

Extravagance du monde, folie du réel

Par Jean-Charles Vergne

J'ai commandé décommandé
De mes yeux la prune
Balancé les jumelles
Pour ne garder que le flou¹

Souvenez-vous d'une aube, de la célérité des formations chromatiques insaisissables, du mouvement sans mouvement de toute chose quand le soleil entame à peine le ciel, de la confusion écarquillée des espaces, de la palpitation lente des profondeurs de champ, des membranes climatiques douces et des secondes qui bientôt déglacent la nuit dans le jour.

Souvenez-vous d'un crépuscule, des paliers de nuit tuilés les uns les autres comme des feuilles translucides de calques opalescents, des visages inenvisageables, des formes nimbees d'une brume ombreuse, du monde troublé comme un cristallin myope. Souvenez-vous d'une levée de lumière océanique lorsque se désagrègent les trames de nuages chargés de l'eau évaporée des marées, de l'impossible limite de la mer et du ciel, de l'existence illusoire de l'horizon, du rivage hypermétrope de ses écumes vagues, des étendues prétendument nettes cornées sur vos pupilles.

Rappelez-vous un souvenir d'enfance, souvenir de souvenir rincé au flou par le doute de ne l'avoir pas vécu comme vous vous en souvenez, d'avoir été floué par une photographie vue dans un album, par un récit familial ayant tracé à votre insu les contours troubles du souvenir d'un autre, inoculé en vous comme un souvenir de vous, en bégaiement troublé de vous.

Rappelez-vous une peinture que vous pensiez connaître – la Joconde vue cent fois au Louvre, dans les livres ou sur des boîtes de chocolats ; la peinture de sous-bois avec biche observée les yeux dans le vague des années, au mur du salon de votre enfance. Mesurez l'impossible souvenir, l'irrécupérable netteté : il ne reste qu'une sommation de fragments imprécis et gauchement ajustés, aboutés par des flous pour faire une image floue.

Souvenez-vous des images horribles des tragédies, non pas celles du passé lointain mais celles des drames qui furent filmés, photographiés, diffusés à l'envi, dont nos yeux se sont repus sur les écrans et dans les magazines. Les tours jumelles en effondrement, les frappes chirurgicales, les plans obscènes de prisons clandestines, les corps alignés dans les excavations, les cieus rayés des trajectoires de projectiles mortels, les tsunamis et les corruptions brutales du monde : ces images que vous avez vues, mille fois et davantage, que vous ne pouvez représenter sinon dans l'imprécision d'un flou porté par les focales multiples, les couleurs incertaines, l'impossible mise au point du souvenir, l'impossible ligne claire.

Nous pensions le monde net, nous conservions nos images propres mais elles sont lessivées. Nous avons des scènes et des informations aux contours aiguisés mais nous ne parvenons pas à les nettoyer du flou, nous sommes flous, notre corps est flou, ce corps dont nous ne pouvons voir la tête qui le scrute, point aveugle semblable au minuscule disque optique du fond de l'oeil, zone sans photorécepteurs, tache troublée du champ visuel. Le monde est flou, quoi que nous fassions pour en dessiner les contours. Ses étendues, ses durées, s'étiolent en fond diffus de mises et de démissions au point, somme d'ajustements aléatoires de jumelles à l'illusoire netteté, passant au flou le beau comme les détails horribles. Le flou est la folie du réel, son dérangement, son extravagance optique, son errance sous les lignes de flottaison, disque d'accrétion auréolant la beauté ou enlaçant avec commisération les innommables et irréprésentables abominations.

Les Twin Towers pixellisées de Thomas Ruff ou voilées d'opalescence par Gerhard Richter, le vibratile spectral des miradors du camp de Majdanek de Krzysztof Pruszkowski, les tours gémeles de Tel-Aviv troublées par le calorifère cireux et iconoclaste de Philippe Cognée, l'anéantissement de Jacqueline Kennedy déjà recueillie sur le corps criblé de son époux passé au flou par Mimmo Rotella : des attritions d'images, amoindries, déclinées, en déclin, tellement vues et impossibles à voir, lessivées d'elles-mêmes. Le passage au flou leur est – et nous est – nécessaire, à l'identique du flou d'humilité et de componction dont László Nemes a précautionneusement enveloppé l'abjection vécue par le Sonderkommando d'Auschwitz dans son film, *Le Fils de Saul*², renonçant à la netteté numérique, choisissant « de filmer avec le même objectif, le 40 mm, un format restreint³ » pour maintenir «

des distances convenables⁴ ». Si, en certaines circonstances, la netteté tranchante de l'horreur doit être assénée violemment pour que le scalpel de la réalité nous ouvre les yeux en deux pour en forcer la macula, l'indistinct maculé du floutage épanche d'autres perspectives en lignes de fuite myopes et hypermétropes. Elles dessinent le monde autrement, frôlent les contours indécis de ses ambiguïtés, laissent aussi parfois la possibilité d'entrevoir dans le pire quelques lueurs d'espoir, quand bien même ces lumières vacillantes puissent-elles être illusoires – ce que fait László Nemes, laissant à Saul l'espérance de pouvoir sortir de l'enfer le corps d'un enfant déjà mort.

Mais tenter de saisir l'indistinct en le réduisant à sa puissance d'occultation de l'obscène et de l'irreprésentable serait omettre le pacte d'empathie que le flou est à même de nouer avec le monde dans ses éclosions les plus admirables. Les troubles que Gerhard Richter impose à ses sujets les plus graves sont aussi ceux qu'il applique avec une infinie délicatesse aux être aimés, aux paysages, aux cieus, aux océans, surpassant ainsi la véracité photographique par une autre forme d'authenticité, plus sensible qu'une pellicule, portée par la vibration de la mémoire, balançant « les jumelles pour ne garder que le flou » dans un mouvement de balancier dont le tempo rend possible un réenchancement des partitions du monde dans les fluctuations de gammes contradictoires enveloppant une basse continue. Il me faut témoigner de quatre rencontres pour préciser cela.

Lorsqu'Eva Nielsen réalise plusieurs tableaux utilisant comme image source la même photographie floue issue d'un album de famille, c'est parce qu'elle est happée par les profondeurs mémorielles centripète et centrifuge du document qu'elle découvre. Son père, sa mère s'y trouvent photographiés, accompagnés de personnes qu'elle ne connaît pas et l'on devine intuitivement par les postures et les formes vestimentaires que l'image fut prise avant sa naissance. Une femme tient des jumelles, observe de biais, expulse le regardeur vers le hors-champ centrifuge de l'image. Les perturbations, stridences, plis, froissements obtenus par la peinture et la sérigraphie, l'application d'une toile d'organza imprimée et tendue sur la peinture, porte le flou initial de l'image à sa culminance. Le flou est augmenté par une puissance d'attraction centripète recroquevillant l'image sur elle-même comme une vieille photographie maculée, froissée, défroissée, refroissée, jusqu'à ce que les effusions chromatiques – telles des larmes – et les plis du papier – telles des rides – fassent de Scope la zone indécise des souvenirs d'Eva Nielsen. Scope manifeste la portée d'une mémoire incertaine – dans la signification anglaise du mot – et il ouvre par la même occasion nos propres champs de mémoires involontaires. Nous possédons tous ces souvenirs fabriqués par des photographies de nous, de nos proches, de lieux où nous avons vécu mais dont la mémoire repose sur une falsification – semblable à cette photo d'enfance contrefaite dans le film *Blade Runner*⁵ devant laquelle Rachel se convainc de reconnaître une scène primitive enfantine qu'elle n'a pourtant pas vécue.

Le flou procède d'une dynamique soustractive qui, par dépressurisation, stimule une puissance d'élévation vers une éclosion du contemplatif. Les peintures de Claire Chesnier procèdent ainsi d'une réduction du monde, dans la manière dont un assentiment est accordé à la couleur comme événement, comme avènement et comme intensité à recouvrer une perception sensible du monde comme on recouvre la vue après une cécité passagère. Le flou de ses peintures ouvre un passage comparable au basculement de la prose vers le poétique lorsque la langue n'est plus opérante dans ses expressions communes et linéaires. Il faut le flou pour parvenir à l'éminence de l'atmosphérique, pour saisir l'immensité ondulatoire de la lumière au gré des arythmies du temps qu'il fait et du temps qui passe. La peinture *140223* est une aube⁶, est un crépuscule, un chuintement de lumière dont le spectre se plie et se déploie comme se plissent les yeux éblouis par l'embrasement d'une traîne brumeuse en feu ou par la splendeur mordorée d'un soleil arythmique. Verticale, elle engage la perception insaisissable des étendues autant que l'aplomb du corps dans sa capacité à embrasser et à se confondre organiquement avec l'enlacement des couleurs. Comme dans *Les Vagues* de Virginia Woolf, « peu à peu le champ s'imprègne de rouge, d'or, de brun. Soudain une rivière capte une leur bleue. La terre absorbe la couleur avec la lenteur d'une éponge qui boit l'eau. Elle prend du poids ; s'arrondit ; reste en suspens ; se pose, balance sous nos pieds.⁷ »

Dans les halos de Vincent Dulom, les tons saturent et désaturent l'oeil dans un vertige de ciel. Happé par l'infexible informe de modulations, le regard est mis en demeure, retardé, exproprié de son champ par le corps de la couleur au sein des nues et de leurs vibrations. Il y a prise de vue, dans une emprise du corps et de l'oeil, dans un soulèvement visuel consenti. En ophtalmologie, le cristallin est la lentille située derrière l'iris, capable de modifier sa courbure pour former une image nette sur la rétine. Avec la myopie, l'oeil optiquement trop puissant focalise en pré-rétinien et génère une incapacité à voir nets les objets lointains. Avec l'hypermétropie, l'oeil insuffisamment puissant focalise en post-rétinien et les objets proches apparaissent flous. Dans l'oeil de la peinture de Vincent Dulom, le regard est floué par une pulsation, du myope à l'hypermétrope. Nébuleuse chromatique privée de sa pupille, cet oeil est un pupille, iris orphelin de son noyau abyssal. Il vibre de l'incertitude de la forme elle-même, brume de particules gazeuses et halo dont l'auréole s'épanche autour d'un corps invisible. Les yeux ne savent plus

voir, se délectent d'une cécité de transition où forme et couleur se mêlent dans un imperceptible mouvement de giration et d'expansion. C'est un soleil ou bien le spectre auroral d'éclats venus des confins, c'est le rayonnement d'une étoile déjà morte qui nous parvient à des années-lumière, focalisant sur l'oeil mesméré une source contemplative et subjuguante, merveilleuse.

C'est aussi d'une subjugation qu'est née la série photographique *Borderland* de Tania Mouraud. Elle raconte s'être arrêtée au bord d'une route, fascinée par le scintillement de dizaines de bottes de paille disséminées que les agriculteurs emmaillotent dans des films de protection pour les laisser mûrir. Le paysage s'y reflète dans un miroir froissé. Semis de miroirs imparfaits criblant les étendues de chaume coupées à ras, les paquets vert émeraude chargés d'exhalaisons brûlent d'un feu intérieur sous l'éclat du soleil au zénith. La sécheresse s'est retournée en un reflet liquide pour un regard presbyte. Il suffisait de voir, de s'arrêter lors d'une promenade à travers la campagne, de se laisser fasciner par ce palais de glaces ternies, pour passer le miroir et accéder à ce panorama trouble qui confond les bassins limoneux avec le bleu du ciel. On imagine Monet, son oeil de cataracte, trahissant les couleurs d'une mare sous l'ornement de pluie d'un saule pleurant sur les berges de Giverny. Et derrière le reflet, sous la surface tendue où s'épanchent les nuages et l'orée d'une forêt, la paille se putréfie, s'étouffe, se contracte, bouillonne de sucs, d'émanations et de poisons nocifs qui nourriront le sol dès la prochaine saison. C'est une beauté trouble affleurant un corps affligé de décoctions impures : folie du réel, extravagance du monde dont le flou enveloppe, sans les départager, les affres et les épiphanies.

1- Alain Bashung, « Sommes-nous », *Fantaisie Militaire*, 1998.

2- László Nemes, *Le Fils de Saul*, 2015.

3- A. de Baecque, Entretien avec László Nemes, *Le Fils de Saul*, Paris, Ad Vitam, 2015, p.7, cité par Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p.28.

4- Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p.26.

5- Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.

6- Comme tous les titres de Claire Chesnier,

140223 indique la date d'achèvement de la peinture, renseignant autant sur la temporalité que sur le climat.

7- Virginia Woolf, *Les Vagues*, (1931), trad. Cécile

Wajsbrot, *Le Bruit du temps*, 2020, p.267. « [...]

gradually the fields drink in red, gold, brown. Suddenly a river snatches a blue light. The earth absorbs colour like a sponge slowly drinking water. It puts on weight; rounds itself; hangs pendent; settles and swings beneath our feet. », Virginia Woolf, *The Waves*, The Hogarth Press, Londres, édition originale, 1931, p.313.

Texte paru dans le Catalogue de l'Exposition *Dans le Flou*

(Commissariat de Claire Bernardi et Emilia Philippot, en collaboration avec Juliette Degennes), Musée de l'Orangerie, Paris, 2025.,

—

Jean-Charles Vergne a été directeur du FRAC Auvergne de 1996 à 2023, en charge de la collection et de la programmation.

Directeur de la Galerie The Pill (Paris, Istanbul), il est membre de l'AICA. Commissaire d'expositions et auteur, il a, entre autres, organisé des expositions monographiques et publié des livres consacrés à Luc Tuymans, Albert Oehlen, Richard Tuttle, Raoul de Keyser, David Lynch, Katharina Grosse, Agnès Geoffray, David Claerbout, Gregory Crewdson, Shirley Jaffe, Mireille Blanc... Il a été membre de la commission d'acquisitions du Cnap de 2008 à 2011. En 2018, il a été le rapporteur de Clément Cogitore pour le Prix Marcel Duchamp qui lui a été attribué.