, et que la certitude est d'ailleurs elle-même dangereuse. Comme nous l'avons vu, la série *18 octobre 1977* illustre bien ce que la réalité de l'événement historique a d'inaccessible. L'événement que nous percevons reste ambigu et impénétrable, tout comme ce flou qui recouvre la totalité de la surface de la toile. Le peintre lui-même ne prétend d'ailleurs aucunement expliquer ou poser un jugement à propos d'une histoire qu'il ne peut nécessairement connaître dans son intégralité.

Cela pourrait nous conduire à penser que le flou requiert du spectateur une connaissance préalable du monde pour faciliter l'identification des choses dans une image floue, alors que Richter révèle au contraire la défaillance de tout préjugé face à la complexité de ce monde. Le flou expose donc la réalité dans ce qu'elle a de trouble, et la nature de la relation que l'artiste entretient avec elle.

²⁴⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995

4. Déconstruire ou reconstruire l'Histoire

Grâce à l'intégration des photographies d'archives, qui constituent au sein des œuvres une base authentique et factuelle, Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff se confrontent non seulement à l'histoire du XX^e siècle, mais aussi à l'Histoire en elle-même, sa méthode et son autorité. Mais au lieu de traiter directement des événements historiques, ils questionnent plus spécifiquement la manière de les représenter en images. C'est pourquoi ils proposent un regard distancé et une réflexion sur les expériences historiques, notamment à travers la réception des images médiatiques, grâce aux fonctions de détournement et de critique que le flou utilise sur les images appropriées.

Ces artistes démontrent **les lacunes inévitables qu'entraîne une construction historique faite à partir des photographies**. En premier lieu, ils déconstruisent les structures des récits des événements qu'ils représentent dans leurs œuvres par la mise en forme en images. Ni construite ni hiérarchisée, cette modalité de présentation des images détourne et renverse l'écriture linéaire et hégémonique de l'Histoire.

Ensuite, ils mettent en question des images photographiques au moyen du détournement par le flou. En accentuant des détails présumés insignifiants par rapport à la représentation, comme la trame ou le grain des images, les artistes nous font prendre conscience que les images, en tant que matière historique, sont aussi dotées d'un support physique manipulable.

Comme les images qu'ils s'approprient proviennent de différents supports (albums de famille, journaux et magazines, ou encore Internet), elles témoignent naturellement de la mutation de nos rapports à l'Histoire à travers les différents médias. En effet, actuellement, notre rapport à l'Histoire subit un changement important du fait des médias diffusés sur Internet, qui ont la possibilité de nous informer de n'importe quel événement international de manière instantanée. C'est ce qui nous incite à considérer ces œuvres comme une simulation de notre réception du flux des images historiques. Parce que, dans ces œuvres, le flou traduit d'une part l'usure de l'image due à la transmission médiatique, et il incarne d'autre part l'impression floue et chaotique produite par la réception d'une masse d'images.

À présent, nous allons analyser comment ces œuvres suscitent des réflexions sur la représentation de l'Histoire, en utilisant les matériaux historiques et sociaux que sont les images d'archives.

4.1 Déconstruire par la mise en doute de la photographie

La photographie est reconnue pour posséder cet avantage de rendre possible une expérience visuelle pour ceux qui ne sont pas présents à des moments-clés historiques. Elle permet ainsi de redécouvrir l'histoire *a posteriori*, car la photographie est un enregistrement de l'Histoire dont la vitesse est supérieure à celle de l'écriture historique. C'est dans l'instantanéité des événements que les photographies sont prises avant d'être déchiffrées par l'individu ; elles laissent donc transparaître la réalité brute d'un moment spécifique, et sont dépourvues d'histoire pré-construite. De ce fait, quel que soit le contenu de la photographie, il ne s'agit que de données historiques incomplètes en attente d'interprétations.

Ainsi, le travail historique ou artistique d'exploration du flux des images d'archives, qui sont les accès au passé disponibles pour reconstruire une histoire, consiste également en une tentative de restituer un événement dans l'intégralité de son espace-temps. C'est pourquoi le philosophe Siegfried Kracauer met en parallèle la photographie et l'Histoire, l'une comme une continuité spatiale, l'autre temporelle :

*« La totalité des photographies doit s'entendre comme l'inventaire général de la nature telle qu'elle ne peut plus se réduire davantage (...). À cet inventaire spatial correspond l'inventaire temporel de l'historisme. Au lieu de conserver l'« histoire » que la conscience déchiffre dans la suite temporelle des événements, il enregistre la suite temporelle des événements dont l'enchaînement ne contient pas le transparent de l'histoire. »*²⁴⁹

L'historisme et la photographie s'occupent donc de faire et enregistrer des inventaires spatiaux et temporels, de la façon la plus détaillée et la plus précise possible. Cependant, à partir des mêmes matériaux à disposition, ces tentatives de reconstructions d'histoires peuvent être multiples, et menées notamment par des auteurs ou des artistes. Les images photographiques, tout comme les archives, sont des héritages dont le sens est perpétuellement à réinventer. Ces réinventions d'histoires peuvent prendre la forme d'une découverte historique, comme elles peuvent être une très libre interprétation artistique, à l'image des exemples de notre recherche.

De plus, même si ce qui est capturé par la photographie est censé renvoyer au réel, on a depuis longtemps dépassé le stade de la croyance en la capacité des photographies de rendre fidèlement compte de la réalité historique. La photographie est loin d'être une matière neutre, et surtout la construction de l'Histoire est avant tout

²⁴⁹ Siegfried Kracauer, *L'ornement de masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p. 49

subjective. Susan Sontag a par ailleurs souligné la caractéristique de l'archivage photographique, encore plus manipulable que l'écriture, qui permet de générer différentes constructions :

« *L'exploration et la reproduction du monde par la photographie fragmentent les continuités et alimentent de ces morceaux un interminable dossier, offrant par-là même des possibilités de domination inimaginables avec l'ancien système d'archivage de l'information : l'écriture.* »²⁵⁰

En effet, comme la photographie ne peut saisir que des moments ponctuels et non la continuité de l'histoire, elle permet encore plus facilement de déformer la réalité. C'est pourquoi la fragmentation est au cœur de la question de la représentation photographique de l'Histoire.

Cela nous amène à considérer les travaux de ces trois artistes comme des mises en garde envers les images photographiques, plutôt qu'en de nouvelles reconstructions historiques réalisées avec des photographies — ces artistes nous montrent justement que c'est la particularité des photographies d'être fragmentaires et incomplètes. En s'appropriant une masse de productions photographiques médiatiques ou amateurs, ils démontrent que les images sont souvent construites à partir de codes sociaux et de modèles conventionnels, et en outre passées par le filtre d'une sélection voire d'une censure. Ces artistes démythifient donc la photographie journalistique en pointant du doigt la limite du témoignage. En montrant en quoi les images photographiques sont incomplètes, les travaux de ces artistes installent une distance, parfois une méfiance, entre les images historiques et nous, et nous incitent à les regarder comme des symboles, ou à chercher à en savoir plus sur les événements représentés au lieu de s'en contenter comme d'une construction historique achevée.

Par ailleurs, la déconstruction de l'Histoire intervient par une mise à nu des images. À travers la fonction réflexive du flou, les artistes montrent que les images ne représentent rien d'autre qu'elles-mêmes. En maximalisant cet aspect de la matérialité des images, ils réduisent en même temps leur fonction de représentation. Ce qui constitue une altération de l'étymologie même du mot « image », issu du latin *imago*, qui désigne la représentation ou les effigies d'un objet ou d'un être.

À présent, nous allons analyser plus en détail cette déconstruction de la confiance portée à la photographie.

²⁵⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 1993, p. 185

A. Questionnement du lien entre texte et image

Le lien entre texte et image est très important dans les travaux de ces trois artistes — même si le texte est souvent absent, cette absence est néanmoins celle d'un élément qui manque, et elle nous rappelle à quel point nous sommes dépendants de ces explications pour comprendre les images. Le texte ou la légende, dans un support comme un journal, même s'ils semblent avoir l'objectivité d'une explication ou d'une description de ce que l'on sait déjà, représentent néanmoins un certain regard et une opinion. Dans la reconstruction de l'histoire d'un événement, ce déjà-su textuel posé à côté de l'image peut définitivement intervenir dans la lecture de celle-ci, voire la limiter, et empêcher de la voir vraiment sans préjugé, ce qui aurait pu éventuellement conduire à une découverte. Mais pour découvrir une réalité cachée dans une photographie d'archive en l'absence d'une légende explicative, il faut des yeux habiles afin de lire l'image. C'est ce que souligne l'historienne de l'art Rachel Haidu :

« *Ce que nous sommes capables de voir, lorsque nous pouvons le voir, « fait » l'histoire.* »²⁵¹

Pour Haidu, ce qui détermine le sens de l'image dépend de notre capacité à la déchiffrer. Elle commente ici une photographie aérienne prise par les pilotes d'un bombardier américain en 1944, pendant la Seconde Guerre mondiale, sur laquelle on ne découvrira que beaucoup plus tard qu'on y voyait des camps de concentration. L'exemple démontre d'abord l'échec (ou le refus) des agences de renseignement du gouvernement américain à « voir » Auschwitz. D'autre part, il montre également comment un détail sur un document photographique échappe aisément au regard quand on ne le cherche pas, ou qu'on s'efforce de ne pas le voir. Nous pensons également au film *Blow up* d'Antonioni, où un détail découvert dans une photographie est à l'origine de l'intrigue principale.

Cette réflexion de Rachel Haidu évoque aussi les limites de l'apprentissage à partir d'une image en l'absence d'explication, ou encore comment une interprétation peut être décisive sur la lecture d'une image. Cette réflexion évoque les images de presse sans légendes et isolées de leurs contextes dans les œuvres de Gerhard Richter et Thomas Ruff, qui sont dépourvues d'explications ponctuelles liées à des événements. Nous pensons par exemple à *Tote* et à *Terese Andeszka* de Richter, qui dépeignent des images de faits-divers qui restent mystérieuses et intrigantes pour les

²⁵¹ Dorothee Brill, Camille Morineau, Nicholas Serota et al., *Gerhard Richter : Panorama*, catalogue d'exposition [6 juin - 24 septembre 2012, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou], Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012, p. 202

spectateurs ; ou encore aux centaines d'images choisies par Thomas Ruff dans *Jpegs*, pour lesquelles nous ne parvenons pas à identifier l'ensemble des endroits ou des événements représentés. Ces images que nous voyons mais dont nous ne savons pourtant rien, elles nous semblent en conséquence insignifiantes mais ouvrent par ailleurs une autre dimension esthétique. Christian Boltanski, pour sa part, jongle avec les photographies existantes et le texte fictif qu'il a imaginé. Contrairement à Richter et Ruff, il oriente donc la compréhension des spectateurs face à ces images.

B. Conflit entre mémoire et photographie

Le lien entre le texte et l'image, ou autrement dit, entre l'information et la photographie, évoque encore la question de la mémoire. De la même façon qu'il peut y avoir un décalage entre le texte et l'image, il existe également une faille entre la photographie et la mémoire. Cette faille est notamment présente dans la photographie familiale, qui consiste généralement en enregistrements d'expériences vécues. Contrairement aux photographies d'événements historiques non vécus directement par les artistes, les photographies qui représentent leurs familles impliquent le plus souvent leurs propres expériences personnelles. C'est le cas par exemple du tableau *Aunt Marianne* de Richter, conçu à partir d'une photographie de sa famille ; mais, bien que l'artiste y figure, il n'était alors qu'un nourrisson et ne peut donc en garder réellement le souvenir.

Les enfants de Dijon de Boltanski est un autre exemple de ce décalage entre mémoire et photographie. Rappelons que cette installation fut créée à partir d'une photographie de classe de l'artiste, prise lorsqu'il avait sept ans. Il a lui-même confié son absence de souvenir par rapport à cette image, bien qu'il en fasse partie :

« *Je ne me souvenais du nom d'aucun, je ne reconnaissais rien de plus que les visages sur la photographie.* »²⁵²

Cette image avait déjà suscité une recherche encore plus désespérée de son enfance, dans son œuvre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*. Elle se présente sous la forme d'un fascicule qui rassemble plusieurs images, notamment cette photographie de sa classe, des instantanés de sorties en famille ou encore des images de son lit. Boltanski s'est alors rendu compte qu'il restait très peu de preuves matérielles de son enfance, ce qui l'a conduit à mélanger

²⁵² Cité par Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 83

ses propres images à d'autres qui appartenait en réalité à son neveu.

En mettant en avant son absence de souvenirs face aux photographies, et de plus en décrédibilisant ce témoignage matériel par l'introduction de faux documents, Boltanski montre dans *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* l'échec auquel aboutit la volonté de construire son histoire personnelle au moyen de fragments photographiques.

La faille entre mémoire et photographie de famille fut déjà l'objet de l'analyse de Siegfried Kracauer en 1927, ainsi que de Roland Barthes en 1979. Dans son essai sur la photographie *La chambre claire*, ce dernier part de son expérience personnelle : il tente alors de faire le deuil de sa mère, décédée peu de temps auparavant, en la cherchant dans les photographies qu'il possède. Tandis qu'il peine à la reconnaître sur de nombreuses photographies, il finit malgré tout par trouver une image d'elle qui correspond au souvenir qu'il en avait gardé : une photographie sur laquelle elle est seulement âgée de cinq ans. Nous voyons dans cette expérience comment le lien entre la mémoire et la photographie peut être conflictuel. Si la photographie reste figée, la mémoire ainsi que notre regard porté sur la photographie sont quant à eux avant tout subjectifs. C'est pourquoi la mémoire, qui est un ensemble d'éléments aléatoires et personnels, devient un enjeu privilégié de la réflexion de Barthes dans cet essai sur la photographie. La mémoire représente la perception subjective du passé et la sensibilité de l'auteur, sans lesquelles les photographies, fragments de réalité, n'arriveraient pas à nous toucher.

Contrairement à Barthes qui travaille à partir d'une mémoire sensible et personnelle, Siegfried Kracauer s'appuie quant à lui sur une réflexion rationnelle. Il développe une conception de la photographie nourrie de scepticisme à l'égard de ce médium, à son époque considéré comme une technique de production de masse. Kracauer met clairement en opposition photographie et mémoire. Selon lui, les photographies sont fragmentaires, se juxtaposent de manière désordonnée, et sont dénuées de sens, contrairement à la mémoire. Il pense que sans la continuité d'une tradition orale pour expliquer l'histoire véhiculée par l'image, la photographie reste inévitablement figée au moment où elle a été prise, sans que l'établissement d'un pont avec le regardeur du présent ne soit possible ; c'est pourquoi il juge qu'elle n'est d'aucune utilité. Il considère par ailleurs que **le déferlement de photographies qui a commencé risque de détruire les traits décisifs de la mémoire**, et bouleverser la temporalité humaine. En effet, parce qu'on considère qu'elle produit une image plus fiable que notre mémoire, la photographie peut contredire un récit. Cependant, même

si les images photographiques peuvent documenter un événement avec une grande fidélité quant à la ressemblance visuelle, elles ne saisissent pas forcément la structure essentielle de la réalité. Cette réflexion se manifeste quand il juge l'intention des journaux illustrés de restituer la totalité du monde accessible par l'appareil photographique :

*« Jamais encore une époque n'a été aussi bien renseignée sur elle-même, si être renseignée signifie avoir des choses une image qui leur ressemble au sens de la photographie. »*²⁵³

Nous percevons ici le scepticisme ressenti par Kracauer quant à l'équivalence supposée entre la ressemblance photographique et la connaissance. Le philosophe prône pour sa part une « image-souvenir » comme image ultime et idéale, en opposition à la photographie qui n'aurait pas de sens faute de regards subjectifs. Cette image ultime, cette mémoire intérieure propre à chaque individu est intemporelle, et s'oppose à l'archivage extérieur, subordonné au temps. C'est une conception du monde platonicienne, rationnelle et transparente. C'est aussi une façon d'affirmer à nouveau que l'Histoire reste toujours une construction humaine.

De nos jours, la quantité des images augmente de manière exponentielle avec la photographie numérique. Cette profusion d'images intervenant dans la mémoire qui inquiétait Kracauer trouve son équivalence dans les œuvres de ces trois artistes. Ce qui différencie ces derniers de Kracauer, c'est que nous n'apercevons plus chez eux cette confiance en une image ultime, déchiffrée par le sujet conscient et capable d'éclairer la mémoire. Au contraire, dans les œuvres de Richter, une mémoire incertaine est mise en forme par des images floues ainsi que par une collection d'images en nombre important. Tandis que pour Boltanski, la mémoire troublée devient matière de fiction, et prend à son tour le dessus sur les documents photographiques.

C. Mélange de sujets graves et anecdotiques

Ces trois artistes déconstruisent aussi l'Histoire en supprimant dans leurs œuvres le clivage entre mémoire publique et mémoire privée : le flou est appliqué systématiquement et sans distinction sur les images, qu'elles soient des images médiatiques symbolisant la mémoire publique et des histoires collectives, ou des

²⁵³ Siegfried Kracauer, *L'ornement de masse : essais sur la modernité weimarienne*, op. cit., p. 46

images familiales représentant la mémoire personnelle. À cela s'ajoute la non hiérarchisation des sujets traités et une prise de distance des artistes à travers l'absence volontaire de commentaire, si bien que leurs œuvres se rapprochent d'une réalité chaotique et non transparente.

De plus, la mise en forme des images réemployées, notamment celles qui sont floues et dégradées, résume parfaitement les expériences personnelles parmi lesquelles se confondent **celles vécues directement et celles vécues à travers les médias**. Les images floues et dégradées symbolisent donc une image mnémonique et troublée.

En effet, la méthode artistique non linéaire de déconstruction d'histoire permet de mélanger les grands sujets, de l'ordre de l'événement historique, avec les petits sujets, de l'ordre du souvenir anecdotique et individuel. Elle permet à ces trois artistes de traiter à la fois de sujets historiques importants et d'histoires banales vécues par des anonymes et qui pourraient arriver à tout le monde — ce que Boltanski désigne par l'expression « la petite mémoire ». Le souvenir individuel se fond dans la mémoire collective, l'espace privé entre dans l'espace public ; ce mélange se produit grâce à l'utilisation sans distinction des images de presse et des photographies amateurs.

Ces artistes ont d'ailleurs une préférence pour les photographies publiées dans les journaux mais ayant les caractéristiques des photographies amateurs. Ces images prouvent donc que les frontières entre ces deux types de photographies sont en réalité floues. Ce genre d'images d'aspect amateur parues dans la presse est particulièrement intéressant pour les artistes, parce que celles-ci sont reproduites sur un support très accessible, comme le magazine *Détective* pour Boltanski, ou le tabloïd *Quick* pour Richter. En outre, les intentions de leurs auteurs sont inconnues, ce qui permet aux artistes de facilement se les approprier pour procéder à un détournement artistique.

D. Le flou, un écart entre le réel et sa reconstitution

Ainsi, ces œuvres révèlent comment notre perception de l'Histoire est incertaine et ambiguë lorsqu'elle se fonde sur des photographies, alors que la photographie semble pourtant être un outil fiable. Les photographies floues dans les œuvres de ces trois artistes nous rappellent avec justesse que le réel et sa reconstitution ne sont pas choses égales, surtout quand il s'agit de construction historique. Ce décalage entre le réel et sa transcription est obligatoire, même s'il peut être décevant. Le flou est donc à

la fois le signe et le résultat de cet écart entre le réel et sa reconstitution.

« Le flou, c'est peut-être aussi l'écart entre le vécu et sa restitution codée. Le flou est l'expression du plus grand réalisme dont je sois capable. Il est en même temps le résultat matériel de l'emploi de certains outils comme le crayon ou l'appareil photo, et la description du caractère de ces outils par rapport au vécu. Mon travail n'est ni le réel ni sa représentation mais au mieux une restitution sabotée, des pièces à conviction qui ne trahissent pas ce qui s'est passé, mais le protègent »²⁵⁴.

Ce que l'artiste Jochen Gerz nous rappelle ici, c'est que la mise en œuvre avec des matériaux artistiques de l'expérience vécue ne peut être qu'une restitution approximative. Mais, d'après nous, sa position sur le flou est assez proche de celle de ces trois artistes, en particulier de Gerhard Richter, lorsqu'il parle de sa relation incertaine avec la réalité. Nous repensons à ce que disait Richter à ce sujet :

« Ce flou apparent est en rapport avec une certaine incapacité. Comme je ne peux rien dire de plus précis sur la réalité, je préfère parler de mon rapport avec elle, ce qui renvoie au flou et à l'incertitude, à l'éphémère, au fragmentaire et ainsi de suite bien que cela n'explique pas les œuvres, mais, au mieux la raison de peindre. »²⁵⁵

Le « rapport avec la réalité » chez Richter peut être considéré comme équivalent au « vécu » personnel chez Gerz, car les deux artistes s'appuient sur un point de vue personnel vis-à-vis de la réalité. Le flou n'est pas la représentation de la réalité mais une restitution de leurs expériences vécues.

Les réflexions de ces artistes nous montrent aussi que l'écart entre le réel et l'histoire existe d'abord parce que toute transcription d'histoire est une interprétation, dans laquelle intervient la mémoire. D'autre part, ce qui importe le plus dans les œuvres d'art, c'est que cette transcription historique est conditionnée par l'aspect matériel, c'est-à-dire les outils utilisés, en l'occurrence la photographie.

C'est donc au moyen du flou que Richter crée une distance par rapport à l'Histoire. Il n'impose pas de jugement explicite sur les événements qu'il donne à voir, mais il utilise un moyen plus ouvert qui est le flou. C'est pourquoi le flou joue un rôle clé dans ses travaux en étant la traduction en image de sa vision de la réalité, qu'il juge incapable d'être saisie.

²⁵⁴ Cité par Jean-François Chevrier et James Lingwood, dans *Une autre objectivité*, op. cit., p. 21

²⁵⁵ Entretien avec Rolf Schön en 1972, dans Gerhard Richter, *Textes*, op. cit., p. 59

4.2 L'Histoire reconstituée par une représentation ouverte, et réactualisée par l'expérience artistique

Par le flou et leur appropriation des images d'archives, les artistes proposent des œuvres à la fois plus directes visuellement et plus ouvertes significativement que le récit historique. En revendiquant la fragilité de la réalité qui existe dans les images photographiques, et en démontrant l'aspect lacunaire de ces images, simples fragments de réalité, les artistes proposent des représentations artistiques qui sont à l'opposé de l'écriture reconstitutive ou démonstrative. Les images historiques sont réactualisées et ne forcent pas le regard, elles laissent de l'espace aux spectateurs. C'est en cela que ces œuvres permettent aux spectateurs de faire une expérience universelle et de tisser un lien entre présent et passé.

A. Fragmentalité dans la reconstruction historique par la photographie

Les œuvres de ces trois artistes rompent avec la modalité de la narration linéaire, en entrant dans une représentation plastique caractérisée par la fragmentation et la discontinuité. Nous pouvons envisager cette représentation de la discontinuité et de la fragmentalité des images comme une reconstruction alternative d'histoire. Ainsi, ces œuvres permettent de proposer une autre interprétation historique plus distanciée et plus critique, pour que les spectateurs puissent construire l'histoire selon la compréhension qu'ils en ont. Les images de ces travaux, en série ou en collection, laissent aux spectateurs le soin et la liberté de découvrir des agencements inédits et des rapprochements nouveaux — c'est aussi le but du détournement artistique.

De ce fait, nous pouvons rapprocher ces œuvres, aux histoires fragmentaires construites sur des images photographiques, avec la façon dont Michel Foucault pense la construction de l'histoire : celle d'une discontinuité. Car, selon le philosophe :

« [L'Histoire] a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il est vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstruire ce que les hommes ont fait

*ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports. »*²⁵⁶

L'utilisation critique des images par ces trois artistes est donc comparable aux documents dans la conception de Foucault : ceux-ci sont transformés en monuments. Les historiens ou les artistes se consacrent donc particulièrement à ces matériaux physiques existants, documents ou images, et les traitent avec l'importance qu'on accorde normalement à un monument. Et à l'instar du travail historique qui décrypte les documents, les travaux artistiques qui mettent les images en lumière les transforment également en monuments. Chaque image qui était destinée à l'oubli est ainsi mise à l'honneur par les dispositifs artistiques. Cependant, la mise en valeur de chacun de ces documents/photographies a pour conséquence la multiplication des ruptures dans l'histoire, car ils/elles représentent des moments précis et ne participent donc pas d'une conception en continuité. De manière non scientifique, ces travaux créent des agencements poétiques avec des fragments d'histoire.

Nous retrouvons cette forme de la discontinuité dans la pratique de la collection d'images. Prenons *Atlas* de Gerhard Richter par exemple : cette collection d'images est une création alternative de ses tableaux, et son statut tient à la fois du document historique, de la source artistique et de la documentation d'un *work in progress*. D'ailleurs, *Atlas* n'offre pas seulement des informations complémentaires par rapport aux tableaux de Richter, mais est aussi considéré comme une œuvre en soi. La discontinuité dans cette œuvre provient du fait qu'elle présente une structure spatiale et visuelle plutôt qu'une organisation historique, bien que sa réalisation suive la chronologie. Autrement dit, *Atlas* se présente comme un énorme espace d'accumulation au lieu d'une construction consciente. Il y a également un mélange de certaines catégories d'images d'ordre intemporel, comme la nature morte et l'abstraction, avec d'autres catégories d'ordre ponctuel, comme les photographies journalistiques concernant des événements historiques, ce qui contribue aussi à la dé-hiérarchisation et à la déconstruction de l'histoire linéaire.

B. Réactualisation par la création de nouvelles expériences artistiques

Ce qui permet également de parler de reconstruction historique à propos de ces œuvres, c'est leur proposition de réactualisation des expériences historiques. Le

²⁵⁶ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 14

détournement dévalorise le contexte de représentation d'origine, la mise en page d'une image de presse par exemple, en la remplaçant par une nouvelle. La mise en œuvre des images d'archives change le rapport entre ces images et leur regardeur. Le changement de contexte offre aussi la possibilité d'une nouvelle lecture de ces images, afin de repenser l'histoire existante, et redonne également à une image inconnue une actualité, la remet au présent. Cela transforme ainsi une expérience historique non vécue par les spectateurs en une expérience esthétique directe.

Cette décontextualisation est une ouverture aux interprétations multiples, puisque l'utilisation directe des images trouvées, simplement rendues floues, laisse très peu d'indices quant au jugement personnel des artistes, de sorte que le résultat se prête à des lectures complexes, sinon contradictoires. C'est pourquoi, dans ces œuvres, la question de la subjectivité est à reposer, car chaque rencontre avec l'œuvre est l'occasion d'une nouvelle interprétation et d'une nouvelle expérience. Les spectateurs deviennent ainsi les créateurs du sens, en reconstituant face aux œuvres leurs propres expériences historiques et esthétiques.

Cette reconstitution historique au sein des œuvres se situe à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le flou propose une expérience visuelle. Si certaines images floues présentes dans les œuvres de ces trois artistes rappellent toujours les caractéristiques de leurs images sources (images médiatiques dégradées par la retransmission, photographies amateurs de basse qualité, ou encore archives historiques usées), elles créent aussi une nouvelle expérience artistique *hic et nunc*.

En effet, comme les images sont floues et les informations perdues, elles provoquent une perturbation visuelle et intellectuelle. Ces images apparaissant mystérieuses et dénuées de racines, les spectateurs n'ont pas la possibilité d'identifier les lieux photographiés ou les dates des prises. Par conséquent, les spectateurs sont enclins à redécouvrir la matérialité des images, qui n'était qu'un élément accessoire dans un document historique, en outre, cette matérialité permet de rendre compte de la distance temporelle qui existe entre les images et ceux qui les regardent. Dans cette confrontation directe avec les images floues, qui se déroule à travers des œuvres aux échelles imposantes, c'est la présence physique et matérielle, qu'elle soit photographique ou numérique, qui saute aux yeux et qui nous envahit. Or ces grains, ces pixels ou ces trames sont des détails que nous négligeons souvent lorsque nous regardons les images dans notre vie quotidienne.

Par ailleurs, il y a une réactualisation des images d'archives par rapport au lieu : le musée est en effet un lieu de conservation et de mémoire, mais aussi d'exposition et

de médiation. Les images d'archives transformées en œuvres gagnent non seulement leur pérennisation dans la collection du musée, mais aussi le renouvellement de leur signification lors de leur rencontre avec le public. De plus, l'apparition de ces images dans un milieu artistique et non historique permet de rompre avec la chronologie. Ce qui s'ajoute au fait que dans le milieu institutionnel, le passé, en tant que matière à réflexion, est mis entre parenthèses pour laisser place aux expériences esthétiques du présent. Au lieu de suivre une logique historique, les spectateurs s'engagent sur un chemin dialectique et critique du présent face au passé. Autrement dit, la position du présent par rapport au passé conduit à un rapport dialectique, au lieu d'un rapport chronologique.

En outre, selon Derrida, les archives sont aussi le lieu de stockage officiel, dépendant d'une autorité ; utiliser des archives officielles contrôlées, comme le font les artistes, afin que celles-ci réapparaissent dans l'espace public et marquent l'histoire collective, est donc un acte conscient et politique. Prenons par exemple le cycle *18 Octobre 1977* de Richter : en décontextualisant et en reproduisant des images médiatiques dans des lieux artistiques, l'artiste les détourne de leur fonction pragmatique et crée un effet de distanciation. Le détournement artistique transforme ainsi l'archive officielle en un espace commun de mémoire. Son dispositif artistique fait également apparaître tous les manques de ces images. De cette manière, l'artiste lutte contre la censure et brise le silence.

En plus de mettre ces images d'archives dans l'espace public pour réactiver une mémoire collective, le cycle d'*Octobre* réactualise les images d'archives par le changement de leur format. Celles-ci sont en effet reproduites sur des toiles qui exigent une distance de regard. Les spectateurs, entourés par ce nombre important de tableaux, vivent une expérience cérémoniale et monumentale. Y compris ceux qui ne seraient pas familiers avec l'histoire concernée peuvent être saisis par la pesanteur de la représentation.

Les archives sont donc actualisées par le changement d'échelle et de contexte dans le cycle *Octobre*, tandis qu'elles constituent une expérience évocatrice au sein de l'espace d'exposition dans *Archives* de Boltanski. Cette installation, réalisée à l'occasion de la documenta de Cassel en 1987, est une première tentative de Boltanski de réunir les images qu'il a utilisées, et aussi sa première œuvre évoquant la Shoah. Elle se situe dans un bureau d'architecte exigu dans le Musée Fridericianum à Kassel, un endroit déjà peu spacieux qui est en outre divisé par trois cloisons de grillage métallique. Plus de trois cent cinquante photographies encadrées de tailles variées sont accrochées sur ces grillages ainsi que sur les murs.

L'espace cloisonné par ces grillages denses recrée une impression de cellule et procure une sensation de claustrophobie et de malaise, renforcée par le fait que les spectateurs sont exposés aux regards perçants de portraits cadavériques. Même si l'artiste évite d'inclure parmi ces photographies de vraies images de Juifs – les images des lycéens et écoliers juifs utilisées dans *Le Lycée Chases*, *Fête de Pourim*, ne sont pas ici présentées — l'œuvre reste très évocatrice.

Dans ces deux œuvres de Boltanski et de Richter, les artistes tiennent compte de la charge émotionnelle qui existe intrinsèquement dans leurs images d'archives, mais en ajoutent également au moyen de la disposition artistique. L'éveil de sentiments chez les spectateurs favorise la création d'un lien entre ceux-ci et les images d'archives, qui peut par la suite susciter chez eux un nouveau regard sur les événements évoqués. Ainsi, ces œuvres donnent la possibilité aux spectateurs de s'extraire des détails historiques et de vivre une expérience personnelle, dans un dialogue avec elles. À partir d'un événement historique spécifique, on accède ainsi à une expérience universelle et symbolique.

En outre, les « petites mémoires » chez Boltanski comme les photographies de famille chez Richter ont été emmenées vers l'intemporel et le symbolique pour que les liens avec les spectateurs puissent se tisser. Ces images du passé sont réactualisées, et rappellent les instants personnels de chacun, les sujets historiques sont donc orientés dans une logique intimiste. La réalité historique n'est pas ce qui importe le plus aux artistes, ils s'attachent surtout aux liens potentiels qui peuvent être réactivés.

La réactualisation des images d'archives se fait également à travers le rapport des œuvres au temps : ces artistes remodèlent le temps avec le flou.

D'une part, les œuvres jonglent avec le pouvoir d'évocation et d'ellipse : les significations des images d'archives restent floues et non explicites, de même les liens entre les images ne sont pas non plus construits. La fragmentation d'images sans légende ou une juxtaposition surprenante provoquent ainsi une lecture poétique vis-à-vis des images historiques. Cette fragmentation est aussi une forme qui ne fige pas les possibilités d'interprétations et les inspirations inépuisables offertes par les événements historiques. Par exemple, les œuvres qui contiennent une grande quantité d'images, comme le livre d'artiste de Boltanski, *Kaddish*, ou encore *Atlas* de Richter, proposent une vitesse de lecture des images qui dépend de chaque spectateur. Au contraire, la conception d'un temps fragmentaire et aléatoire est imposée aux spectateurs dans *6 septembres* de Boltanski. Dans cette installation, les spectateurs survolent soixante ans de journaux télévisés dans une vidéo qui défile à une vitesse

excessive pour le regard. Ils ne peuvent que suspendre la lecture de la vidéo et tomber ainsi complètement par hasard sur une image figée. Cette œuvre rend compte de l'impossibilité de voir l'Histoire dans sa vraie durée, elle déconstruit également la hiérarchie entre grands et petits événements historiques.

D'autre part, si le temps est remodelé c'est aussi parce que les spectateurs doivent prendre le temps de regarder les images floues : le temps de l'identification des sujets dans le flou, et le temps de la contemplation. Le flou efface les détails excessifs et les légendes, ce qui donne une sorte de Minimalisme formel, propice à une perception attentive et à une réflexion approfondie.

C. Le risque de se substituer à l'Histoire, ou la fonction d'icône

À la différence des travaux d'un historien, ceux de ces trois artistes ne présentent pas les photographies d'archives de manière exhaustive ou explicative, ces images servent plutôt de prétexte à l'expérimentation artistique. Nous pouvons parler de détournement des images d'archives, car les artistes détournent effectivement un document spécifique vers le symbolique, et une histoire particulière vers l'universel.

Devant ces œuvres, les spectateurs vivent une expérience artistique nouvelle. Ces œuvres peuvent donc renouveler leur mémoire personnelle par rapport aux événements historiques représentés par certaines images d'archives. Ce renouvellement peut être une réactualisation et une remémoration de certains événements, les œuvres appelant alors à un devoir de mémoire. Mais le risque existe aussi que la mémoire soit remplacée par ces œuvres, sous la forme d'une réinvention. Car en premier lieu, les œuvres prennent la forme d'images, proches du mécanisme de mémoire. Le danger de substitution est donc comparable à celui de la photographie, souligné par Susan Sontag :

« *La photographie représente un moyen rapide d'appréhender un objet ainsi qu'une forme compacte de mémorisation.* »²⁵⁷

« *Cette forme de remémoration par la photographie éclipse les autres formes de compréhension, et de remémoration.* »²⁵⁸

Les images photographiques sont donc à la fois un outil de communication et de remémoration efficace, qui laissent une plus forte imprégnation dans la mémoire que

²⁵⁷ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 30

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 97

les autres moyens de remémoration. Et, à l'instar de certains films historiques qui ont un retentissement auprès du public beaucoup plus important que des travaux d'historiens, auxquels il n'est toutefois pas rare qu'ils servent de relais, on peut se demander si ces œuvres vont se substituer à l'histoire écrite. Elles proposent en effet des récits en images, sans détails, et offrent à ces événements historiques un accès plus facile pour un certain public — bien que le public de l'art contemporain soit plus restreint que celui du cinéma, et généralement cultivé et instruit. De plus, grâce à la renommée de leurs auteurs dans le monde de l'art, ces œuvres deviennent des représentations importantes et marquantes des événements qu'elles représentent.

D'autre part, les détournements risquent de transformer les sujets historiques en icônes artistiques — autrement dit, ce sont les fonctions iconique et symbolique des images d'archives qui sont mises en avant dans les œuvres. Comme nous l'avons vu, les images du 11 septembre 2001 sont devenues des icônes largement connues par le public. Reproduites dans la série *Jpegs* de Thomas Ruff, ce sont des images très accessibles dont la perception est immédiate, et qui ont tendance à résumer toute la complexité de l'histoire, voire à s'y substituer.

De manière similaire, les œuvres de notre corpus possèdent des fonctions symboliques, et elles peuvent être synthétiques voire simplificatrices. Aux yeux de certaines personnes, cela pourrait paraître scandaleux que la Shoah se réduise à un « sujet artistique » dans l'œuvre de Christian Boltanski, et qu'il s'agisse d'une déformation de l'histoire. Mais cela devrait-il conduire à ne pas traiter de sujets historiques en art ? Mieux vaut-il une représentation simplifiée, ou aucune représentation ? Ce sont des questions que se pose Georges Didi-Huberman dans *Image malgré tout*, à propos de l'incrédulité dans les images d'archives : on assiste soit à un refus total de l'image d'archive comme chez Claude Lanzmann, ou à une hypertrophie de ces images, transformées en icônes. Les représentations artistiques de sujets graves posent donc nécessairement des questions éthiques, que nous allons aborder à présent.

4.3 Flou et questions éthiques de la représentation

Nous constatons que l'utilisation du flou a tendance à s'accompagner de sujets violents. Les trois artistes traitent de sujets délicats et conflictuels, sur lesquels il n'est pas facile d'exprimer directement et ouvertement. Si, comme le dit Gérard Mordillat :

« *La netteté technique se veut garante de la netteté morale des œuvres* »²⁵⁹, le flou, au contraire, les fait sombrer du côté de l'obscur.

Cela concerne non seulement des sujets historiques graves, comme la Shoah, les morts des membres de la RAF, ou les attentats du 11 septembre 2001, mais aussi des catastrophes naturelles ou des histoires meurtrières de l'ordre du fait-divers. Nous retrouvons donc des images violentes dans ces œuvres, tels que *Tote* de Richter, *El Caso* et *Déetective* de Boltanski et *Jpegs* de Ruff, ou encore l'iconographie de la pornographie dans *Nudes* de Ruff et *Atlas* de Richter. Surtout, un projet très provocateur mais avorté de Richter repoussait encore plus loin les limites : celui-ci envisageait de montrer en parallèle les photographies macabres de la Shoah et des images pornographiques. C'était un projet commun de Richter et de Konrad Lueg, qui préparaient une exposition collective pour la galerie Niepel à Düsseldorf, sur le thème « Sexe et génocide ». Richter a finalement abandonné le projet, considérant que la thématique du génocide perpétré par les nazis se montrait réfractaire à toute exploitation artistique. Mais les images collectionnées par Richter pour la préparation de ce projet sont conservées intégralement dans les pages d'*Atlas*, qui laissent ainsi des traces de cette tentative hardie.

L'utilisation artistique des images d'archives d'horreur met pourtant en lumière des questions éthiques, qui tournent notamment autour de la transformation des images d'horreur en art. Autrement dit, traiter les images d'horreur est déjà une démarche délicate, et transformer une image violente en une expérience esthétique semble quelque peu obscène.

Certes, transformer l'image d'archive en œuvre ouvre des angles possibles d'étude et d'interprétations, mais n'est-ce pas une prise de distance presque excessive face à la réalité ? Par exemple, **s'il est possible de parler de la picturalité et de l'esthétique du sublime dans les images du 11 septembre dans *Jpegs*, c'est parce qu'elles sont devenues des œuvres d'art.** En revanche, la question éthique se pose si nous regardons ces images au premier degré, car il est impossible de parler de valeur artistique quand nous sommes face à ces mêmes images devant l'écran télévisé, en sachant que nous regardons un attentat impliquant des milliers de morts. Son aspect esthétique entre en conflit avec l'éthique, et intervient aussi sur la fonction pragmatique de la représentation de l'événement.

Ces œuvres nous incitent à nous poser cette question : quelles sont les limites éthiques de la transformation d'une image d'archive d'horreur en un objet artistique ?

²⁵⁹ Gérard Mordillat, « L'éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, septembre 2011
< <http://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951> >

Concernant cette question, le flou, en tant que stratégie d'appropriation, est à double tranchant : il peut être considéré comme un effet d'esthétisation qui va à l'encontre du principe éthique, mais il constitue également une manière éthique de traiter ces sujets violents, car il trouble la vision des regards impudiques.

A. Le flou, reproduction fidèle des insuffisances de l'image d'archive

C'est pourquoi, dans un premier temps, le flou semble éthique, car il est le résultat de la volonté des artistes de laisser apparaître l'absence de détails et la dégradation de l'image d'archive. Il n'y a donc pas de retouches ou de mise en scène destinées à combler des lacunes existantes.

En effet, l'utilisation des images d'archives soulève fréquemment une question éthique, celle du respect de l'authenticité. Procéder sur ces images du minimum de modification semble donc être la meilleure stratégie. Dans cette optique, les artistes montrent de manière fidèle les contraintes imposées par la dégradation voire l'absence des images d'archives dont ils ont besoin pour reconstruire l'histoire. Cette démarche nécessite une certaine retenue afin de ne pas succomber au désir de combler l'incomplet. De la sorte, ils font exactement le contraire de certains historiens qui tentent de retoucher et recadrer des images, dans un but de précision et d'éclaircissement de la réalité, ou simplement pour que l'image se mue en preuve lisible, comme le raconte Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Image malgré tout*, à propos de quelques rares images arrachées à l'horreur par un déporté dans le camp d'Auschwitz.

Nous pouvons comparer la logique de cette démarche aux photos-montages dans la presse dès le début du XX^e siècle, ou encore aux images retouchées et aux images de synthèse dans les médias actuels, qui tentent de fabriquer des images précises afin de reconstituer et donner à voir un témoignage limpide. Le danger de ce genre de représentation et de reconstitution est évidemment de tomber dans la mise en scène et la déformation. Néanmoins, ces reconstitutions numériques sont le plus souvent subordonnées aux récits et à la fonction d'illustration, et n'apportent donc rien de plus à ce que le spectateur sait déjà.

Mais elles questionnent aussi la pulsion scopique, et l'habitude que nous avons de prendre une image pour une preuve. C'est pourquoi, de ce point de vue, représenter une image floue où les détails sont irrémédiablement perdus semble plus fidèle et

légitime. Au lieu de combler les lacunes des documents afin de reconstruire l'histoire et de satisfaire le désir humain de voir, Richter, Boltanski et Ruff conservent l'état de dégradation des images telles qu'elles sont apparues dans les médias. Que ce soit dans *Lycée Chases* de Boltanski, *Jpegs* de Ruff ou le cycle d'*Octobre* de Richter, les artistes mettent en avant l'insuffisance des documents historiques qui sont à leur disposition. Les images floues et dégradées constituent non seulement la clef de ces œuvres qui gravitent autour de l'effacement de la mémoire et de la fragmentation de l'histoire, mais représentent aussi une position qui marque la distanciation de regard face à l'insuffisance des images. Cette prise de distance rejoint ce que Bertolt Brecht nomme « un art de l'historicisation » :

« *Montrer que l'on montre, c'est ne pas mentir sur le statut épistémique de la représentation : c'est faire de l'image une question de connaissance et non d'illusion.* »²⁶⁰

C'est pourquoi le flou, en montrant les différentes étapes de reproduction, constitue un dévoilement explicite des conditions du regard. Ce faisant, il endosse une fonction critique, car les images floues interrogent la manière de reconstituer l'histoire par les images. « Voir » n'équivaut pas au « savoir » mais en est seulement une des possibilités d'accès, il est donc toujours nécessaire de mettre en question les images utilisées comme représentations de l'histoire.

B. Conflit entre détournement, fiction et authenticité

Le flou est donc éthique lors qu'il représente fidèlement la dégradation des images d'archives. En revanche, il pose problème en tant qu'effet esthétique ajouté à des images violentes.

« *Ce qu'exige le public, en matière de photographie de l'horreur, c'est le poids du témoignage sans la touche artistique, qu'il assimile au manque de sincérité ou à l'artifice.* »²⁶¹

Comme Susan Sontag l'a constaté, il y a une grande exigence du public quant à l'authenticité des images d'horreur. En conséquence, plus les images sont retouchées

²⁶⁰ « Sur la distanciation » (1936) dans *L'Art du comédien* de Bertolt Brecht, cité par Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 69

²⁶¹ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 35

ou mises en valeur par des dispositifs artistiques, plus elles peuvent poser problème. De ce point de vue, il y a donc un conflit entre l'esthétique et l'authenticité.

Ce qui est encore plus grave, c'est le détournement dans les œuvres du sens de ces images d'archives, qui traitent de sujets tragiques. Chez Boltanski justement, certaines photographies ne sont pas authentiques dans le sens où ces images sont censées évoquer la Shoah alors qu'elles ne sont pas celles de victimes juives. Dans *Archives* par exemple, tous les dispositifs artistiques, tels que l'espace minuscule encombré par une série de grilles et le nombre très important de photographies en noir et blanc, visent à créer une sensation d'enfermement et d'horreur. Selon Boltanski lui-même, cette œuvre évoque explicitement la Shoah :

« Pour moi, c'était la chambre à gaz, d'une manière cette fois vraiment évidente. »²⁶²

Pourtant, l'artiste a intentionnellement exclu les images de Juifs. Comment serait-ce possible que les spectateurs puissent véritablement commémorer les victimes de l'Holocauste devant ces images non « authentiques » ? Les utilisations du flou de désignation et de la fonction d'évocation sur un tel sujet semblent discutables du point de vue de l'éthique.

Les trucages chez Boltanski ne s'arrêtent pas là. D'autres décalages intentionnels sont également introduits par l'artiste dans ses œuvres, comme la faute d'orthographe dans le titre de *Lycée Chases*, qui représente des jeunes gens venant d'un lycée dont le vrai nom est Lycée Chajes-Real-gymnasium. Ou le titre *Odessa*, qui est parfois attribué aux œuvres réalisées avec les photographies d'enfants dans l'installation *Fête de Pourim*, alors que cette école juive se situe en réalité à Paris et n'a aucun lien avec les massacres d'Odessa pendant la Seconde Guerre mondiale. Boltanski détourne donc ces images d'archives avec une très libre interprétation personnelle, alors que ces images sont mises en valeur en tant qu'archives historiques, afin de gagner en authenticité. Il est possible que certains spectateurs se sentent trahis lorsqu'ils font la découverte de ces trucages.

C. Montrer l'immontrable : le flou et la violence

Si Richter, Boltanski et Ruff se sont montrés particulièrement sensibles à l'esthétique des sujets violents, cela s'explique par le fait qu'ils puisent leurs

²⁶² Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 153

ressources parmi les images médiatiques. Nous pouvons observer dans leurs œuvres le rassemblement d'une iconographie de l'interdit, qui regroupe le cadavre, la catastrophe ou la pornographie. Le rapprochement des images violentes et pornographiques rejoint d'ailleurs ce que Dominique Baqué souligne :

« *La violence sous toutes ses formes a un pouvoir hypnotique, quand il n'est pas érotisant.* »²⁶³

À l'instar des artistes du Pop Art, ces trois artistes s'intéressent aussi aux représentations médiatiques des images. Cependant, le flou conduit à une représentation relativement discrète, parce qu'il permet d'éviter un contact visuel direct qui susciterait une émotion voyeuriste non nécessaire. En outre, la distance engendrée par le flou favorise le réveil de spectateurs apathiques, de plus en plus indifférents à force d'être exposés aux images violentes. Cette distance transforme l'image médiatique en objet de contemplation, et permet également une réflexion critique autour de la violence. Le flou fonctionne donc comme un questionnement éthique portant sur la pulsion scopique dirigée vers les images particulièrement violentes. Lors de son appropriation des images médiatiques violentes, le flou nous pose cette question : **a-t-on besoin de bien voir** pour mieux savoir ?

Ce questionnement, non seulement artistique, mais aussi social et politique, est indéniablement d'actualité. En effet, le niveau d'acceptation de la violence dans les médias de masse, les films et les divertissements, semble en hausse. Et cela s'accompagne d'une meilleure qualité d'image, pour une sensation encore plus forte et plus « réelle ». Avec le développement de la technologie, notre société participe à une course vers une image de haute définition encore plus précise et plus détaillée ; parallèlement au développement du « 2K » puis du « 4K », l'image 3D offre aussi plus de stimulations de nos sens. D'autre part, des images de plus en plus sensationnelles et brutales sont disponibles, ce qui est la conséquence de la popularisation d'outils multimédias très mobiles comme les appareils photos numériques compacts et les téléphones portables dotés des fonctions de photographie et de vidéo : les possibilités de captations de scènes violentes sont ainsi décuplées, car beaucoup de personnes peuvent à présent se transformer momentanément en journalistes, ou en voyeurs.

En outre, sur Internet des réseaux de partage très pratiques et accessibles facilitent le phénomène du témoignage amateur voire du journalisme citoyen, en proposant un espace de diffusion capable de toucher une large audience, espace d'ailleurs de plus en plus scruté et repris par les médias traditionnels. Nous avons donc

²⁶³ Dominique Baqué, *L'effroi du présent : figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, p. 259

à présent un accès aux images prises directement au moment d'un crime — et certaines d'entre elles sont même parfois prises par les auteurs du crime. Du fait de l'existence et de la grande disponibilité de ces images de violence, le choix de les montrer ou non, et la façon de les représenter dans les médias, constituent forcément des questions complexes et débattues.

Cette question fondamentale du choix existe par exemple dans le cycle *Octobre* de Richter, qui révèle la censure ; ou encore dans la série *Jpegs* de Ruff qui met en avant la répétition et l'autocensure des informations médiatiques. Ces œuvres participent au questionnement concernant la transparence des médias et leur choix d'images destinées à l'information, choix qui est potentiellement l'objet de censure. En nous appuyant sur ces œuvres, nous pouvons reposer la question « a-t-on besoin de bien voir pour mieux savoir » en une série d'autres questions : quelles sont les utilisations de ces images violentes et quelles sont les limites de leurs représentations ? Si l'image est destinée à donner des informations, une image nette donne-t-elle plus d'informations qu'une image floue ?

Le flou semble être une affirmation de la non nécessité de ces images violentes, surtout celles de faits-divers et de catastrophes, étant donné que celles-ci se situent en dehors de l'information rationnelle. À l'instar de Roland Barthes qui critique le caractère irrationnel de la photo-choc, Dominique Baqué fustige elle aussi l'insignifiance des images violentes :

« *Peu de points communs entre l'immensité fracassante de la catastrophe et la petitesse, à tous les sens du terme, du fait-divers. Cependant, si l'on veut bien excepter leur considérable différence d'échelle, j'avancerai volontiers l'hypothèse selon laquelle ils ont ceci en partage, qui n'est pas rien : ils introduisent tous deux à une zone de hors-sens, où toute entreprise de rationalisation semble vouée à l'échec.* »²⁶⁴

D'après les critiques exprimées par Barthes et Baqué, nous pourrions en conclure qu'il n'est ni nécessaire ni souhaitable de montrer les images de catastrophes, de faits-divers ou les photos-chocs, car ces images d'événements violents ne contribuent en rien à la réflexion ou à la rationalisation. De plus, leur exposition médiatique entraîne une exploitation des victimes. Cependant, il ne faut pas oublier que les images violentes chez ces trois artistes sont en réalité de deux natures très différentes : celles d'événements historiques graves, et celles de faits-divers.

La réticence à montrer ce type d'images est aussi partagée par ces trois artistes.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 124

C'est le cas par exemple dans *El Caso* de Boltanski, où les images violentes des corps des victimes de faits-divers sont invisibles pour les spectateurs. Dans cette installation, seules sont mises en avant les images de leurs portraits.

Par ailleurs, les artistes traitent souvent ces images de manière équivalente, ce qui semble justement renvoyer à une critique de l'indistinction faite entre ces sujets dans les médias. En effet, selon Pierre Nora, le fait-divers est hors catégorie, inimportant, étranger à un contexte de convention sociale²⁶⁵, donc très différent de l'événement historique ; néanmoins, la méthode répandue du reportage tourné en direct et diffusé en boucle qui se focalise sur des détails peu signifiants s'applique aussi parfois à des événements importants, et tend dans ce cas-là à les transformer en faits-divers. Sans recul, la frontière est floue entre les événements historiques majeurs et les catastrophes de nature anecdotique.

En considérant qu'il serait possible de distinguer avec certitude les images violentes qui ne relèvent que du fait-divers, afin de les écarter, nous pouvons néanmoins nous demander s'il ne serait pas malgré tout préférable de restreindre la diffusion d'images violentes relatives aux événements historiques majeurs. Mais les médias, au sens large, sont la condition d'existence de ces événements, car par nature un événement historique est connu et reconnu par un large public. Les médias ont de plus la responsabilité d'informer et de garantir le droit de voir et de savoir du public. Le pouvoir qu'auraient les images d'**informer et de susciter l'action** est un sujet largement analysé par Susan Sontag, qui pose notamment son regard sur les images de guerre. Elle affirme à ce propos :

« *La notion même d'atrocité, de crime de guerre, va de pair avec l'attente que la photo fournisse des preuves.* »²⁶⁶

Tout comme les médias sont nécessaires à la reconnaissance des événements historiques, la photographie est donc également, selon Sontag, la preuve incontournable pouvant révéler l'atrocité de la guerre. Cependant, la censure, voire l'autocensure, qui conduit parfois les médias à ne pas représenter les morts et les horreurs des guerres, est à la fois politique et complexe. Nous pensons par exemple à l'absence d'images de victimes de la Guerre du Golfe (août 1990 – février 1991) qui ont fait de celle-ci, par censure ou manipulation médiatique, une « guerre sans

²⁶⁵ Pierre Nora, « Le retour de l'événement » dans Jacques Le Goff et al., *Faire de l'histoire, op. cit.*, p. 292

²⁶⁶ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres, op. cit.*, p. 92

image »²⁶⁷. De même, en déclarant ne pas vouloir laisser aux terroristes le plaisir de contempler leurs victimes, les médias se sont également astreints à une autocensure comparable envers les images des attentats du 11 septembre 2001 : les images des morts des Twin Towers sont ainsi invisibles au public.

En outre, se joue également la question de la représentation de la mort des « autres ». Susan Sontag dénonce cette différenciation opérée par les médias américains²⁶⁸ : les soldats américains morts sont toujours présentés étendus face contre terre, ou bien couverts d'un linceul, tandis que cette dignité n'est pas nécessairement accordé aux « autres », les soldats ennemis. Plus les victimes sont éloignées et distinctement étrangères, plus il devient possible de les regarder en face. Bien que ces images « des autres » portent le but de susciter « notre » indignation et de « notre » action, elles montrent en même temps cette séparation nette entre eux et nous, entre l'ailleurs et l'ici.

Montrer ou pas les images les plus violentes de la guerre est une question débattue. Certains pensent que les images peuvent jouer un rôle décisif sur l'opinion publique et avoir un impact important sur les événements, comme dans le cas de la photographie de la fillette vietnamienne brûlée au napalm, suite à un bombardement de l'armée sud-vietnamienne soutenue par les États-Unis (*La petite fille brûlée au napalm / The napalm girl*, Nick Ut, 1972). Parue à la une du *New-York Times* et dans de nombreux journaux du monde entier, cette photographie symbolise alors l'horreur de la guerre du Vietnam et concentre les critiques sur l'action des États-Unis dans ce conflit, et en particulier leur usage du napalm. D'autres chercheurs, comme Sontag, doute que les images aient le pouvoir de véritablement provoquer l'indignation et d'arrêter une guerre.

Elle donne les exemples du livre illustré par les photographies *Guerre à la guerre !* d'Ernst Friedrich et du film *J'accuse !* réalisé par le cinéaste français Abel Gance, qui dénoncent tous deux l'atrocité de la guerre. Ces deux œuvres achevées après la Première Guerre mondiale sont abreuvées d'images d'horreur issues de ce conflit. Pourtant, aucune de ces images n'a empêché la venue de la Deuxième Guerre mondiale.

Sontag montre à travers ces exemples l'envers du pouvoir de l'image : les images de violence extrême ne semblent pas dissuader d'autres atrocités, et peuvent, au contraire, contribuer au déclenchement d'un conflit par leur manipulation, en

²⁶⁷ Laurent Gervereau, *Dictionnaire mondial des images*, Nouveau Monde éditions, 2010, p. 12

²⁶⁸ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit. p. 79

nourrissant le ressentiment et les motivations d'initier une guerre.

Il faut également souligner que dans les œuvres de ces trois artistes, rendre floues des images violentes qui sont déjà apparues dans les médias n'est absolument pas une reproduction du floutage médiatique. Au contraire, avec le flou, les artistes se réapproprient les images violentes déjà utilisées par les médias et en diminuent les effets spectaculaires. C'est pourquoi nous considérons que le flou permet une réflexion sur l'éthique de la représentation des images violentes dans les médias.

Nous ouvrons ici une courte parenthèse sur le floutage médiatique. En effet, les utilisations du flou dans les œuvres et dans les médias ont peu en commun, que ce soit dans leur aspect artistique ou, encore plus distinctement, dans leurs intentions. Dans les médias, le floutage est appliqué dans certaines conditions, pour ne pas montrer les images les plus sordides et respecter la sensibilité du grand public. Ce trucage relève donc de la question de l'autocensure des médias face aux images violentes. Cependant, le floutage apparaît aussi comme une démarche hypocrite permettant de cacher une image violente tout en la montrant, voire de la diffuser largement tout en prétendant dénoncer l'horreur qu'elle procure.

En outre, le floutage est souvent utilisé sur une partie seulement de l'image, comme sur le visage, les enseignes ou les logos, ou encore les parties génitales. Il est également utilisé, avec d'autres trucages techniques comme la déformation de la voix, pour masquer l'identité de personnes représentées. Le floutage vise donc à contourner voire défier les interdits juridiques, et joue avec les limites imposées par le droit à l'image. Comme le rappelle le chercheur en histoire visuelle, André Gunthert :

« La pratique du floutage, précédée depuis les années 1950 par celle du masquage par un bandeau, est un usage typique de la presse à scandale, qui a pour but de préserver la publication d'une image, alors que celle-ci expose à un risque juridique ou révèle l'identité d'un acteur de manière non souhaitée. »²⁶⁹

C'est pourquoi l'usage du floutage dans les médias aujourd'hui représente aussi un phénomène social, lié au droit et à des enjeux économiques tels que le droit d'auteur et le droit à l'image.

Ainsi, la réponse de ces artistes à la question « a-t-on besoin de bien voir pour mieux savoir » est parfaitement négative. Selon Richter, que l'image soit nette ou

²⁶⁹ André Gunthert, « Que cache le floutage ? » *L'image sociale*, < <http://imagesociale.fr/875> > (consulté le 19 septembre 2015)

floue, on ne comprend en réalité ni mieux ni moins bien. Prenons l'exemple de *September*, son tableau qui traite des événements du 11 septembre 2001. Nous y observons une stratégie de retrait, qui se traduit par un floutage de l'image. De plus, les traces horizontales de peinture grise, laissées par l'acte d'étalement de la peinture au moyen d'une racle, couvrent l'ensemble de la toile comme un voile semi-transparent. Le petit format de ce tableau se différencie clairement des images de très grande échelle de la série *Jpegs* de Ruff, qui traitent pourtant du même sujet. Richter manifeste par ces mécanismes une très grande discrétion, qui entre en contraste avec la proportion médiatique de cet événement. Ce traitement discret des images violentes est éthique, comme Robert Storr le souligne à travers cette formule :

« *La discrétion de la peinture neutralisant le voyeurisme de l'appareil photo.* »

Il situe en outre la méthode utilisée pour ce tableau dans la lignée de celle du cycle d'*Octobre* :

« *Le peintre s'est donné du mal pour assourdir l'aspect le plus spectaculaire de l'image – la boule de feu centrale – et ainsi déthéâtraliser la scène dans toute la mesure du possible, comme il l'avait déjà fait avec les sinistres photographies policières de Meinhof, Baader et Ensslin morts.* »²⁷⁰

En effet, nous percevons dans le cycle *Octobre* une représentation à la fois sobre et digne des morts des membres de la RAF. Le flou efface tous les détails non nécessaires ; l'absence de légendes et de textes, et la tonalité grise et noire des couleurs, donnent à ces images une expression plus grave et silencieuse.

En outre, le flou est aussi un compromis entre la représentation des images extrêmes et l'absence totale de celles-ci. Car le flou n'est pas une disparition totale, mais la résistance devant celle-ci. Les images floues sont exactement à l'opposé de la photo-choc, et permettent donc de transmettre le devoir de mémoire dans les œuvres sans transgresser les limites protégeant le respect des victimes. Cette prudence et cette pudeur de Richter vis-à-vis du traitement des images violentes, nous les retrouvons aussi chez Boltanski. Ce dernier déclare ainsi :

« *Je n'ai jamais montré directement l'image de la violence (...). En principe, les gens qui montrent la violence le font pour la dénoncer. Mais regarder ces images n'est jamais anodin et il y a un côté de soi qui ressent de la jouissance à regarder la souffrance. (...) On ne doit pas montrer le cadavre de quelqu'un de réel.* »²⁷¹

²⁷⁰ Robert Storr, *Septembre : une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, Paris, La Différence, 2011, p. 58

²⁷¹ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 242

Avec une attitude réservée, Boltanski choisit dans la plupart de ses œuvres de ne cadrer que sur les visages. La réticence face aux images d'un sujet grave et la distanciation volontaire de Boltanski sont d'ailleurs grandissantes au cours du temps. Ainsi, les images de visages, un élément fréquent dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, cède peu à peu la place à des images cadrées exclusivement sur les yeux, dans *Les regards* (1993 - 2001). Dans cette série d'œuvres, les images évoluent depuis les murs des musées jusqu'à des affiches en noir et blanc qui sont installées dans des espaces publics. En l'espace de quelques années, elles voyagent dans des grandes villes telles que Paris, Bâle ou Séoul, sur des façades d'architectures ou à l'emplacement de panneaux publicitaires. Ces regards perçants fixent les passants en traversant des frontières géographiques mais aussi temporelles.

Dans d'autres œuvres de Boltanski, les images floues, éléments déjà visuellement insaisissables, sont progressivement remplacées par la non visibilité. Sans présenter directement d'images violentes, les œuvres proposent cependant une réflexion sur la représentation médiatique. Dans son installation *Détective* (1988) par exemple, les images violentes sont invisibles, étant cachées dans des boîtes. Les spectateurs n'ont ainsi pas accès aux reproductions d'images de corps mutilés, parues dans différentes éditions du magazine « Détective ». À la place, ils peuvent regarder les photographies collées sur ces boîtes, représentant des portraits des victimes lorsqu'elles étaient encore vivantes. Dans ses œuvres plus récentes, les images sont accompagnées voire remplacées par des objets, comme dans *Réserve*, dans les années quatre-vingt-dix, qui inaugure une série d'installations où les vêtements en grande quantité représentent les corps absents. Ces objets d'apparence anodine évoquent pourtant les insoutenables images des camps de concentration ou d'extermination prises lors de la Seconde Guerre mondiale.

Représentation de la Shoah

Cependant, la représentation de la Shoah semble relever d'un tout autre niveau, car il s'agit de représenter l'irreprésentable. Toute exploitation esthétique semble alors obscène. Pour beaucoup, la représentation de la Shoah atteint les limites du possible. Certains s'opposent même à la volonté de chercher à comprendre l'événement et à le traiter comme un fait historique ordinaire, ce qu'ils considèrent comme une obscénité absolue. C'est le cas en particulier du cinéaste Claude Lanzmann, qui affirme :

« Si par impossible je trouvais un film muet d'une minute montrant comment 3000 juifs pouvaient mourir dans une chambre à gaz, je le détruirais. »²⁷²

Nous pensons aussi à ce que Theodor Adorno écrivait en 1949 :

« La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. »²⁷³

C'est pourquoi Boltanski est parfois accusé d'exploiter les tragédies des victimes pour provoquer des sentiments de compassion et d'horreur chez les spectateurs. L'artiste a pourtant conscience de ces interdits, car s'il avance la nécessité de traiter ce sujet afin d'éviter la reproduction de cette tragédie, il adopte simultanément une attitude réservée par rapport aux images prises dans les camps de concentration. Il dit ainsi à propos de celles-ci :

« Je pense que dès que tu les montres, c'est tellement intéressant qu'il y a forcément quelque chose en toi qui fait que tu participes au crime. Donc c'est dangereux, sauf peut-être dans le contexte d'un musée historique, mais il ne faut surtout pas le faire dans une exposition d'art. »²⁷⁴

Finalement, la réponse artistique de Boltanski à cette question de la représentation de la Shoah consiste à rendre les images floues, au lieu d'être dans un refus total de l'image. Le flou, mais aussi sa distance artistique, lui permettent de traiter cette tragédie historique par le pouvoir d'évocation. En cela, **le flou est donc une résistance à la disparition des images**. Cette position est comparable avec celle de Georges Didi-Huberman, qui défend la nécessité de conserver des traces des représentations visuelles des camps de concentration et d'extermination, malgré leur violence insupportable. Comme il l'explique :

« Il ne faut pas avoir peur des archives. En évitant le double écueil de leur sacralisation et leur dénégation. Mais ne pas avoir peur, avec elles, de faire œuvre, c'est-à-dire œuvre de montage. (...) Les images deviennent précieuses au savoir historique à partir du moment où elles sont mises en perspective dans des montages d'intelligibilité. »²⁷⁵

Boltanski n'a pour sa part jamais utilisé les vraies photographies de victimes de la Shoah. C'est à travers des images floues de visages et d'objets, et grâce au pouvoir

²⁷² Claude Lanzmann, « Tuer un bourreau pour exalter la vie », *Libération*, 17 octobre 2001, p. 37

²⁷³ Theodor W. Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*, Payot, 2003

²⁷⁴ Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 245

²⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p.177 et 198

d'évocation qu'elles possèdent, que Boltanski présente l'impossible à représenter. Cela rappelle certains des passages les plus marquants du film *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais : d'innombrables paires de lunettes et des montagnes des cheveux, qui par leur ampleur figurent l'étendue des assassinats. Ces objets, pourtant dénués d'une brutalité intrinsèque, procurent néanmoins un sentiment d'effroi et témoignent violemment du crime contre l'humanité perpétré par les nazis.

5. Un changement de perception du monde

Nous avons vu dans ce chapitre comment les artistes utilisent le flou pour générer une critique et détourner les images d'archives, les images amateurs et les images médiatiques afin de leur donner une nouvelle signification. Ce détournement du flou s'accomplit non seulement par une critique réflexive sur le support de l'image, mais aussi par une critique des utilisations (médiatiques et amateurs) des images.

Avec la fonction réflexive du flou, les artistes montrent aux spectateurs le support physique de l'image, par la mise en lumière de la matière et de la technique, parfois en agrandissant la photographie, dans le but de démythifier la photographie comme médium transparent. Car, bien au contraire, le support porte aussi des messages sur le parcours de l'image et sa reproduction, qu'il s'agisse d'un support en papier ou sous forme numérique.

Ces œuvres expriment également une critique sur de nombreux aspects liés à la production massive d'images depuis que les photographies sont utilisées dans la presse. Les artistes soulignent les pertes occasionnées par la reproduction massive des images et les renforcent : Boltanski accentue la perte d'individualité en juxtaposant les images de visages agrandis et en enlevant tous les détails superflus ; de même, avec l'agrandissement, l'image déjà pixellisée devient chez Ruff encore plus floue. En se les appropriant et en les agrandissant, les artistes ne les retouchent pas mais changent cependant notre manière de les regarder. Ils profitent de l'anonymat de ces images et l'accentuent pour les emmener enfin vers une universalité.

En plus de la fonction critique du flou, le détournement artistique consiste également à faire d'une image une œuvre d'art, ce qui crée une nouvelle expérience artistique. Nous pouvons parler d'une transformation de la banalité en art, à travers l'appropriation de ces images qui sont déplacées de leurs utilisations quotidiennes et emmenées jusqu'aux institutions artistiques. Nous pouvons aussi parler d'une réactualisation des images d'archives grâce à leur transformation en œuvres. Effectivement, bien que ces œuvres traitent de la saturation des images, elles ont pour point commun une perception directe et globale : elles se présentent sous la forme d'un mur d'images, d'une seule image agrandie ou d'un tableau. Cela facilite une expérience contemplative et libère les spectateurs des conditions et interfaces habituelles de contact avec ces images : légendes, textes, ou encore explication orale (dans le cas d'un album familial par exemple).

En même temps, prendre une image ou en sélectionner quelques-unes pour représenter un événement, c'est aussi, en quelque sorte, en faire une icône. Cela peut

ressembler à une simplification de l'événement, mais s'avère parfois utile pour s'exprimer à propos d'histoires tragiques, et pour créer malgré une réalité insupportable. De surcroît, les artistes n'éprouvent pas le besoin de produire l'Histoire, ils travaillent précisément à montrer ce qui est incomplet et problématique dans sa construction.

En outre, à travers la distance créée par le flou vis-à-vis des images d'archives, nous pouvons déceler une grande potentialité d'interprétation. Car avec la mise à distance de la subjectivité, ces artistes ne donnent pas de jugement définitif, c'est pourquoi le flou semble un des meilleurs moyens d'éviter une œuvre manichéenne. En tant que mécanisme artistique, le flou détourne donc l'image d'archive en la mettant à la distance nécessaire, ce qui permet aux spectateurs de la réévaluer avec un regard neuf.

Dans le livre de Mikel Dufrenne, *Art et politique*, auquel nous avons emprunté les concepts de fonction réflexive et de fonction critique, il existe encore selon lui le stade ultime de ces fonctions, la fonction révolutionnaire d'œuvre d'art, qui porte sur une critique plus large de la société et a un rapport plus direct avec la transformation sociale. Les travaux de notre corpus ne sont pas de ceux qui engagent à procéder à un changement direct dans la société, ce que certaines pratiques d'art participatif et social cherchent à réaliser. Peut-être que le défi relevé par ces artistes de respecter des critères artistiques traditionnels en utilisant des images banales a pour conséquence le maintien de ces œuvres dans un circuit artistique conventionnel. Cependant, sans être révolutionnaires à l'aune de ces critères, **ces artistes changent néanmoins la manière dont on regarde le monde.** Car le flou aide à s'extraire de la consommation passive des images et à apprendre à voir ; il ralentit et approfondit la réflexion.

Cette matière disponible que sont les images d'archives, les artistes l'explorent, en font un montage : ils recadrent, élargissent, rendent flou ; des mécanismes finalement proches du cinéma. Ils modifient donc l'espace-temps de ces images, en les réactualisant au présent, et créent une expérience esthétique qui nous touche. À travers ces constructions d'histoires différentes et revisitées, les œuvres nous parlent de façon intemporelle de notre « être au monde » et reflètent notre vision du monde et notre condition humaine.

Conclusion

Cette étude nous a permis de constater que le flou n'était pas seulement une question formelle et matérielle, mais également une stratégie artistique d'appropriation d'images d'archives pour Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff, chacun pratiquant une méthode très spécifique pour la mise en forme des images floues. Ces artistes ont réussi à détourner notre perception directe des sujets traités par ces images d'archives vers une réflexion plus large sur le support, l'usage social, la circulation, ainsi que la censure qui peut éventuellement s'exercer sur elles. De ce fait, ces œuvres nous ont donné une distance de regard, non seulement sur des événements historiques mais aussi sur notre monde, où l'information et la mémoire sont très souvent communiquées par les images.

Ainsi, nous constatons que c'est par l'utilisation du flou et le détournement des images d'archives que ces trois artistes contribuent à faire avancer les enjeux artistiques sur trois principaux aspects. Plastiquement, ils mettent l'accent sur la matière de l'image et une possibilité d'hybridation ; artistiquement, ils adoptent une subjectivité postmoderniste et distancée par rapport aux images ; enfin, dans un dialogue entre l'art et la société, ils proposent une réflexion sur les usages sociaux des images. Pour conclure notre étude, nous reviendrons synthétiquement sur ces trois aspects primordiaux.

1. Technicité et matière, notions décisives pour la signification du flou

Réflexivité de la matière

Dès le premier chapitre, nous avons compris que le flou était non seulement une question de forme, mais aussi une question de matière, car en diminuant la visibilité

de la représentation, il attire notre attention sur la matière de l'image. Par conséquent, le flou n'est ni insaisissable ni intangible, mais a bel et bien un support concret.

En partant de ce constat primordial, nous avons découvert que l'utilisation du flou chez ces trois artistes apporte des rénovations conceptuelles quant à la matérialité des images : elle bouleverse les frontières entre peinture et photographie, et commence dorénavant à explorer la picturalité de la matière numérique. Surtout, elle représente en réalité une posture philosophique et « réflexive » qui met l'accent sur la **matière comme spécificité de l'image**. Contrairement à une pratique « expressive », considérée comme une affirmation de soi de la part de l'artiste, la pratique réflexive se déploie comme une succession de questionnements et de doutes envers les médiums. La pratique réflexive met ainsi en doute la fonction de représentation de la photographie. Il apparaît donc très clairement que les œuvres de Boltanski, Richter et Ruff partagent cette caractéristique de donner à voir la matière et de la questionner profondément.

La matière du flou révélée par l'agrandissement

Or, il s'avère que ces questionnements sur la matière sont traduits de manière formelle dans les œuvres. Nous avons ainsi pu constater une forme d'hybridation de la peinture et de la photographie chez ces trois artistes. Ce qui conduit plusieurs notions que nous avons abordées dans notre recherche à se rejoindre ici et à confirmer cette forme d'hybridation : les « **tableaux photographiques** » et les « *photobilds* », termes synonymes utilisés respectivement par Boltanski et Richter pour désigner leurs œuvres, ou la « **forme tableau** » de Jean-François Chevrier qui qualifie la photographie monumentale de Thomas Ruff — toutes ces expressions décrivent les images photographiques qui ont acquis les propriétés des tableaux.

Or nous avons découvert que le mécanisme essentiel qui permettait de transformer les photographies en tableaux photographiques était incontestablement l'agrandissement. Car non seulement l'agrandissement change l'échelle de l'image photographique, mais il modifie aussi radicalement sa nature, son impact et ses caractéristiques. C'est ce que nous avons notamment démontré dans la série *Jpegs* : c'est grâce à un effet *blow up* (au double sens d'explosion et d'agrandissement photographique) que Thomas Ruff étend les tirages au-delà de leur capacité, afin

d'explorer pleinement la picturalité surprenante des pixels. L'agrandissement permet également le basculement de la figuration à l'abstraction (ou inversement), qui opère aussi bien dans les tableaux de Richter que dans la série *Jpegs*. Ces nombreux changements provoqués par le seul mécanisme d'agrandissement nous amènent donc à considérer que l'image floue est avant tout indissociable de la technicité.

La trame : mise en évidence du flou et de la dégradation

En outre, nous avons pu établir qu'il existe un lien entre cette opération d'agrandissement mené jusqu'à ce que l'image soit floue, et l'utilisation, par ces trois artistes, d'images déjà existantes. En effet, les différentes textures de flou dans les images sources qu'ils s'approprient sont reproduites dans leurs œuvres : le flou de bougé, les grains, les images tramées ou pixellisées. Ces textures correspondent au concept de la « **trame d'image** » que Roland Barthes décrit dans son analyse sur le Pop Art. Elles démontrent les étapes d'usure, qui comprennent d'abord des reproductions industrielles ou médiatiques, puis des reproductions artistiques dans leur processus de création comme la rephotographie, le brouillage pictural, ou encore la pixellisation.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le flou a bénéficié d'une réévaluation chez ces trois artistes. Car il ne représente plus un signe d'habileté ni un élément mimétique en peinture, et ne trahit plus une faute technique en photographie ; au contraire, il est un élément volontairement conservé ou appliqué pour montrer **la dégradation et l'usure de l'image reproduite** à maintes reprises. De surcroît, le flou conduit à un renversement des valeurs : tout ce qui à l'origine relève du défaut, du banal, de la mauvaise qualité, de l'amateurisme et de l'information incomplète, peut devenir artistique. C'est ainsi que Boltanski, Richter et Ruff parviennent à perturber des critères esthétiques établis.

C'est ce qui nous conduit à penser que le flou est doté d'un pouvoir **subversif**, et qu'il agit comme un élément perturbateur artistique à l'encontre des critères esthétiques et des frontières établies entre les médiums. Le flou permet donc aux artistes de **transgresser les frontières des matériaux, photographiques ou picturaux**. Au lieu de transférer les critères esthétiques de la peinture vers la photographie, comme l'ont fait les Pictorialistes, ces artistes procèdent à l'envers : ils

exploitent la picturalité du flou photographique, parfois en la reproduisant en peinture. Ainsi, la photographie pixellisée peut évoquer la peinture et, de même, la peinture se met parfois à ressembler à la photographie. Doté de ce pouvoir subversif, le flou n'est donc pas un style, mais plutôt une absence de style : grâce à la diversité des techniques et des sujets abordés, ces artistes, en particulier Richter et Ruff, n'adhèrent à aucun style et démontrent la capacité des images à exprimer le cheminement de leurs pensées.

Nous voyons donc que la technicité et la matière du flou sont systématiquement des questions centrales et décisives, ce qui corrobore finalement la première hypothèse proposée au début de notre recherche : l'utilisation du flou évolue avec la technique de l'époque et, de ce fait, les nouvelles méthodes et techniques de création renouvellent régulièrement ses significations.

2. Pratique distancée de l'appropriation

Distance introduite par les protocoles artistiques

En dehors des questionnements sur la matière, la particularité de l'utilisation du flou chez ces trois artistes ne réside pas tant dans sa fonction symbolique que dans la distance donnée par le flou vis-à-vis des images appropriées. Leurs méthodes, comme nous l'avons vu dans notre analyse, peuvent être qualifiées de méthodes de **distanciation** : chez Boltanski, la photographie floue et estompée indique la distance temporelle qui nous sépare de ces photographies anciennes, abîmées et retrouvées par l'artiste, et cette distance se voit encore redoublée par sa démarche de rephotographie. De manière similaire, chez Richter, la reproduction artistique est réalisée avec la peinture, qui crée donc une distance infime entre les deux couches picturales : l'une représente l'image reproduite, l'autre consiste en son geste de brouillage sur la surface de la peinture. Quant aux images de la série *Jpegs* de Thomas Ruff, la distance spatiale et temporelle se voit considérablement réduite grâce à la numérisation qui accélère leur transmission via Internet. Dans tous les cas, nous avons établi que la distance était toujours amenée par les protocoles artistiques de création du flou.

Distance psychologique et éthique

Cela étant, il nous est aussi apparu que la distance était déjà intrinsèque à la signification du flou. En effet, qu'elle soit spatiale ou temporelle, la distance est une condition nécessaire à l'apparition du flou. Par conséquent, celui-ci permet aux artistes d'exprimer une **distance psychologique** face aux sujets traumatiques ou aux histoires qui leur sont trop proches, trop intimes : il est par exemple inévitable, devant certaines œuvres de Boltanski et de Richter, de ne pas penser à la Shoah et à ses répercussions, qui ont meurtri leurs histoires familiales.

Mais, non content d'exprimer la distance prise par les artistes, le flou donne également aux spectateurs une distance de regard appropriée. Car, tout en provoquant des troubles émotionnels et physiques, le flou de bougé (flou cinétique) propose en même temps une distance, que nous avons qualifiée d'éthique, envers les sujets délicats et les images violentes. C'est pourquoi nous affirmons que le flou crée une « image de **sensation** » (Deleuze), **au lieu d'une image sensationnelle**. De plus, les images floues, extraites de leurs contextes médiatiques ou utilitaires puis reproduites dans les œuvres de ces trois artistes, permettent également aux spectateurs de prendre une distance psychologique. Celle-ci favorise ce que Kant nomme un « jugement désintéressé », une condition indispensable pour éprouver une expérience esthétique face à la représentation d'un événement historique.

Une mise à distance de la subjectivité par la prise d'image

Bien que le flou permette une distance de regard pour les spectateurs, nous considérons que son utilisation chez ces trois artistes consiste avant tout à mettre en retrait leur subjectivité face aux images appropriées. Ce qui serait impossible sans la pratique de la « **prise d'image** » (Jean-François Chevrier), opposée à la « prise de vue ». Par conséquent, le flou constitue un élément appliqué *a posteriori* sur les images d'archives existantes, et laisse une trace afin de dévoiler les étapes successives de reproduction des images.

Il installe une « **distance maniériste** » (Philippe Dubois), qui exprime les regards des artistes, notamment sur les codes de stylisation des images médiatiques et

des photographies amateurs qu'ils s'approprient. Nous avons de nouveau fait appel au concept de « trame de l'image », parce qu'il désigne non seulement la texture de l'image, comme nous l'avons vu plus haut, mais également ces codes de stylisation.

Et c'est précisément ce concept de la trame de l'image qui nous a conduit à situer les pratiques de Richter, Boltanski et Ruff dans la continuité du Pop Art : de façon similaire, les artistes accentuent les signes d'images issues de la reproduction massive et industrielle. De plus, à l'instar des artistes Pop, c'est en intégrant les images médiatiques ou amateurs et leurs effets dans leurs œuvres par des **moyens froids**, c'est-à-dire mécaniques, automatiques et les plus objectifs possibles, comme le « **désapprentissage** » (Buchloh) chez Richter, que ces artistes manifestent une mise à distance volontaire et démonstrative de leur subjectivité. Avec ces méthodes, le flou se révèle incontestablement un élément mécanique et objectif.

Une autre subjectivité

En analysant cette mise à distance de la subjectivité par le flou, nous avons pu montrer comment ces œuvres étaient des manifestations de « la mort de l'auteur » (Barthes). L'artiste, en s'appropriant librement des ressources créées avant lui, ne semble plus être un auteur mais se muer en collectionneur. Cependant, il ne s'agit pas d'une absence de subjectivité, mais d'une « subjectivité autre », dont nous pouvons retracer l'origine jusqu'au concept du *ready-made* de Marcel Duchamp, vis-à-vis duquel ces trois artistes se situent à la fois en continuité et en décentrement.

Finalement, c'est après avoir éclairci le principal rôle du flou dans l'appropriation des images, et avoir retracé les courants artistiques et conceptuels qui ont influencé les trois artistes, que nous pouvons à présent affirmer que la méthode de distanciation du flou consiste en une stratégie artistique où les artistes suivent un protocole rationnel et méthodique, programmé et impersonnel.

3. Réflexion critique sur la reproduction des images

En tant que stratégie artistique, le flou permet donc de porter un regard sur la production et les utilisations socio-historiques des images dans notre société. En effet, c'est en constituant une « version plastique du Dictionnaire des idées reçues de Flaubert » selon les mots de Thomas Ruff, ou des « images-modèles » selon Boltanski, que les artistes mettent en évidence certains codes conventionnels liés aux usages sociaux du flou dans les photographies amateurs. De plus, le déplacement de ces images dans les institutions artistiques les soustrait de leurs contextes d'origine, donne l'occasion à un regard plus attentif et distancé de s'exercer. Et c'est précisément à travers ce décalage du déplacement artistique que le détournement peut fonctionner. De ce fait, ces œuvres suscitent une réflexion sur ces images qui nous entourent et deviennent un témoignage social et historique d'une époque allant des années soixante jusqu'au début de l'an deux-mille.

Nos analyses nous amènent donc à cette conclusion : le but ultime de l'utilisation du flou chez ces trois artistes consiste à **proposer une réflexion critique sur ces images existantes à travers l'acte de détournement**. Car s'approprier ces images par le flou, c'est aussi intégrer et questionner les conditions autour de ce flux d'images, qu'il s'agisse des réseaux de circulation des images médiatiques ou des pratiques de la photographie amateur. Le flou renvoie donc à la dégradation provoquée par des reproductions trop nombreuses ou médiocres d'images d'archives ou d'images médiatiques. Cela conduit à une réflexion critique sur l'image, dirigée vers **l'effacement de l'individualité et de la mémoire** dans la masse des photographies, **l'insuffisance ou l'exagération des informations dans les médias**, et qui développe également **un profond scepticisme sur la photographie érigée en preuve**.

Ces critiques se rejoignent, finalement, sur la question principale de la construction et de la réception de l'histoire — plus exactement, comment nous percevons et nous mémorisons les images historiques à travers les médias — aussi bien de l'Histoire collective que de l'histoire individuelle. Car dans ces œuvres, au lieu de reconstruire l'Histoire, le flou procède plutôt par le questionnement, par la mise en doute, et dévoile ce qui est incomplet et fragmentaire dans la construction

historique. Et c'est de cette manière que ces œuvres parviennent à changer nos regards sur les représentations historiques.

Un concept dynamique transgressant les frontières

Nous pouvons désormais affirmer que le flou chez Boltanski, Richter et Ruff est avant tout une **action de déstabilisation et de questionnement**. Car loin d'exprimer une posture volontairement et paresseusement indécise, le flou fonctionne dans leurs œuvres comme une **stratégie artistique programmée pour exprimer une réflexion critique** sur les images existantes ainsi que leurs utilisations.

De surcroît, notre recherche a pu montrer que le concept du flou révèle de nombreux enjeux artistiques. D'une part, en questionnant de façon dynamique les matières photographique et picturale, il entraîne la perméabilité des médiums, comme la picturalité dans l'image numérique ou l'effet photographique réalisé en peinture. D'autre part, le flou, engendrant différents types de distances, peut aussi bien évoquer une subjectivité en retrait qu'exprimer une sensation psychologique. Enfin, les significations du flou se compliquent encore du fait qu'il dialogue avec la grande variété des images appropriées et avec les codes de celles-ci. Grâce à la pratique d'appropriation, le flou dans ces œuvres pose non seulement des questions proprement artistiques, mais aussi culturelles, sociologiques et historiques.

Toutes nos différentes analyses tendent finalement à prouver que le flou, en définitive, représente un dynamisme et une vibration qui peuvent relier des pôles opposés : il sème le trouble dans la division formelle entre figuration et abstraction, et transforme un détail iconique en détail de matière. Il interroge également l'opposition entre objectivité et subjectivité, car la technicité du flou implique une distance nécessaire liée à l'objectivité, mais la subjectivité n'est pas pour autant absente. Il est aussi ce dynamisme qui ébranle la distinction hiérarchique entre l'art et la pratique culturelle de masse, et qui relie l'archive à la création. En somme, le flou annule les oppositions binaires et ouvre la possibilité d'allers-retours constants, voire permet de proposer un troisième choix.

Dans une tentative de le définir succinctement, nous pouvons donc considérer le flou comme un interrogateur et un perturbateur, par sa capacité à brouiller les

frontières et à renverser les paradigmes esthétiques, et par ses formes multiples et les diverses significations qu'il génère. Le flou n'est pas une idée figée, synonyme de confusion, mais un concept dynamique destiné à transgresser les frontières établies.

Postface

Pistes pour des analyses scientifiques ou poétiques du flou

Notre analyse s'est finalement beaucoup focalisée sur le support, la technique, la forme et le processus. Au lieu de mettre l'accent sur l'iconographie et le symbole, nous avons adopté une approche proprement moderniste et concrète de la spécificité du médium, bien que nous ayons évoqué les utilisations pragmatiques (médiatique et amateur) du flou dans nos interprétations des significations des œuvres. Nous avons souligné ce qui est de l'ordre du visible et du concret, et nous n'avons pas cherché ce qui est du domaine de l'invisible.

Il semble que nous puissions à présent y voir plus clair dans les œuvres de ces trois artistes, et comprendre comment le flou fonctionne comme un mécanisme et une stratégie d'appropriation. Nous avons l'impression d'avoir saisi, au moyen d'analyses sur le visible dans les images floues, ce flou qui semblait insaisissable. Cependant, un sentiment nous taraude, celui de l'éloignement de notre premier contact avec l'image floue, qui avait fait naître une richesse d'émotions et de sensations indescriptibles, qui échappent au texte.

Afin d'analyser le lien entre une image floue, qui appartient au visible, et la sensation et l'émotion, nous aurions besoin d'outils et de connaissances scientifiques, psychologiques ou philosophiques que nous ne possédons pas pour l'instant. Certes, dans notre recherche nous avons tenté malgré tout d'interpréter la sensation et l'émotion ressenties face à une image floue, en utilisant notre culture visuelle : un effet de tremblé, par exemple, communique implicitement l'état d'urgence de la condition d'une prise de vue ; un effet de dégradation, quant à lui, évoque une vieille photographie, toujours empreinte d'une certaine nostalgie. Mais les sensations que les images floues provoquent ne sont qu'en partie liées à ces hypothèses. Il pourrait donc exister une explication plus directe et fondamentale de la cognition et de la perception des images floues, qui éclairerait les effets de leur intervention sur la psychologie du spectateur.

Une autre approche possible de l'étude du flou serait totalement contraire : elle consisterait à ne pas chercher à le disséquer. En cherchant à cerner le flou avec nos

analyses, il perd en effet ce que nous attendons de lui d'indicible et de surprenant, de ce *je-ne-sais-quoi*. Le flou, c'est le mystère ; la découverte, c'est la fin du flou. Le prêtre jésuite Dominique Bouhours écrivait déjà au XVII^e siècle à ce propos :

« Si par hasard on venait à apercevoir ce je ne sais quoi qui surprend et qui emporte le cœur à une première vue, on ne serait peut-être pas si touché, ni si enchanté qu'on est ; mais on ne l'a point encore découvert, et on ne le découvrira jamais apparemment ; puisque si l'on pouvait le découvrir, il cesserait d'être ce qu'il est. »

Le flou serait donc comparable à la poésie ou au rêve, et c'est pourquoi il faudrait lui préserver un espace d'imagination. Comme l'affirmait le poète Stéphane Mallarmé :

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de sa jouissance. (...) Le suggérer, voilà le rêve. »

Dans cette optique, il aurait peut-être fallu une écriture poétique, ou une forme de réalisation créatrice, afin de pouvoir s'approcher de cette émotion éprouvée face au flou. Ainsi, au lieu de comprendre et d'analyser le flou, c'est à travers le regard ou l'expérience sensible d'une œuvre poétique, que le flou conserve son intégrité et son inspiration inépuisable.

Bibliographie

1. Catalogues, monographies, écrits sur les artistes

Christian Boltanski

- BOLTANSKI Christian, BLISTÈNE Bernard, *Boltanski*, catalogue d'exposition, [Paris, Musée national d'art moderne, 1 février - 26 mars 1984] Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1984
- BOLTANSKI Christian, FLAY Jennifer Flay, METKEN Günter, *Catalogue : books, printed matter, ephemera 1966-1991*, Frankfurt, W. König, 1992
- CALLE Bob (dir.), *Archive 01 : Christian Boltanski*, catalogue raisonné des archives de Christian Boltanski, Paris, édition 591, 2009
- Christian Boltanski : faire part*, Sienna, Gli Ori, 2002
- Christian Boltanski : la vie impossible*, Cologne, Walther König, 2001
- Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais*, Boulogne-Billancourt, Beaux Arts magazine, 2010
- FLEISCHER Alain, HATT Étienne, LEYDIER Richard et al., *Christian Boltanski : Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Imec/Art Press, 2014
- GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992
- GRENIER Catherine, *Boltanski*, Paris, Flammarion, 2011
- GRENIER Catherine, BOLTANSKI Christian, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2010
- LASCAULT Gilbert, *Boltanski : souvenance*, Paris, l'échoppe, 1998
- MARTIN Jean-Hubert, *Christian Boltanski : 6 septembres : exposition*, Milan, Charta, 2005
- SEMIN Didier, *Christian Boltanski*, Paris, Art Press, 1989
- SEMIN Didier, KUSPIT Donald, GARB Tamar, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997

Livres d'artiste

- BOLTANSKI Christian, *Dernières années : Le Voyage au Pérou*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998
- BOLTANSKI Christian, *Kaddish*, catalogue d'exposition de « Dernières années » [15 mai - 4 octobre 1998, Musée d'art moderne de la ville de Paris], Musée d'art moderne de la ville de Paris, Gina Kehayoff, 1998

BOLTANSKI Christian, *Les modèles — cinq relations entre texte et image*, Paris, Cheval d'attaque, 1979

Articles

BOLTANSKI Christian, « Rencontre » dans FERENCZI Thomas (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, Bruxelles, Éditions Complexe, [Forum Le Monde, Le Mans, 26-28 octobre 2001], 2002

BURNET Éliane, « Dépouilles et reliques : Les Réserves de Christian Boltanski », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°62, hiver 1997, p. 50-73

GOLBERG Itzhak, « Christian Boltanski, l'invention de la mémoire », *Beaux Arts magazine*, n° 168, mai 1998, p. 46-54

JOUANNAIS Jean-Yves, « Christian Boltanski », *Art Press*, n° 237, juillet-août 1998, p. 72-73

MARMER Nancy, « Boltanski, the use of contradiction », *Art in America*, n° 10, octobre 1989, p. 169-180

Sources audiovisuelles

CORNAND Brigitte, *Les Archives de C. B.*, Réunion des musées nationaux, 1998, 52"

KLEIN William, *Contacts, volume 3 : La photographie conceptuelle*, Arte France, Riff production, 2004, 33 x 13"

SCHWERFEL Heinz Peter, *Les vies possibles de Christian Boltanski*, Arte France, Schuch production, 2009, 52"

Gerhard Richter

ANTOINE Jean-Philippe, KOCH Gertrud et LANG Luc, *Gerhard Richter*, Paris, Dis voir, 1995

BRILL Dorothée, MORINEAU Camille, SEROTA Nicholas et al., *Gerhard Richter : Panorama*, catalogue d'exposition [6 juin - 24 septembre 2012, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou], Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012

- BUCHLOH Benjamin H. D., *Gerhard Richter*, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993
- BUCHLOH Benjamin H. D. (dir.), *Gerhard Richter : October files*, The MIT Press, 2009
- BUCHLOH Benjamin, CHEVRIER Jean-François et al., *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter : four essays on « Atlas »*, Barcelone, Museu d'art contemporani, 1999
- BUTIN Hubertus, *Gerhard Richter : Volker Bradke, 1966, 16mm, s/w, 14:32min*, Cologne, Dumont, 2010
- ELGER Dietmar, *Gerhard Richter: catalogue raisonné. Vol. 1 1962-1968: No.1-198*, Hatje Cantz, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2011
- ELGER Dietmar, *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010
- ELGER Dietmar, SCHNEEDE Uwe M., BUTIN Hubertus et al., *Gerhard Richter. Images d'une époque*, catalogue d'exposition [5 février - 15 mai 2011, Bucerius Kunst Forum, Hambourg], Bucerius Kunst Forum, Somogy, 2011
- RICHTER Gerhard, *Gerhard Richter : Atlas*, édité et présenté par Helmut Friedel, Walther König, 2006
- RICHTER Gerhard, PAGÉ Suzanne et OBRIST Hans Ulrich (dir.), *War Cut*, livre d'artiste, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2004
- STORR Robert, *Septembre : une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, Paris, La Différence, 2011
- STORR Robert, *Gerhard Richter — forty years of painting*, catalogue d'exposition [14 février - 21 mai 2002, The Museum of Modern Art], New York, The Museum of Modern Art, 2002
- GABNER Hubertus, HOFFMANN Eckart, HÜPPAUF Bern et al., *Unschärf. Nach Gerhard Richter*, catalogue d'exposition, [11 février - 22 Mai 2011, Hamburger Kunsthalle] édité par Hubertus Gaßner, Daniel Koep, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011

Écrits de Gerhard Richter

- RICHTER Gerhard, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995
- RICHTER Gerhard, *Writings 1961-2007*, textes réunis par Dietmar Elger et Hans Ulrich Obrist, New York, Distributed Art Publishers, 2009

Articles

DAVILLA Thierry, « Une œuvre de destruction : Gerhard Richter s'attaque à la peinture », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°90, hiver 2004-2005, p. 20-41

KOCH Gertrud, « The Richter-Scale of Blur », *Octobre*, n°62, 1992, p. 133-142

VERHAGEN Erik, « Bête comme un peintre : Les portraits de famille de Gerhard Richter », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°90, hiver 2004-2005, p. 42-60

DAGEN Philippe, « Anti-idéologique », *Le Monde*, 6 juin 2012

<http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/06/gerhard-richter-anti-ideologique_1713579_3246.html?xtmc=richter&xtcr=3>

DEBAILLEUX Henri-François, « J'ai toujours été un inquiet », *Libération*, 2 juillet 2012

<http://next.liberation.fr/arts/2012/06/29/j-ai-toujours-ete-un-inquiet_830150>

Sources numériques et audiovisuelles

Site officiel de l'artiste : <<http://www.gerhard-richter.com/>>

VON FLEMMING Viktoria, *Gerhard Richter : Meine Bilder sind klüger als ich (Mes tableaux sont plus intelligents que moi)*, DuMont creativ, 1993, 55"

BELZ Corrina, *Gerhard Richter : painting*, Zero One film production, 2011, 97"

Thomas Ruff

CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, VERZOTTI Giorgio, BIRNBAUM Daniel et al., *Thomas Ruff*, catalogue d'exposition, [Rivoli-Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 mars - 22 juin 2009] Milan, Skira, 2009

DURAND Régis, *Thomas Ruff*, catalogue d'exposition, [Centre national de la photographie, 10 septembre au 17 novembre 1997] Paris, Centre national de la photographie, Actes Sud, 1997

- LIEBERMANN Valeria, HERZOG Jacques, *Thomas Ruff*, catalogue d'exposition, [Londres, Essor Gallery, 6 septembre-28 novembre 2001] Londres, Essor gallery, 2001
- Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition, [4 octobre 2008 - 4 janvier 2009, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC], Paris, Schirmer & Mosel, 2008
- OSTRANDER Tobias, SCHERER Bernd M., *Thomas Ruff : identificaciones*, catalogue d'exposition, [Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Mexico, 11 avril-4 août 2002] Mexico, Museo Tamayo, 2002
- Thomas Ruff : ma.r.s, substrats, jpegs. : nudes*, Londres, Gagosian Gallery, 2012
- Thomas Ruff : Surfaces, depths*, catalogue d'exposition [21 mai - 13 septembre 2009, Kunsthalle Wien] Vienne, Kunsthalle Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2009
- RUFF Thomas, SIMPSON Bennett, *Jpegs*, New York, Aperture, 2010
- WINZEN Matthias, LIEBERMANN Valeria, ESKILDSEN Ute et al., *Thomas Ruff: 1979 to the present*, catalogue d'exposition [Saatchi Kunsthalle Baden-Baden, 17 novembre, 2001-13 janvier 2002] Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001

Articles

- CASTANT Alexandre, « Thomas Ruff : Atlas, fictions, nuits », *Art Press*, n° 227, septembre 1997, p. 46-51
- VERHAGENI Erik, « Thomas Ruff : le monde est un ready-made », *Artpress 2*, n° 34, août-octobre 2014, p. 74-79
- WULFFEN Thomas, « Reality so real it's unrecognizable », *Flash art*, n°168, 1993, p. 64-67
- MORTON Tom, « Thomas Ruff », *Freize*, n°64, janvier-février 2002
<http://www.frieze.com/issue/review/thomas_ruff/>
- REHBERG Viviane, « Surface Tension », *Tate : Arts and Culture*, n° 5, mai-juin 2003
<<http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/ruff.htm>>
- « Thomas Ruff Interview », *Foto8 : The home of photojournalism*, 24 octobre 2009
<<http://www.foto8.com/new/online/blog/1014-thomas-ruff-interview>>

Source audiovisuelle

KLEIN William, *Contacts, volume 2 : Le renouveau de la photographie contemporaine*, Arte France, 2000, 33 x 13"

2. Bibliographie générale

- AMELINE Jean-Paul, BELLET Harry (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, catalogue d'exposition, Paris, Flammarion, Éditions du Centre Pompidou, 1997
- ARASSE Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992
- ARDENNE Paul, DURAND Régis, *Images-mondes : de l'événement au documentaire*, Blou (Maine-et-Loire), Monografik, 2007
- ATHANASSOPOULOS Vangelis, *La publicité dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009
- AUBRY Brigitte, *Richard Hamilton : peintre des apparences contemporaines, 1950-2007*, Dijon, Les Presses du réel, 2009
- BALDNER Jean-Marie, VIGOUROUX Yannick, *Les pratiques pauvres : du sténopé au téléphone mobile*, CRDP de Créteil, Scérén, Isthme édition, 2005
- BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne : Un art paradoxal*, Paris, Dis Voir, 2000
- Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004
- L'effroi du présent : figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009
- BARTHES Roland, *La chambre claire — note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980
- L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992
- Mythologies*, Paris, Seuil, 2010
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1961
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981
- BÉNICHOU Anne, *Un imaginaire institutionnel : musée, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003
- « Petite histoire de la photographie », *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971
- BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965
- CHAVAUD Dominique, *La myopie*, Paris, Hermann, 1998

- CHÉROUX Clément, *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du jour, 2009
- CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, l'Arachnéen, 2010
- CHEVRIER Jean-François, LINGWOOD James, *Une autre objectivité*, catalogue d'exposition [Centre national des arts plastiques, Paris, 14 mars - 30 avril 1989], Milan, Idea Books cop., 1989
- CHIRON Éliane (dir.), *L'incertain dans l'art*, publication de la Sorbonne, 1998
- DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage — pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, préf. de Jean-Marie Schaeffer
- DE DUVE Thierry, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989
- DE MÈREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003
L'album de l'art : à l'époque du Musée imaginaire, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2013
- DUBREUIL-BLONDIN Nicole, *La fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980
- DUCHAMP Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999
- DUFRENNE Mikel, *Art et politique*, Paris, U. G. E., coll. 10/18, 1974
- FOSTER Hal, *The first pop age, : painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton University Press, 2012
- FOSTER Hal et FRANCIS Mark, *Pop Art*, Londres, Phaidon, 2006
- FOUCAULT Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008
- FRIZOT Michel et DE VEIGY Cédric, *Photo trouvée*, Londres, Phaidon, 2006
- GERVEREAU Laurent, *Ces images qui changent le monde*, Paris, Seuil, 2003
Un siècle de manipulation par l'image, Paris, Somogy, 2000
Quelle est la place des images en histoire ? Paris, Nouveau monde, 2008
- GOMBRICH Ernst H., *Méditation sur un cheval de bois : et autres essais sur la théorie de l'art*, Londres, Phaidon, 2003 (Londres, Phaidon Press, 1963)

- GREENBERG Clement, *Art et culture : essais critique*, Paris, Macula, 1988, trad. de l'anglais par Ann Hindy
- JEAN-CLET Martin, *L'image virtuelle : Essai sur la construction du monde*, Paris, Kimé, 1996
- JONAS Irène, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2010
- KRACAUER Siegfried, *L'ornement de masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, préf. d'Olivier Agard, texte édité par Olivier Agard et Philippe Despoix
- Sur le seuil du temps : essais sur la photographie*, Presses de l'Université de Montréal, Maison des sciences de l'homme, 2014, texte choisi et présenté par Philippe Despoix, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Claude Orsoni, de l'anglais par Daniel Blanchard
- LÉLU Thomas, *Manuel de la photo ratée*, Paris, L. Scheer, 2007
- LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2002
- MARESCA Sylvain, « Le recyclage artistique de la photographie amateur » dans Joëlle Deniot (dir.) et Alain Pessin, *Les peuples de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005
- La photographie : un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996
- MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Mame/Le Seuil, 1977, trad. de l'anglais par Jean Paré
- PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle
- POIVERT Michel, *Le pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque Nationale, 1992
- PORCHET Michel, *La production industrielle de l'image : critique de l'image de synthèse*, Paris, L'Harmattan, 2002
- POUVET Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003
- RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement : essai sur l'art et l'effacement*, Paris, L'Harmattan, 2005
- ROBIC Jean-François, *Copier-créter : essai sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008
- ROUBIER Jean, *La photographie et le cinéma d'amateur*, Paris, Larousse, 1956

- ROUILLE André, *La photographie — entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005
- SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, C. Bourgeois, 2003, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert
- TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996
- TOUSSAINT Évelyne, *La fonction critique de l'art : dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2009
- VERAY Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, Scérén-CNDP-CRDP, 2011
- WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Brionne, Gérard Monfort, 1984, trad. de l'allemand par Claire Raymond et Marcel Raymond
- Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2002
- LI Xiaoming (李曉明), *Le flou : mystère de la cognition humaine (模糊性 : 人類認識之謎)*, Pékin, Éditions Renmin, 1985

Actes des colloques

- DOCQUIERT Françoise, PIRON François, VIRILIO Paul, *Images et politique*, Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie, [Arles, 6 juillet-17 août 1997], Arles, Actes sud, AFAA, 1998
- ROUGÉ Bertrand (dir.), *Vagues figures ou les promesses du flou*, Actes du septième colloque du CICADA : 5, 6, 7 décembre 1996, Pau, Publication de l'université de Pau, 1999
- MARTIN Pascal et SOULAGE François (dir.), *Les frontières du flou*, Paris, L'Harmattan, 2013
- Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque, Saint-Jacques de la Lande, 7-8 décembre 2001, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

Articles

- ARNAUD Jean, « Troubles de l'air — Transparence brumeuse et couleur dans l'art contemporain » dans Michel Guérin (dir.), *La transparence comme paradigme*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008
- CHÉROUX Clément, « Face au flux : Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet », *Artpress* 2, n° 34, août-octobre 2014, p. 103-107
- DE VINCI Léonard, « Les choses finies et les choses floues » dans *Traité de la peinture*, traduit et présenté par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 1987
- DUBOIS Philippe, « La distance maniériste », dans *Tenir l'image à distance*, catalogue d'exposition, [15 juin - 3 septembre 1989, Musée d'art contemporain de Montréal], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1989
- FOSTER Hal, « Archival Impulse in contemporary art », *Octobre*, n° 110, 2004, p. 3-22
- LEMAGNY Jean-Claude, « Le retour du flou » dans *L'ombre et le temps — Essai sur la photographie comme art*, Paris, A. Colin, 2005
- NORA Pierre, « Le retour de l'événement », dans Jacques Le Goff et al., *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974
- POIVERT Michel, « Une photographie dégénérée ? : Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques », *Études photographiques*, n°23, mai 2009, p. 192-206

Sources numériques

- DEBORD Guy, WOLMAN Gil, « Mode d'emploi du détournement », Paru initialement dans *Les lèvres nues*, n°8, 1956
<http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html>
- MARTIN Pauline, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe : une notion ambivalente dans la critique photographique française au milieu du XIXe siècle », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 180-209
<<http://etudesphotographiques.revues.org/index3060.html#ftn32>>
- MARESCA Sylvain, « L'esthétique involontaire », *Ethnographie française*, n°120, 1996, p. 179-194 <<http://culturevisuelle.org/viesociale/2045>>
- MORDILLAT Gérard, « L'éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, septembre 2011
<<http://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951>>

STEYERL Hito, « In defense of the poor image », *e-flux*

<<http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>>

Thèses

LEE Kyong-Yul, *L'imagerie photographique floue et la représentation mnémonique (autour des œuvres photographiques chez Christian Boltanski, Gerhard Richter et Andy Warhol)*, thèse de doctorat Art et Archéologie Paris 1, 1999

SEGAL Esther, *De « l'un-précis » — entre « chair ironique » et « écriture de lumière »*, thèse de doctorat Art et Archéologie Paris 1, 2000

ELCHINGER Julia, *Un « éloge du flou » dans et par la photographie*, thèse de doctorat en Arts Visuels, Université de Strasbourg, 2010

FAVIER Anne, *Reconvocations, effacements, résistances de la figure*, thèse de doctorat en Art plastiques, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2013

Dictionnaires

GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2010

JUHEL Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006

MORIZOT Jacques, POUIVET Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, A. Colin, 2007

SOURIAU Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990

Liste des illustrations

Gerhard Richter

Atlas, 1962 -2013, techniques mixtes sur carton (journaux découpés, photographies, dessins), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Munich, Allemagne

Zeitungs- & Albumfotos (Images de presse et photos d'album), Planche n°5, 1962, 51,7 x 66,7 cm

Fotos aus Büchern (Photographies tirées de livres), Planche n°19, 1967, 66,7 x 51,7 cm

Fotos aus Magazinen (Photographies tirées de magazines), Planche n°21, 1967, 51,7 x 66,7 cm

Doppelbelichtungen (Double-expositions), Planche n°59, 1970, 36,7 x 51,7 cm

Fotoexperimente (Expérimentations photographiques), Planche n°68, 1969, 36,7 x 51,7 cm

Baader-Meinhof-Fotos (18. Oktober 1977), Planche n°471, 1989, 51,7 x 66,7 cm

Reichstag, Planche n°648, 1997, 71 x 51,7 cm

Tisch (Table), 1962, huile sur toile, 90 x 113 cm

Tote (Morts), 1963, huile sur toile, 100 x 150 cm, collection privée

Zwei Fiat (Deux Fiats), 1964, huile sur toile, 130 x 200 cm, Musée Frieder Burda, Baden-Baden

La source de *Deux Fiats* : détail du page du magazine *Stern* du 14 mars 1965 avec une publicité pour du chocolat

Frau Marlow (Madame Marlow), 1964, huile sur toile, 77 x 96cm, collection privée

Terese Andeszka, 1964, huile sur toile, 170 x 150 cm, Musée de Wiesbaden, prêt permanent de la ville de Wiesbaden

Onkel Rudi (Oncle Rudi), 1965, huile sur toile, 87 x 50 cm, Mémorial de Lidice

Aunt Marianne (Tante Marianne), 1965, huile sur toile, 120 x 130 cm

Horst mit Hund (Horst avec un chien), 1965, huile sur toile, 80 x 60 cm

Herr Heyde (Monsieur Heyde) 1965, huile sur toile, 55 x 65 cm, collection privée

Frau, die Treppe herabgehend (Femme descendant l'escalier), 1965, huile sur toile, 198 x 128 cm

Telefonierender (Homme au téléphone), 1965, huile sur toile, 175 x 150 cm

Haus, 1965, huile sur toile, 45 x 70 cm, collection Christian Graf Dürckeim, Londres

Familie Liechti, 1966, huile sur toile, 68 x 85 cm

Image source de *Familie Liechti*

Grauschlieren (*Traînées grises*), 1968, huile sur toile, 200 x 200 cm

Umwandlung (*Transformation*), 1969, impression offset sur carton léger,
46,6 x 67,2 cm

Ausschnitt (rot-blau) (*Détail (rouge-bleu)*), 1970, huile sur toile, 200 x 300 cm

Abstrakte Skizz (*Esquisse abstraite*), 1983, huile sur toile, 35 x 40cm

18 oktober 1977 (1988), 15 tableaux, huile sur toile, The Museum of Modern Art,
New York

Gegenüberstellung 1 (*Confrontation 1*), huile sur toile, 112 x 102cm

Gegenüberstellung 2 (*Confrontation 2*), huile sur toile, 112 x 102cm

Gegenüberstellung 3 (*Confrontation 3*), huile sur toile, 112 x 102cm

Tote (*Morte*), huile sur toile, 62 x 67cm

Tote (*Morte*), huile sur toile, 62 x 62cm

Tote (*Morte*), huile sur toile, 35 x 40cm

Erhängte (*Pendue*), huile sur toile, 200 x 140cm

Zelle (*Cellule*), huile sur toile, 200 x 140cm

Erschossener 1 (*Mort par balle 1*), huile sur toile, 100 x 140cm

Erschossener 2 (*Mort par balle 2*), huile sur toile, 100 x 140cm

Double page du magazine *Stern* du 30 octobre 1980 avec la photographie de la mort d'Andreas Baader.

Jugendbildnis (*Portrait de jeunesse*), huile sur toile, 67 x 62cm

Plattenspieler (*Tourne-disque*), huile sur toile, 62 x 83cm

Festnahme 1 (*Arrestation 1*), huile sur toile, 92 x 126cm

Festnahme 2 (*Arrestation 2*), huile sur toile, 92 x 126cm

Beerdigung (*Enterrement*), huile sur toile, 200 x 320cm

September, 2005, huile sur toile, 52 x 72cm, The Museum of Modern Art, New York

Christian Boltanski

Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950, 1969,
livre d'artiste de neuf pages imprimé à cent cinquante exemplaires

L'album de la famille D., 1971, 150 photographies, 23 x 31 x 4 cm chacune,
Collections Museum of Contemporary Art, Tokyo ; fonds régional d'art
contemporain Rhône-Alpes, Villeurbanne

Michel Durand devant *L'album de la famille D.*, lors de l'exposition *Christian
Boltanski*, Centre Pompidou, Paris, 1984

Les plus beaux enfants, 1975, photographies 30 x 40 cm chacune

Monument : Les Enfants de Dijon, 1985, installation, 210 x 20 x 7,5 cm, Collection Le Consortium, Dijon

Archives, 1987, installation réalisée pour la Documenta 8, chaque grillage 384 x 400 cm environ, Cassel, Collection Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto

Autel du Lycée Chases, 1988, installation de photographies, boîtes en métal et lampes, 207 x 219,7 cm, Collection The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
La photographie source de *Lycée Chases* que Boltanski a trouvée dans un livre sur les Juifs de Vienne

Fête de Pourim (Odessa), 1988, installation, 211,2 x 375,8 x 21,6 cm, Collection Museum of Modern Art, New York

El Caso, 1988, installation réalisée au Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

El Caso, 1989, livre d'artiste avec 17 photographies, 5 x 7 x 0,6 cm

Réserve du Musée des Enfants I et II, 1989, installation, Collection Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris

Les Suisses morts, 1989, 200 photographies, 30 x 40 cm chacune, installation réalisée au Museum für moderne Kunst, Francfort

Réserve Détective, 1991, installation réalisée à l'exposition *Inventar*, Hamburger Kunsthalle, Hambourg
Photographies parues dans l'hebdomadaire *Détective*

Sans Souci (L'album de photographie de la famille de Berlin), 1991, album photographique de 16 pages contenant 56 photographies publié par Portikus Frankfurt am Main et Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, à l'occasion d'une exposition, 22 x 29 cm, 2000 exemplaires

Menschlich, 1994, 1325 photographies, installation réalisée à la galerie Kewenig, Cologne, Collection Kunstmuseum, Wolfsburg
Vue de l'exposition *Katalog : Boger, objekter, mail art, fotografie 1968-1974* de Christian Boltanski, Arken Museum for Moderne Kunst, Copenhague 1998-1999

Kaddish, 1998, livre d'artiste et catalogue d'exposition « Dernières années » au Musée d'art moderne de la ville de Paris, 5,1 x 22,9 x 27,9 cm, 1160 pages
(Sans titre) Une image tirée de l'installation *Menschilich* de Christian Boltanski, dans *Kaddish*, catalogue d'exposition « Dernières années » au Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998

Les Regards, 1998-2001, affiches installées dans l'espace public, Paris, Bâle et Séoul

6 Septembres, 2005, installation, Co-production avec l'Institut National de l'Audiovisuel

Thomas Ruff

***Sterne*, 1989-1992**

*Stern 16h 30m/-50**, 1989, tirage couleur sous diasec, 260 x 188 cm

***Zeitungsfotos*, 1990-1991**

Zeitungsfoto 015, 1990, tirage couleur, 23,5 x 22,5 cm

Zeitungsfoto 107, tirage couleur, 13,65 x 28,25 cm

Zeitungsfoto 077, tirage couleur, 27 x 23,5 cm

***Nächte*, 1992-1996**

Nacht 12 I, 1993, tirage couleur sous diasec, 260 x 188 cm

***Stereofotos*, 1994**

Brooklyn I, 1995, tirage couleur, 16,2 x 16,2 cm chacune

***Anderes Porträt*, 1994-1995**

Anderes Porträt Nr. 102/13, 1994-1995, sérigraphie sur papier, 200 x 150 cm

Anderes Porträt Nr. 102/13, 1994-1995, sérigraphie sur papier, 200 x 150 cm

***Nudes*, 1999-2006**

Nudes em05, 2000, tirage couleur sous diasec, 110,8 x 153,4 cm

Nudes ama14, 2000, tirage couleur sous diasec, 110,5 x 117,6 cm

***Jpegs*, 2004-2007**

jpeg ny01, 2004, tirage couleur sous diasec, 254 x 188cm

jpeg ny02, 2004, tirage couleur sous diasec, 269 x 364cm

jpeg msh01, 2004, tirage couleur sous diasec, 273,4 x 186,4 cm

jpeg an01, 2004, tirage couleur sous diasec, 188 x 289cm

jpeg ca02, 2004, tirage couleur sous diasec, 186,4 x 241 cm

jpeg Ka01, 2004, tirage couleur sous diasec, 246 x 188cm

jpeg bi01, 2007, tirage couleur sous diasec, 238 x 320 cm

jpeg tr01, 2007, tirage couleur sous diasec, 252,4 x 186,4 cm

Autres artistes (dans l'ordre d'apparition)

Robert Demachy, *Severity*, vers 1904, similigravure, 11,5 x 15,9 cm

Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (*Le 3 mai 1808 à Madrid*), 1814, huile sur toile, 268 x 347 cm

Édouard Manet, *Le torero mort*, 1864-1865, huile sur toile, 76 x 153,3 cm

Jacques Louis David, *La mort de Marat*, 1793, huile sur toile, 165 x 128 cm

Bernard Plossu, *Françoise*, 1966-2009, tirage gélatino-argentique, 24 x 30 cm

David Hamilton, *Young girl at the window, Saint-Tropez*, 1978, tirage argentique, 24 x 30 cm

Cy Twombly, *Tulips*, 1985, polaroid, 26 x 25,1 cm

J. M. W. Turner, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, vers 1842, huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm

Anton Giulio Bragaglia, *Cambio di posizione* (*Changement de position*), 1913, tirage gélatino-argentique, 12,8 x 17,9 cm

Photographies prises en cachette par un membre du Sonderkommando du camp d'extermination d'Auschwitz en 1944, retouchées par des historiens pour rendre les images plus nettes. Illustration du livre *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman

Francis Bacon, *Étude d'après le portrait du pape Innocent X peint par Velázquez*, 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm

Gustave Courbet, *Le sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm

Hannah Höch, *Media Scrap Book*, 1933, album de 114 pages, 28 x 36 cm

André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1952-1954, 3 volumes de 775 + 512 + 474 pages

Andy Warhol, *129 die in jet, 1962*, acrylic et crayon sur toile, 254 x 182,9 cm

Andy Warhol, *Silver car crash*, 1963, sérigraphie et couleur argent en spray sur toile, 267,4 x 417,1 cm

Sigmar Polke, *Bunnies*, 1966, huile sur toile, 150 x 100 cm

Richard Hamilton, *Kent State*, 1970, sérigraphie, 72,7 x 102 cm

Richard Hamilton, *People*, 1968, photographie, gouache, sérigraphie, carte postale sur papier, 38,4 x 59,1 cm

Mathieu Pernot, *Les témoins* (détail), 2006, tirage jet d'encre

Mathieu Pernot, *Les témoins* et *Les grands ensembles*, 2006, (photographie personnelle de l'exposition *Mathieu Pernot, La Traversée*, au Jeu de Paume, 11 février - 18 mai 2014, Paris)

Hippolyte Bayard, *Le noyé*, 1840, positif direct, 25,6 x 21,5 cm

Rabih Mroué, *Détail (Blow ups)*, 2012, impression jet d'encre, 130 x 90 cm

Andy Warhol, *Atomic bomb*, 1965, sérigraphie sur toile, 264 x 204,5 cm

**Hiroshi Sugimoto, *Architecture : World Trade Center*, 1997, tirage
gélantino-argentique, 182 x 152 cm**

Index des noms propres

— A —

Adorno, Theodor 89, 288
Alberti, Leon Battista 60, 61, 69, 187
André, Carl 167, 194
Antonioni, Michelangelo 199, 264
Arasse, Daniel 33, 39, 61
Arman, 176
Athanassopoulos, Vangelis 193

— B —

Baader, Andreas 45, 142, 254, 259, 286, 315
Bacon, Francis 93, 94
Baqué, Dominique 57, 281, 282
Barthes, Roland 15, 18, 36, 50, 66, 97, 107, 120, 123, 125, 132, 146, 147, 174, 179, 182, 196, 199, 210, 218, 221, 231, 239, 241, 250, 266, 282
Baudelaire, Charles 33, 159
Baudrillard, Jean 193, 246
Bayard, Hippolyte 17, 241
Becher, Bernd et Hilla 114, 115, 118, 119, 194, 203
Benichou, Anne 131
Benjamin, Walter 66, 131, 172, 196, 245
Blake, Peter 177
Boltanski, Luc 145, 146, 153, 236
Bourdieu, Pierre 83, 84, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 161, 236, 238
Bourriaud, Nicolas 166, 167
Bragaglia, Anton Giulio 79, 80, 81, 85, 93
Brecht, Bertolt 279
Breton, André 174
Broodthaers, Marcel 166

Buchloh, Benjamin 43, 109, 110, 111, 112, 134, 136, 139, 168, 170, 175, 176, 194

Buren, Daniel 195
Butin, Hubertus 44, 84, 85, 108, 139

— C —

Cage, John 109, 230
Capa, Robert 83
Cézanne, Paul 61, 143, 149, 177
Chéroux, Clément 87, 249, 250
Chevrier, Jean-François 74, 163, 165, 180, 203, 206, 220, 269

Close, Chuck 16

Colard, Hector 31

— D —

Damisch, Hubert 27, 57
Danto, Arthur 190, 191
David, Jaques-Louis 44, 46
Davila, Thierry 230
de Duve, Thierry 168, 169, 170, 175, 217
de Mèredieu, Florence 73, 74
de Meuron, Pierre 118
De Vinci, Léonard 17, 59
Debord, Guy 214, 221, 229, 232
Delacroix, Eugène 32
Deleuze, Gilles 55, 93
Demachy, Robert 36, 37
Derrida, Jacques 162, 260, 273
Diderot, Denis 10, 73
Didi-Huberman, Georges 83, 84, 276, 278, 279, 288
Dubois, Philippe 124
Dubucs, Jacques 11
Duchamp, Marcel 113, 117, 119, 128,

139, 140, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 174, 175, 176, 177, 189

Dufrenne, Mikel 223, 291

— E —

Eastman, George 129

Elger, Dietmar 44, 108, 139, 143, 175,
185

Éluard, Paul 174

Emerson, Peter 30, 33

Ensslin, Gudrun 45

— F —

Fischer-Lueg, Konrad 40

Foster, Hal 133, 143, 196, 198

Foucault, Michel 270, 271

Friedrich, Caspar David 53

Friedrich, Ernst 284

— G —

Gance, Abel 284

Gervereau, Laurent 145, 284

Gerz, John 269

Godard, Jean-Luc 160

Goldfrey, Tony 194

Gombrich, Clement 61, 62

Goya, Francisco 44, 46

Greenberg, Clement 224

Grenier, Catherine 89, 90, 102, 104,
105, 153, 200, 236, 239, 280, 286, 288

Gumpert, Lynn 65, 68, 77, 89, 90, 104,
219, 235, 265

Gunthert, André 285

— H —

Haidu, Rachel 264

Hains, Raymond 199

Hamilton, Richard 174, 177, 186, 187,
198, 200, 201, 202, 207, 213, 232, 242

Heartfield, John 133

Herzog, Jacques 118

Höch, Hannah 133

— J —

Janin, Jules 60

Janssens, Ann Veronica 13

Johns, Jasper 166

Jonas, Irène 151, 152

— K —

Kant, Emmanuel 9, 77, 191

Kantor, Tandeusz 77

Kracauer, Siegfried 130, 131, 151, 216,
235, 262, 266, 267

Kuttner, Manfred 40

— L —

Lacan, Jacques 198

Lanzmann, Claude 287, 288

Lélu, Thomas 9

Lemagny, Claude 18, 59, 81

Levine, Sherry 166

LeWitt, Sol 194

Lichtenstein, Roy 177, 178, 179, 183,
198, 199, 207, 209

Lugon, Olivier 228

— M —

Malevich, Kasimir 133

Malraux, André 134, 234

Manet, Édouard 44

Maresca, Sylvain 156, 211

Marey, Étienne-Jules 80

Martin, Pauline 29, 30,

Martin, Jean-Hubert 160

Marx, Karl 232

McLuhan, Marshall 186, 225

Meinhof, Ulrike 44, 96, 142, 254, 286

Messenger, Annette 235

Mordillat, Gérard 81

Morineau, Camille 202, 264

Mroué, Rabih 243, 244

— N —

Néagu, Philippe 18

Nora, Pierre 258, 283
 — O —
 Oldenburg, Claes 199
 — P —
 Pernot, Mathieu 200, 201, 242
 Pierce, Charles 216, 220
 Polke, Sigmar 40, 84, 178, 183
 Prince, Richard 133, 166, 192, 198,
 221, 310
 Puyo, Constant 31, 34
 — R —
 Rauschenberg, Robert 133, 166, 177,
 179, 183, 213
 Resnais, Alain 289
 Robinson, Henry 30
 Rodchenko, Alexander 133
 Rouillé, André 55, 60, 137, 161
 — S —
 Sartre, Jean-Paul 237
 Sontag, Susan 141, 145, 257, 259, 263,
 275, 279, 283, 284
 Stella, Frank 225
 Stieglitz, Alfred 172
 Storr, Robert 286
 — T —
 Thorn-Prikker, Jan 44, 96
 Turner, Joseph Mallord William 17, 52,
 53
 Turrell, James 13
 — V —
 Valéry, Paul 50
 von Flemming, Viktoria 96, 109, 230
 — W —
 Warburg, Aby 134
 Warhol, Andy 82, 97, 148, 158, 177,
 181, 182, 183, 184, 190, 196, 197, 198,
 213
 Wolman, Gil 214, 221
 — Z —
 Zadeh, Lotfi A. 11

Index des courants artistiques

Appropriation art, 156, 166, 167

Art Conceptuel, 238

Dadaïsme, 165

Fluxus, 230

Futurisme, 79

Minimalisme, 104, 227, 275

Nouveau Réalisme, 165

photodynamisme, 79, 80, 85, 93

Pictorialisme, 19, 20, 30, 31, 34, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 226

Pop Art, 40, 112, 128, 148, 157, 164, 165, 166, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 195, 199, 204, 205, 209, 223, 225, 232, 281

Réalisme capitaliste, 40, 165, 178

Réalisme socialiste, 40, 113

Romantisme, 17, 53, 54, 227

Situationnisme, 229, 232