

L'ART DE VOIR

aux lisières du réel

PAR
Thierry
LEROUX



VUE DE L'EXPOSITION
"L'HORIZON SANS FIN
DE LA RENAISSANCE À NOS JOURS"
Musée des Beaux-Arts de Caen.
Pieter Vermeersch, peinture sur marbre.



TANIA MOURAUD, BORDERLAND 345-46-47-49 SC, 2008, DIGIGRAPHIE SUR PAPIER FINE ART. 1/3 + 2 EA.



JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, PAYSAGE AVEC UNE RIVIÈRE ET UNE BAIE DANS LE LOINTAIN OU CONFLUENT DE LA SEVERN ET DE LA WYE, VERS 1845, HUILE SUR TOILE.

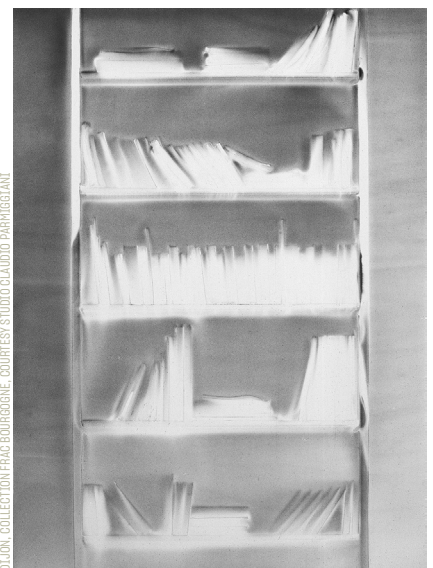
La peinture est *cosa mentale* : d'un mot Vinci résume la complexité des rapports entre l'œil et l'esprit, la vision des apparences et leur perception, la volonté de représenter et la subjectivité du regard. À défaut de le démontrer, il devine le rôle interprétatif du cerveau derrière la projection sur la rétine, et comprend qu'image et imagination ont partie liée. De même que sa rêverie sait donner une forme intelligible à une tache sur un mur, il connaît les pouvoirs suggestifs du clair-obscur, du *sfumato* et du plus allusif encore *non finito*. Cinq siècles avant que ne le formule Marcel Duchamp, il a intégré que « c'est le regardeur qui fait le tableau » mais qu'en lui passe, sinon toute l'intention du peintre, du moins ce qu'il a su capter. Jusqu'où peut aller cette connivente reconnaissance productrice d'une émotion, c'est tout le débat autour de la notion de sujet et, plus globalement, entre figuration et abstraction. Deux expositions à Paris et Caen attrapent la question chacune par leur biais singulier, le flou et l'horizon, dont les affinités convergent pour interroger les *a priori* de notre rapport au net et précis du réel.

Flous artistiques : par-delà le premier regard

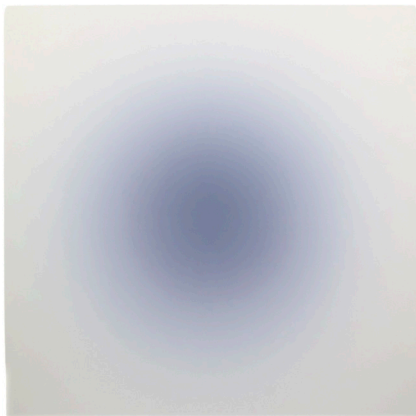
Du flou, il y en a chez Vinci, Watteau. Si l'Orangerie des vaporeux *Nymphéas* en fait une exploration toute contemporaine, elle l'ouvre néanmoins avec Turner et Monet pour rendre un juste rôle précurseur à ces deux maîtres du genre souvent pensés déficients visuels. Tous deux ont prouvé que la beauté n'a rien à voir avec la netteté et que le flou

n'offre pas rien à voir. D'abord synonyme de douceur (du latin *flavus* et apparu chez Félibien en 1676), le flou sert les variations atmosphériques de l'impressionnisme et la place prise par la vitesse dans leur époque en mutation constante et rapide. Il signe la modernité et apparaît au regard dans les nouvelles images produites par la photographie qui déconstruit la fixité ou décompose le mouvement, et aussitôt dans la peinture qui traditionnellement voyait comme une faute de montrer le mouvement autrement qu'arrêté dans le geste. Le flou fait désormais partie du visible, on le reconnaît comme composant du réel même s'il en marque paradoxalement les limites. C'est cet entre-deux qu'interrogent, après un saut dans le temps menant de l'après 1945 à nos jours, les artistes réunis ici. D'une part parce qu'après tant d'abominations nul n'est sûr de vouloir ni pouvoir regarder le réel en face, et que la tentation est humaine d'en flouter les contours. Ensuite parce qu'il faut chercher et trouver de nouveaux repères quand tous ont vacillé, été abolis, pulvérisés, démonétarisés. L'irreprésentable a percuté le statut et la valeur de l'image, obligeant aussi bien à jeter un voile qu'à le lever, ce qu'illustre la partie nommée « Érosion des certitudes ». En regard, la partie « Éloge de l'indistinct » plaide pour un réenchantement acceptant la spontanéité naïve et maladroite d'un flou qui, dans des instants saisis au vol, capte au cœur du réel et recèle la poésie simple et touchante de la vie. Une citation bien venue de Bachelard le dit : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire, autant dire qu'une image

stable et achevée coupe les ailes à l'imagination. » Introduire volontairement du flou, travailler l'indistinct jusqu'à la quasi-dissolution de la figure, devient pour l'artiste une façon d'en appeler à la co-création du regardeur, qui mentalement va reconstituer des formes lisibles en mettant en œuvre le processus cérébral de la reconnaissance analogique (tout comme l'IA, d'ailleurs). À certains yeux, souvent rebelles à l'abstraction, il y a là un effort qui dépasse le contrat de lecture d'une œuvre plastique, laquelle est censée donner à voir sans participation active. Mais après tout la chose est habituelle en littérature, où trois mots choisis pour leurs résonances peuvent libérer bien plus de puissance évocatrice qu'une longue description saturée de détails. Parmi le florilège d'éthers, brumes, buées et brouillards que présentent ces tableaux, photos ou vidéos, une création



CLAUDIO PARMIGGIANI, POLVERE, 1998, SUITE SUR ACRYLIQUE SUR BOIS



VINCENT DULOM, HOMMAGE À MONET, 2024, JET D'ENGRE SUR TOILE (UNIQUE).

de Vincent Dulom propose une éloquente expérience optique : sur la toile blanche, une imprimante a déposé une myriade d'infimes points bleus auxquels, comme un nuage, aucun contour ni aucune limite définie ne peuvent être assignés. Matériellement leur fixité est réelle et immuable, mais l'œil qui s'en était assuré les voit soudain s'animer, former un halo mouvant, une onde bleue dont rien ne peut arrêter la palpitation légère. C'est la métaphore même de ce que, « à bien y regarder. », le diffus réserve de surprise. Ailleurs, une toile de Gerhard Richter

montre ce qui semble être la surface ridée d'une eau qui dort, où vaguement se reflète une forme haute et ennuagée. Méfiance : sous la tranquille apparence voilà que s'identifie non sans trouble l'ineffaçable image des Twin Towers percutées, et c'est alors toute la fragilité du stable et l'incertain de l'avenir qui s'illustre. Le flou force à voir, mais pas nécessairement le tragique. On rêve devant les toiles d'Alfred Oehlen parce quelque chose se passe qui nous y invite sans nécessité d'être précisé, et c'est avant tout la beauté sensible des fantômes de suie laissés par les livres brûlés qui émeut chez Parmiggiani. Quant à Hartung ou Claire Chesnier, leur art du flou ne semble avoir pour but essentiel que d'ouvrir au regard des perspectives aussi somptueuses qu'infinies.



GERHARD RICHTER, 2005, HUILE SUR TOILE

Mystères à l'horizon : arrière-plans du visible

Brume, nuit et tempêtes ont vite raison de l'horizon. Cette ligne de partage clair, ce repère stable fourni par la nature disparaît à la première occasion, nous laissant sens dessus-dessous au beau milieu de nulle part. C'est pourtant lui qui fixe toute limite et sur qui reposent non seulement notre orientation mais nos représentations du monde, ainsi que la Renaissance s'est employée à le démontrer à travers la construction de la perspective. Sans sa ligne ferme rien ne tient debout, les compositions qui l'ignorent manquent irrémédiablement d'assise et toute structuration des plans est impossible. Du moins est-ce le credo de l'histoire de l'art occidentale jusqu'à ce que, sous l'influence de la redécouverte des arts premiers, des peintres comme Gauguin s'en affranchissent en dépit des critiques. L'horizon donne la profondeur, répartit les masses, organise l'espace. De manière réflexe, c'est le premier trait qui vient poser la base d'un équilibre orthogonal garant de la solidité. Même les auteurs de la Genèse ont obéi à ce primat instinctif : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. » Démarcation, cette ligne étendue sur la mer, la plaine ou le désert est pourtant ambiguë en ce qu'elle marque une jonction floue autant qu'une césure nette. De même qu'elle est inatteignable et recule sans cesse, elle a une épaisseur insaisissable. Les artistes d'ordinaire la rendent par des gradations d'autant plus conventionnellement acceptées qu'elles sont d'observation commune et perçues comme réelles. Il est entendu que l'horizon, s'il finit par se résoudre à une ligne dont la perception doit beaucoup à sa continuité, est une transition se préparant de longue main au-dessus et en-dessous d'elle. Cette épaisseur, certains lui donnent de l'opacité s'il s'agit, comme à la Renaissance, de fermer le champ visuel, de clore l'image pour valoriser le plan proche. Progressivement, c'est au contraire l'ouverture que l'on cherche, l'infini du lointain en quête

NEW YORK, THE MUSEUM OF MODERN ART, GIFT OF THE ARTIST AND JOE HAGE, 2008 © GERHARD RICHTER 2025



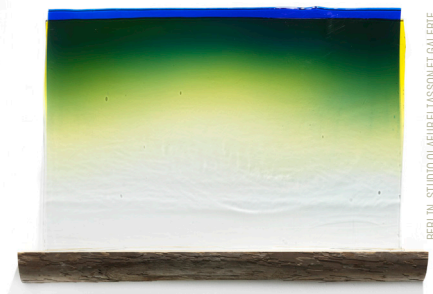
LÉON SPILLIAERT, MARINE BLEUE ET JAUNE, VERS 1934. AQUARELLE ET GOUACHE SUR PAPIER.

d'inconnu. Dans ce déplacement de polarité, l'horizon devient le sujet central de l'œuvre et ses promesses se nimbent de transparences diaprées, servant de support aux notations volatiles des impressionnistes, de porte du mystère aux symbolistes. Le motif autorise en soi les variations les plus libres, à la

façon dont les musiciens brodent sur un thème avec d'autant plus de licence qu'il est connu. Sur cette partition, les uns renforcent l'effet de contraste jusqu'à la pliure entre un haut et un bas, comme Courbet ou son contemporain Le Gray qui n'hésite pas à coller deux photographies distinctes figurant le ciel et la mer, radicalisme qu'aujourd'hui Pierre Buraglio, avec talent, pousse à l'extrême en juxtaposant des bandes colorées striée d'une minimaliste rainure dans le bois. D'autres s'appuient sur ce référent universel pour s'éloigner, par degrés et comme à pas mesurés, de la figuration pour nous faire accéder à leur suite à l'abstraction, tels Mondrian à ses débuts mais aussi Spilliaert. Mention spéciale à Ólafur Eliásson, qui par un jeu simple mais savant de deux plaques de verre soufflé et teinté produit, au-dessus d'une grève mouvante, un horizon qui a tout du mystérieux rayon vert.



ÉDOUARD MANET, L'ÉVASION DE ROCHEFORT, VERS 1881.



ÓLAFUR ELIÁSSON, YOUR EMERGENCE PRIVATE (YELLOW TO BLUE), 2012. VERRE COLORÉ (JAUNE, BLEU) ET BOIS FLOTTÉ.



GUSTAVE COURBET, LA VAGUE, 1869.

L'HORIZON SANS FIN
De la renaissance à nos jours

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN

Jusqu'au 5 octobre

CORRESPONDANCE
T.Leroux@maillo.com