

USAGES RADICAUX DU FLOU DANS LE CINEMA RECENT

« Toute avant-garde se qualifie d'abord par son caractère de nouveauté technique »¹

Jean Epstein

Le flou est un phénomène qui prend une ampleur considérable dans le cinéma en ce début du XXI^e siècle. Son caractère protéiforme, sa fertilité, son effusion, sa complexité doivent être envisagés comme des révolutions esthétiques majeures et des propositions théoriques vertigineuses. Ce faisant, le flou pose problème. Comment faut-il repenser le champ du cinéma pour rendre compte d'un objet si énigmatique ? À quelles formes plastiques radicales aboutit-il ? Quelles sont les voies choisies par les praticiens pour le faire émerger ? Quels nouveaux territoires le flou découvre et conquiert-il pour l'art cinématographique ?

I. L'ANALYSE DU FLOU OU LE DECLOISONNEMENT NECESSAIRE DU CINEMA

Le concept de flou est à la fois clair et confus, selon la différence que fait Leibniz entre la clarté et la distinction. C'est une notion claire, mais indistincte, confuse qui échappe à la raison. Le concept de « flou » peut être qualifié de flou. Nous savons depuis Ludwig Wittgenstein que le sens flou d'un mot n'est pas un défaut mais une infinie richesse. Le flou porte atteinte à la rationalité, non que sa conceptualisation doive en sortir incomplète là où il se dérobe, mais dans le sens où il pousserait l'esprit à faire l'expérience de ses propres limites et de son propre flou sans pour autant entraver son analyse. Cela suppose de ne pas tirer de conclusion anticipée de ce que devrait être le flou, ne pas figer et rendre précis le contour incertain de la notion. Il faut donc parvenir à élaborer une véritable pensée de l'indistinction, dont le travail serait la construction d'une théorie dont le principe non seulement ne contredirait pas le mode d'être de son objet, mais encore serait la plus capable d'en rendre compte.

C'est ainsi que l'analyse du flou nous amène aussi à refuser toute définition du cinéma hormis qu'il s'agit d'un art en perpétuelle réinvention. Par ailleurs, l'extrême effervescence et dissémination des expérimentations du flou de nos jours nous obligent à adopter une démarche transversale et à concevoir le champ du cinéma de manière non normative et décloisonnée. L'approche comparatiste que nous choisissons, d'une part, parachève l'abandon d'une hiérarchisation entre des cinématographies dont l'intégration à l'industrie culturelle varie de la plus forte à la plus nulle et, d'autre part, étudie les enjeux de la subversion pour chacune d'elles. Elle ruine toutes les partitions qui ont été faites et prend le champ du cinéma comme s'il était vierge. Elle tente de retrouver la conception visionnaire du cinéma que se faisait Germaine Dulac : « Ne pourrait-on supprimer ces deux termes : "Cinéma d'exception" (dit improprement "cinéma d'avant-garde") et "Cinéma commercial" pour ne laisser subsister que celui plus bref de Cinéma ? Pour cela,

¹ Jean Epstein, « Avant-garde et arrière-garde », in *Ecrits sur le cinéma, tome 2 (1946-1953)*, Cinéma Club/Seghers, Paris, p.70

il faudrait convaincre le public que le cinéma, dans son expression visuelle, n'a pas de limites. »². Le cinéma est ainsi un concept indéfiniment déclinable.

Le flou se pare d'ors et déjà d'une dimension critique puisque réfléchir sur ce phénomène revient à opérer un bouleversement et une reconfiguration des approches du cinéma. C'est pourquoi le corpus d'œuvres que nous allons étudier est prélevé dans des champs antipodiques entre lesquels nous proposons d'élever des passerelles : le cinéma expérimental (Peter Tscherkassky), le cinéma d'auteur (Philippe Grandrieux) mais aussi le cinéma industriel dans une occurrence de *blockbuster* art et essai (Ang Lee), l'art vidéo (Sabine Massenet, Pierre Villemin) et l'installation vidéo (Robert Cahen, Augustin Gimel).

II. UN EVENTAIL DES FORMES PLASTIQUES RADICALES DU FLOU

Les extraits des œuvres sélectionnées sont à voir comme un éventail non exhaustif de formes plastiques radicales très diverses représentatives du flou. L'analyse de cet éventail pourrait tenir en cinq propositions :

- i) Le flou naît d'une recherche très poussée mettant en œuvre l'exploitation systématique de connaissances et de ressources techniques.
- ii) Le flou induit que l'écran n'est plus le support d'une image animée, mais une surface qu'il faut mettre en mouvement.
- iii) Le flou est illimitation : il détruit le plan et dynamite la représentation.
- iv) Le flou est un ferment duquel jaillissent des réinventions plastiques infinies. Il s'agit ici de réinventions plastiques du corps humain, ses reconfigurations, ses métamorphoses, voire ses mutations.
- v) Le flou se départage en deux versants opposés selon que les artistes choisissent de travailler la très faible ou la très haute densité des formes plastiques radicales.

1. Le flou de la faible densité :

Robert Cahen et Sabine Massenet envisagent le flou selon sa très faible densité qui prend les formes de l'opacité pour le premier et de la dilution pour la seconde.

- l'opacité

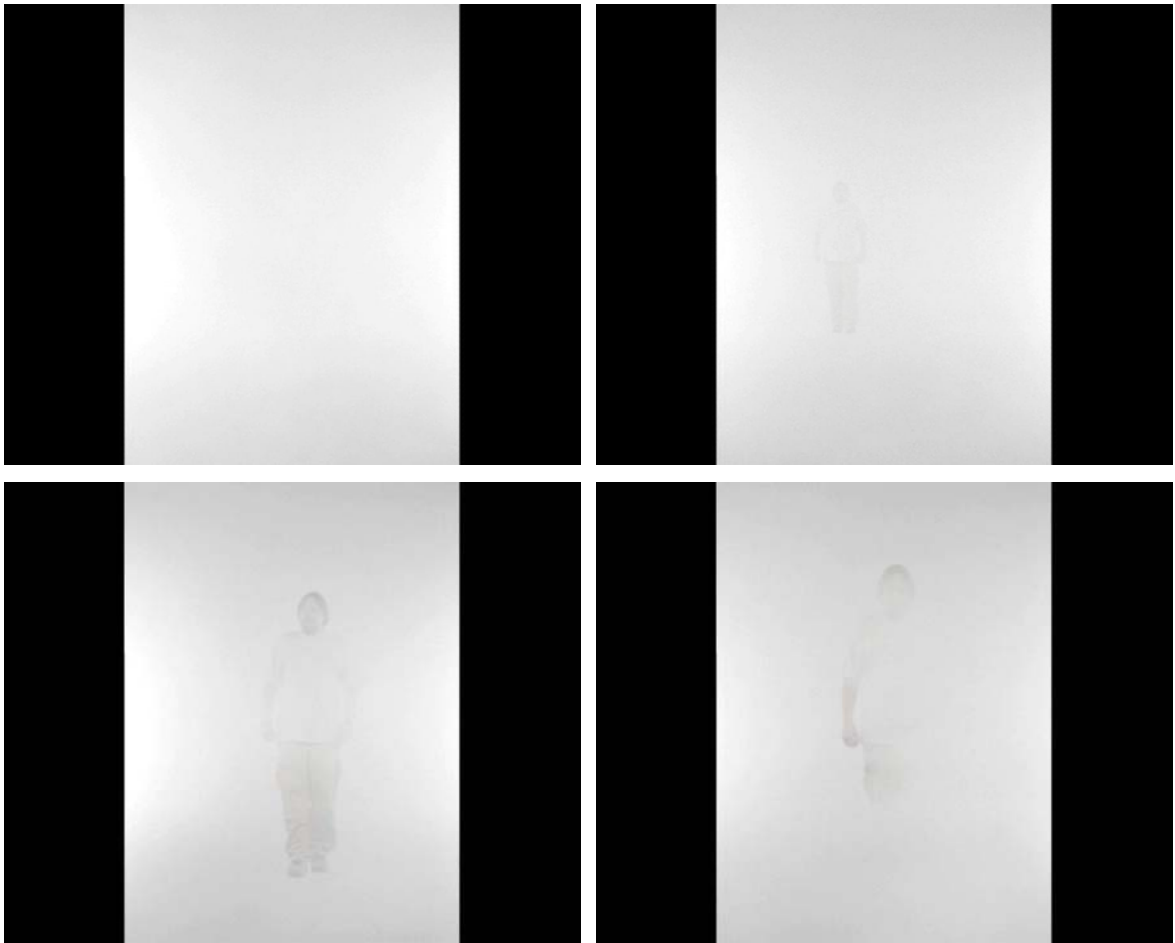
² Germaine Dulac, « Dans son cadre visuel le cinéma n'a point de limites », *Paris Nouvelles*, 9 mai 1931, in *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris Expérimental, 1994, p. 146



Robert Cahen, *Traverses* (2002)

Pionnier dans l'utilisation des instruments électroniques en général et de la vidéo en particulier, Robert Cahen réalise cette installation vidéo en 2002 avec le concours du Fresnoy et du CICV Pierre Schaeffer. *Traverses* fait partie de la collection du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg depuis 2003. Cette installation se présente sous la forme d'une image verticale encadrée, tel un tableau, de 4m sur 3m où le blanc opaque laisse émerger lentement et partiellement des traces de figures humaines isolées pour finir par les engloutir.

La technique employée a été de filmer en studio sur fond bleu, avec beaucoup de lumière et une surexposition maximale, tout d'abord des personnes marchant face à la caméra, puis, séparément, des fumées blanches. L'incrustation des deux en post-production a permis d'obtenir ces nébuleuses à peine discernables dont la puissance auratique évoque une *Sainte face* (1658) du peintre Zurbarán. Mais R. Cahen, à l'inverse du peintre espagnol, ne travaille pas la transcendance (une trace matérielle renvoyant au divin) mais ramène au contraire une image sur terre.



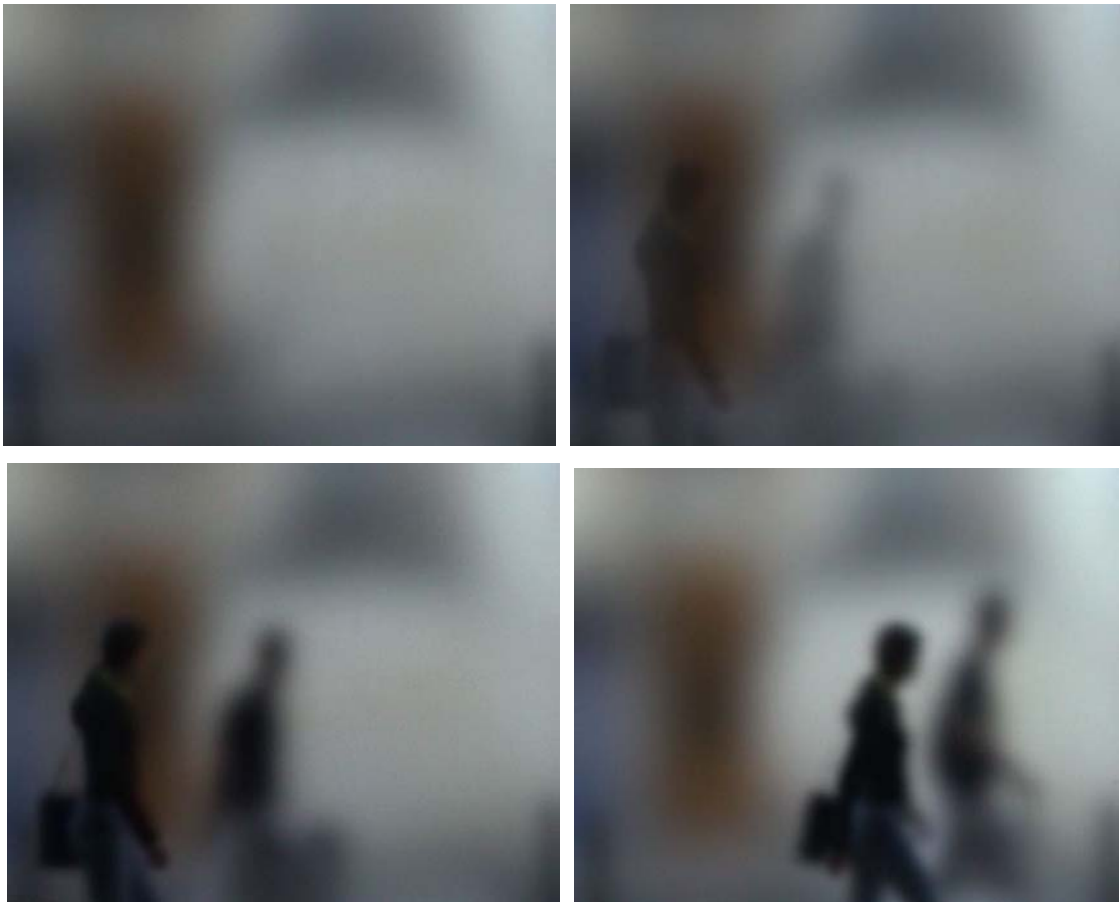
Robert Cahen, *Traverses* (2002)

- La dilution

Ancienne plasticienne, Sabine Massenet a 47 ans, vit à Paris et fait de la vidéo depuis 9 ans. Son œuvre, qui travaille la notion de fragment, est riche d'une vingtaine de titres dont la plupart sont distribués par *Heure Exquise !* S. Massenet a réalisé *Transports amoureux* (2003-2005) avec une mini-DV après avoir collecté pendant deux ans les petites annonces de la rubrique « Transport amoureux » du journal *Libération*, passées par des gens qui ont manqué une occasion de faire la connaissance d'un inconnu rencontré à bord d'un transport en commun et qu'ils cherchent à retrouver.

Le flou a été obtenu en cadrant depuis l'intérieur d'une boutique à travers le verre sablé de la vitrine, le point rigoureusement fait sur le verre. L'image est donc nette. Le flou vient d'une part de la profondeur de champ (au-delà du plan de mise au point, c'est de plus en plus flou) ; il est d'autre part remodelé et amplifié par les propriétés du verre agissant comme un filtre qui diffuse, diffracte et réfracte la lumière de manière forte et très complexe. Le savant montage des images arrêtées et mise en mouvement, des très longs fondus d'entrée et de sortie, transforment les corps humains isolés en désirs vagues, en fantômes colorés, en taches de couleurs qui se meuvent, apparaissent comme de l'encre dans un buvard et dissolvent en se fondant dans la toile d'une luminosité pâle. Le flou devient une matière en lui-même, liant monde et êtres au sein d'une réalité rendue picturale

et dénuée du moindre sens ; il incarne et exacerbe une misère affective propre à notre société actuelle.



Sabine Massenet, *Transports amoureux* (2003-2005)

2. Le flou de la très haute densité :

À l'autre versant de ces formes plastiques de la très faible densité se trouvent celles de la très haute densité qui tentent de rendre compte d'un réel trop effusif ; le cadre chez ces artistes ne suffit plus : il faut le remplir à outrance.

- la saturation :

Ces formes du flou chez Pierre Villemin et Philippe Grandrieux résultent de la saturation de la matière et semblent vouloir déborder du cadre.

Pierre Villemin, 43 ans, vit à Metz, jouit d'une carrière de vingt ans de réalisateur de films et de vidéos ; il est, par ailleurs, professeur de vidéo à l'École des Beaux-Arts de Metz depuis 1996. *Mémoire carbone* (2005) est un documentaire commandé par le Musée du Carreau de Wendel pour commémorer la fermeture du dernier puits en Moselle en avril 2004 signant la fin de l'exploitation charbonnière du Bassin Houiller Lorrain. Il est réalisé à partir d'images d'archive numérisées. P. Villemin n'a pas changé sa façon de travailler sur cette commande. Lorsqu'il a livré le montage du film début 2005 à ses commanditaires, il pensait qu'il serait refusé tant son essai expérimental était aux antipodes de ce qu'on attendrait d'un documentaire commémoratif. La matière saturée s'effrite et devient poreuse comme du charbon.

Le flou est obtenu entièrement en post-production sur des logiciels de montage virtuel et d'effets spéciaux dont P. Villemin s'acharne à exploiter toutes les ressources, à en repousser les limites ; le flou travaille à dégrader, déstructurer et surconfigurer l'image réelle pour tendre vers la peinture, le dessin, le graphisme animés. L'image pixelisée à outrance, aux couleurs crues, est travaillée dans son épaisseur en couches qui s'interpénètrent et se fondent les unes dans les autres dans une palpitation granuleuse irrégulière mêlant hommes et lieux, figures et fond. Un passé se détruit dans une dernière débauche d'énergie pure. Ainsi le flou de la vidéo incarne-t-il le flux irrépressible des souvenirs lorsque les images et les sensations vous submergent un instant de manière chaotique et très vive avant de disparaître.

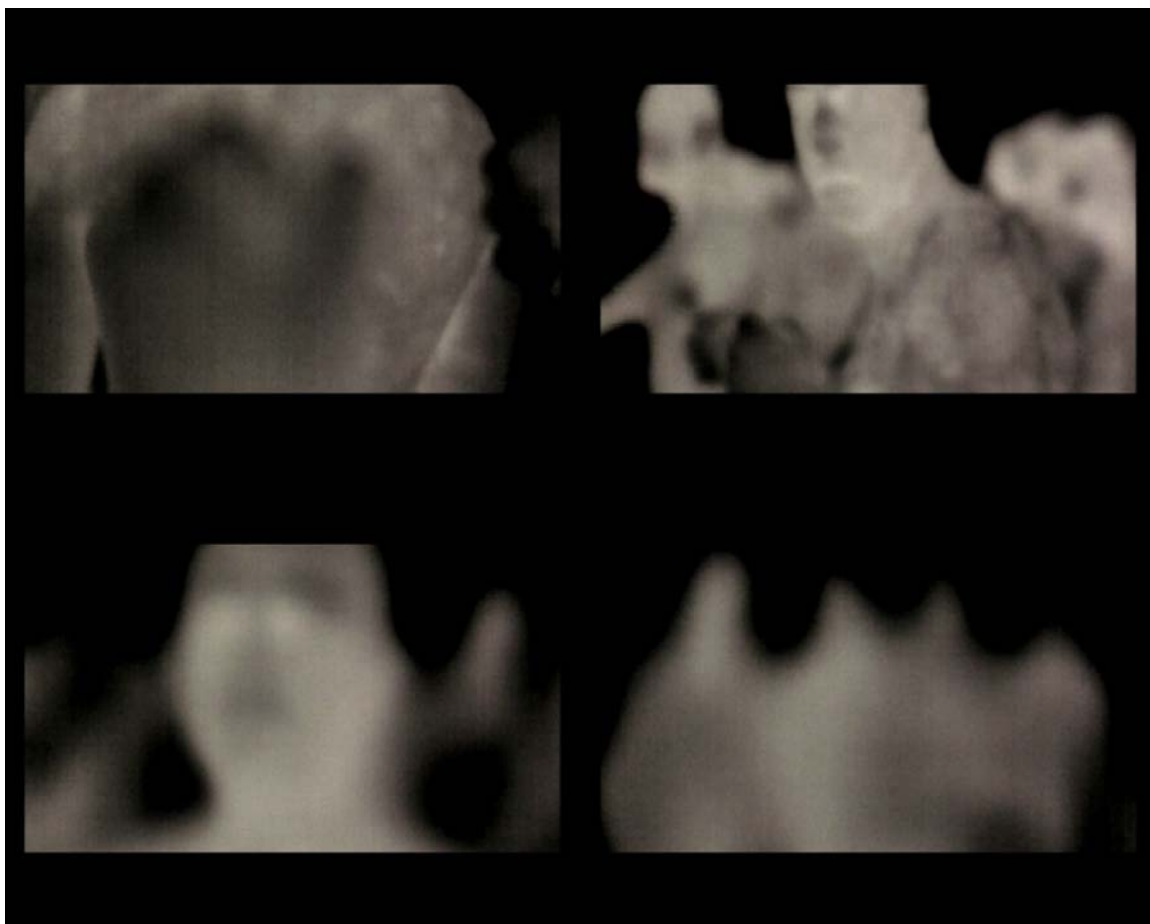


Pierre Villemin, *Mémoire Carbone* (2005)

P. Grandrieux est l'auteur de nombreux essais documentaires et de deux longs-métrages, *Sombre* (1998) et *la Vie nouvelle* (2002). Il est l'un des rares créateurs, avec par exemple F.J. Ossang, à avoir su maintenir dans l'industrie les démarches du cinéma de recherche bien qu'elles aillent à l'encontre du corporatisme du milieu. Et sans surprise, le travail de P. Grandrieux est souvent source d'innombrables problèmes et d'incompréhensions pour ses collaborateurs techniques, du fait de son impérieux besoin d'expérimentation et de sa manière à la fois virtuose et pulsionnelle de faire du cinéma. P. Grandrieux, lui-même grand technicien du cinéma, ne cesse de saturer ses films d'une multiplicité de flous. P. Tscherkassky, dans une lettre qu'il avait adressée à P. Grandrieux en 2002, écrivait que *la Vie Nouvelle* était l'expérience la plus puissante qu'il ait jamais faite au cinéma³. Dans *la Vie nouvelle*, la séquence dionysiaque en noir et blanc qui se situe vers la fin et dont le statut oscille entre fantasme, rêve et délire du personnage principal nous intéresse particulièrement. Elle présente des êtres humains nus transfigurés faits d'une riche matière de lumière et de ténèbres et qui se mêlent bientôt en des formes et matières nouvelles inhumaines.

Le flou est ici obtenu par la juxtaposition de trois effets. Tout d'abord, l'utilisation singulière d'une caméra thermique qui estompe un peu les détails sans réduire complètement les corps à leur empreinte thermique de manière à les métamorphoser en masses irradiantes parcourues de détails anatomiques nets (les poils par exemples). Ensuite, la recherche de flous avant (qui permettent d'atteindre des valeurs illimitées) lorsqu'une main par exemple est tenue si près de la caméra qu'elle est réduite à l'état d'un nuage de particules aux infinies nuances de gris. Et enfin, par l'absence de mise au point qui libère les corps en formes plastiques mouvantes, souples, collantes qui se fondent les unes dans les autres évoquant quelque peu l'univers de Bacon. La matière saturée donne une forme aux sensations brutes archaïques, aux pulsions et à la terreur pure de l'inconscience.

³ Peter Tscherkassky, « Dear Philippe Grandrieux », in Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle/ Nouvelle vision*, Paris, Editions Léo Scheer, p.183



Philippe Grandrieux, *la Vie nouvelle* (2002)

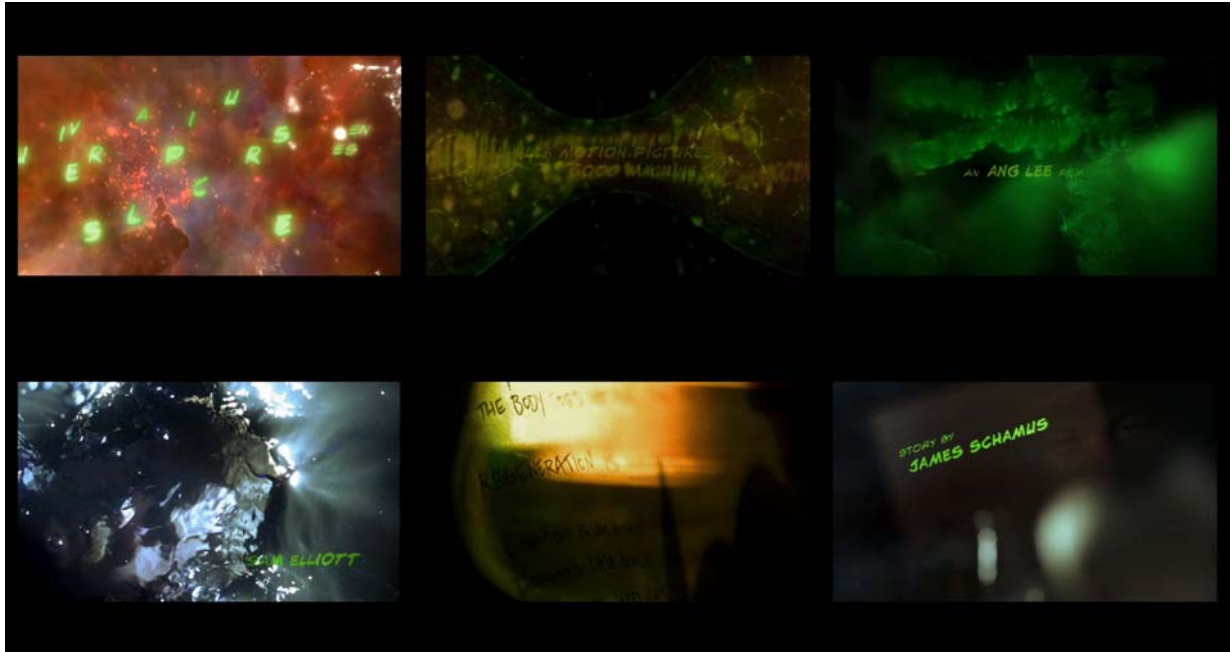
- La surabondance :

Une autre voie choisie par les praticiens pour expérimenter la très haute densité du flou consiste à surcharger l'écran avec une matière rendue surabondante qui fait voler en éclats le cadre. Les trois exemples de flou provenant de cette recherche sont prélevés chez Ang Lee, Augustin Gimel et Peter Tscherkassky,

D'origine taïwanaise, émigré aux E-U dans les années 70, Ang Lee a aujourd'hui 52 ans et réalise des films à Hollywood depuis une quinzaine d'années. *The Hulk* (2003) est un *blockbuster* unique en son genre où l'auteur a littéralement poussé tous ses collaborateurs à dépasser leurs habitudes pour verser dans l'expérimentation pure. J'ai choisi le générique du début qui comporte tout le matériel génétique du flou qui sera ensuite décliné dans le film. Ce générique est un exemple de surcharge particulièrement éblouissant où il est question en filigrane de la création d'un corps réellement sans limite.

Une multiplicité de flous y est expérimentée : flous avant par l'interposition d'objets divers placés très près de la caméra, flous par diffraction et réfraction de la lumière au travers d'ustensiles en verre ou à travers l'eau mouvante, flou de profondeur de champ et d'absence de mise au point, images de synthèse chaotiques qui nous font passer du cosmique à l'organique et au génétique en quelques secondes, montage virtuel et logiciel d'effets spéciaux exploités de manière à travailler l'image en couches et par

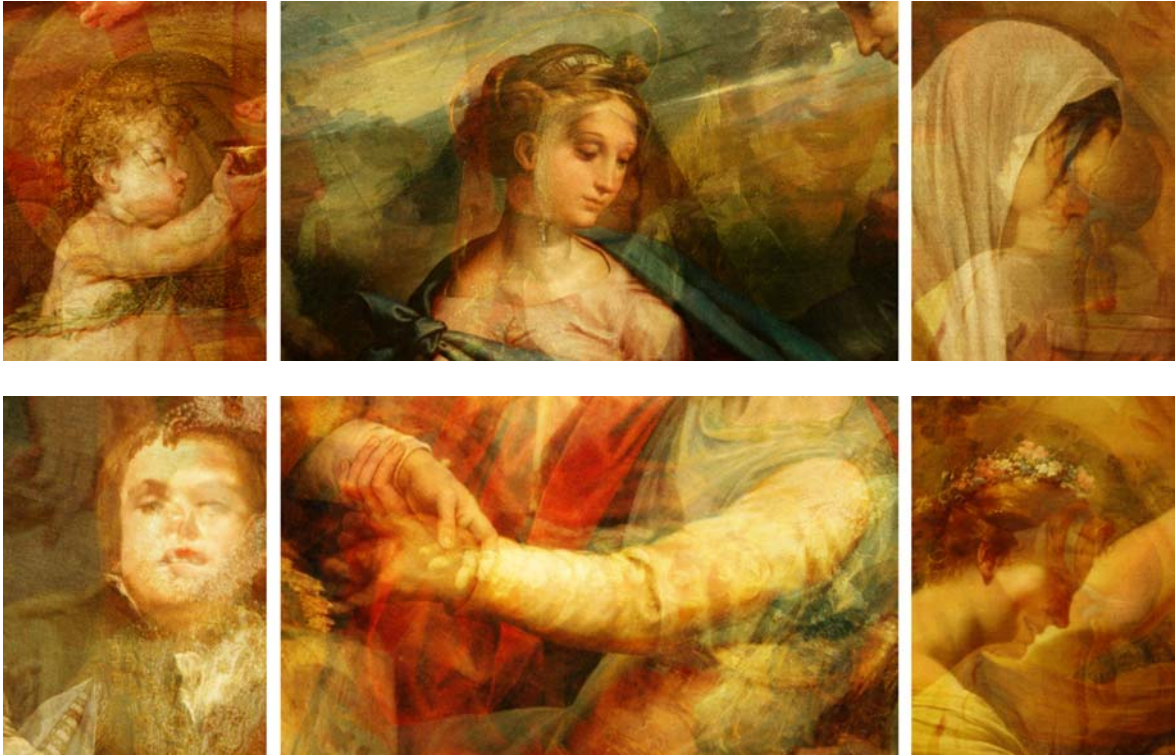
accumulation d'impressions fugitives. Ce générique opère par le biais du flou une fulgurante et vertigineuse reconfiguration des connaissances (cosmologie, biologie, génétique, biochimie, philosophie). Le flou sera le mode de création et de déchaînement plastique du personnage Hulk prenant en charge autant des considérations organiques, moléculaires, génétiques que psychanalytiques.



Ang Lee, *The Hulk* (2003)

Augustin Gimel est un réalisateur de la génération de l'auteur de ce texte, âgé de 31 ans, vivant à Paris, diplômé en animation de l'ENSAD, extrêmement prolifique puisqu'il a déjà à son actif près d'une vingtaine de films, vidéos et installations diffusés dans de très nombreux festivals internationaux. Il a déjà eu droit à plusieurs séances monographiques, à la Cinémathèque française en mars 2003, au mk2 Beaubourg en mars 2005 et, en décembre 2005, au Festival des Cinémas Différents à Paris. *Extracorpus* (2004) est une installation en triptyque construite à partir d'un corpus de 6000 photos qu'il a prises avec un appareil photo numérique au musée du Prado à Madrid, de la peinture occidentale de la fin du XII^e au XVIII^e siècle.

La particularité du flou ici est qu'il ne s'ordonne plus à une plastique spatiale mais temporelle, créée par le spectateur. C'est un travail d'image par image titanesque où chaque image reste nette. Le flou naît du montage d'images conçues comme plans-photogrammes qui ne coïncident qu'imparfaitement les uns avec les autres, créant des failles spatio-temporelles propices à la création par l'œil et le cerveau du spectateur, repoussés au-delà de leurs capacités de perceptions naturelles (persistance rétinienne, effet phi, traitement des informations visuelles) d'une infinité d'images virtuelles résultant de la combinaison aléatoire des formes et des couleurs des images existantes. Le flou permet une inédite, fulgurante et vertigineuse reconfiguration d'une histoire de six siècles de peinture en 9'30'' qui aboutit à bien plus qu'à la création d'un corps multiple mais à celle d'un au-delà du corps. Aussi un écran ne suffit-il plus à A. Gimel, il explose en trois écrans dont les cadres sont remplis à craquer.



Augustin Gimel, *Extracorpus* (2004)

Théoricien et chef de file de l'avant-garde autrichienne, Peter Tscherkassky représente pour la réflexion sur le flou un sujet majeur. En effet, sa conception du *found-footage* selon laquelle un seul film recèle une infinité de films possibles lui fait toucher à la nature illimitée du flou. Toute son œuvre peut être considérée, entre autres dimensions, comme une vaste investigation sur le flou. *Dream Work* (2001) dont l'histoire met en scène une femme qui rentre chez elle, se couche et fait un rêve, lui permet de pousser ses recherches en *found-footage* jusqu'à un aboutissement encore jamais égalé et d'offrir un film entièrement flou.

La transposition dans son film des processus effectués par le psychisme tel que Freud l'a explicité dans son ouvrage *De l'interprétation des rêves* permet à P. Tscherkassky d'accumuler et de concentrer un ensemble d'expérimentations extrêmes sur le flou en soumettant la pellicule trouvée à une brillante synthèse de tous les procédés radicaux inventés par le cinéma de recherche depuis Man Ray (les rayographes, les surimpressions démultipliées, le *flicker*, le négatif, la surexposition, etc.) et en inventant d'autres (telle la sélection et l'extraction d'éléments de la pellicule originale au moyen d'un stylo au rayon laser rouge). Ces recherches sur flou opérant la totale destruction du plan ainsi que l'atomisation de l'écran aboutissent à un véritable feu d'artifice abstrait, un brûlant flux sensoriel déchaîné où le corps humain éclate en fragments instables et mêlés. Elles portent à leur comble des formes plastiques érotiques.



Peter Tscherkassky, *Dream Work* (2001)

Cette catégorisation d'un échantillon de formes plastiques radicales n'est qu'une manière d'éclairer et d'expliciter le phénomène du flou. Elle permet de réunir au sein d'une même catégorie des œuvres n'exploitant pas les mêmes ressources techniques. Nous pouvons compléter ce schéma interprétatif par une analyse s'appuyant à présent sur les pratiques radicales expérimentant le flou et permettant de réunir des œuvres qui n'aboutissent pas aux mêmes formes plastiques.

III. UN EVENTAIL DES PRATIQUES RADICALES DU FLOU

Nous aimerions tracer cinq voies importantes que nous décelons ces six dernières années.

1. Expérimentations des limites de la caméra

Une des pratiques pour rechercher des flous consiste, à l'instar de R. Cahen avec *Traverses*, à soumettre la caméra à des expérimentations extrêmes, comme s'il s'agissait d'un instrument d'observation dont on voudrait tester les limites. Ainsi, par exemple, la faible vitesse d'obturation est-elle utilisée dans la vidéo aujourd'hui comme une technique œuvrant dans les marges de la captation de la caméra numérique. Cette technique est

héritière du cinéma (un bel usage en est fait par Wong Kar-Wai au début de *Chungking Express* [1994]), mais trouve un aboutissement dans les caméras numériques qui sont munies d'une technologie électronique très poussée : elles descendent, pour les plus performantes, au 1/3 de seconde. Par ailleurs, la faible vitesse d'obturation permet techniquement de gagner de la luminosité. Or, ces caméras jouissent d'une très grande sensibilité puisqu'elles sont capables de produire des images avec seulement 1 lux, voire moins. Aussi permettent-elles des conditions de tournage qui étaient impossibles à envisager il y a une dizaine d'années et, lorsqu'elles sont employées au-delà du confort de manipulation envisagé par l'industrie qui les a construites, elles détruisent la représentation par étalement, étirement, métamorphose et saccades de la matière visuelle, ouvrant ainsi le champ à l'abstraction. Voici quelques exemples magnifiques de vidéos réalisées de nuit ces trois dernières années : *Flammes nues* (2003) de Jean-Paul Noguès, *Border* (2004) de Laura Waddington, *Ruins of Love* (2005) d'Ange Leccia, et deux autres expériences encore plus radicales qui se confrontent à l'indiscernable et à la trame de l'image vidéo, une longue séquence vers la fin du long-métrage *In this World* (2002) de Michael Winterbottom, mettant en scène la fuite de deux jeunes afghans à travers un paysage enneigé transformé en masse opaque granuleuse parcourue de palpitations irrégulières, et *Saïa* (2000) de Florent Marcie, tourné avec une luminosité quasi inexistante (à l'œil nu, F. Marcie ne distinguait presque rien alors que la caméra était capable d'enregistrer une image) transformant la ligne de front en Afghanistan en sombres tableaux abstraits. À l'autre versant de ces pratiques singulières, Leighton Pierce, réalisateur et vidéaste américain qui applique depuis plus de vingt ans de riches connaissances optiques pour expérimenter le flou, est passé maître dans l'exploitation systématique de la très faible vitesse d'obturation en l'émancipant totalement de son assignation comme effet permettant un gain de luminosité. L. Pierce travaille, en effet, depuis environ six ans, ce qu'il nomme le *smearing*, méthode complexe qui combine cette manipulation technique de la caméra à une technique de montage nouvelle, démultipliant huit fois le plan tourné afin d'obtenir par le décalage des pistes et les transparences une séquence élaborée de traînées de couleurs qui s'enchevêtrent dans des entrelacs si imperceptibles que l'ensemble se meut à la manière d'un chaos harmonieux. Son grand accomplissement technique, *A Private Happiness* (2003), a été précédé par nombre de vidéos explorant chacune des phénomènes du *smearing* telles que *Wood* (2000), *The Back Step* (2001), *37th and Lex* (2002), *Water Seeking its Level* (2002) et *Evaporation* (2002).

2. Expérimentations des limites des logiciels

Une autre voie est celle de l'exploitation systématique de logiciels de montage et d'effets spéciaux dans la lignée de Pierre Villemin et d'Ang Lee afin de multiplier les images dans le cadre trop restreint de l'écran. Le vidéaste français Pierre-Yves Cruaud propose une solution magistrale qui consiste à démultiplier un plan à l'intérieur du cadre jusqu'à l'infiniment petit. *L'Hôtel des vies reproductibles* (2000) déploie une mosaïque abstraite constituée d'un nombre incalculable du même plan réduit à la grandeur de quelques pixels. Le vidéaste norvégien H.C. Gilje, opte plutôt pour travailler l'image dans son épaisseur, en une infinité de strates. *Night for Day* (2004), son chef-d'œuvre, accumule, au sein de quelques séquences, au rythme de 25 images par seconde, des écrans, des bandes, des segments d'images par superposition complexe, chacun agissant comme une fenêtre, un cache, un filtre ou un prisme.

3. Reprise iconographique minimale surinvestie

Nous voyons, à côté des pratiques de reprise iconographique massive d'Augustin Gimel et de Peter Tscherkassky, toute une série de démarches consistant à s'emparer de quelques images préexistantes pour en tirer, par la recherche du flou, une œuvre neuve, effusive et infinie. *Lighting* (2002), film en 16mm d'Othello Vilgard est construit à partir de quatre photographies seulement (Marey, Duchenne de Boulogne, Londe et Winter). Ce matériau ténu est démultiplié par refilmage de manière à sélectionner des cadres différents, par traitement en négatif et par le montage selon une partition fondée sur le calcul et l'intermittence. *Traces* (2005) de Pierre-Yves Cruaud se fonde lui aussi sur un matériau très succinct : quelques radiographies du corps humain. P.-Y. Cruaud en extrait, au moyen d'un système de cache, d'innombrables éléments qui sont autant d'images abstraites, qu'il monte ensuite depuis des petites boucles de formes plastiques radicales simples jusqu'à un magma très complexe.

4. Expérimentations de l'ordinateur

Hugo Verlinde, cinéaste, vidéaste et artiste numérique français, a ouvert une nouvelle voie pour rechercher le flou avec trois œuvres qui hybrident le cinéma expérimental et l'art numérique : *Aldebaran* (2000), *Gemina* (2003). Son interrogation sur les possibilités du médium ordinateur lui ont fait choisir le langage de programmation comme l'outil par excellence dont il faut exploiter toutes les ressources. Son travail se fonde sur la sélection de modèles mathématiques simples (des équations trigonométriques à plusieurs variables) dont le calcul par l'ordinateur offre des visualisations de figures géométriques très complexes et animées. H. Verlinde a opté, dans les trois films cités, pour une expérience de cinéma élargi : il a projeté ces images numériques sur le corps nu d'une danseuse. Il a filmé en 16mm le résultat de l'interaction en gros plans. Le corps de la danseuse agit à la fois comme un écran accidenté en trois dimensions qui déforme les images et comme une sculpture éclatée et abstraite créée par ces mêmes images. Le savant montage des films accroît ce paradoxe.

5. Explosion du dispositif de projection

L'installation du vidéaste brésilien Eder Santos *Distorções contidas / Distorsions contenues* (2005) offre une voie très novatrice pour le flou puisque des recherches qui se trouvaient confinées dans les deux dimensions de l'écran se trouvent concrétisées, amplifiées et interprétées dans l'espace. L'installation met en scène une double projection parallèle de deux vidéos d'une femme et d'un homme nus descendant un escalier en référence à Marcel Duchamp qui se référait aux travaux d'Etienne-Jules Marey. Chaque cône de lumière passe au travers d'une dizaine de plaques de verre brisées enduites d'une matière blanche semi-transparente qui agit comme écran et comme filtre. Chaque strate de verre capte une image différente, que ce soit au niveau de l'échelle, du cadrage et du filtrage qui augmente de strate en strate. La dernière plaque que rencontre chaque cône de lumière est recouverte d'une fine pellicule semi-réfléchissante qui, à la fois, filtre l'image composite – qui va donc s'étaler sur les murs – et la renvoie, en sens inverse, de l'autre côté. Cette dernière projection réfléchie subit une deuxième fois le processus instauré par le dispositif avant de s'étaler sur les murs opposés. Le spectateur est libre de circuler

autour de l'œuvre et, selon le point de vue qu'il adopte, de décomposer le séquençage de l'image ou d'opérer des superpositions et démultiplications.

Le flou est un aboutissement du cinéma de recherche en ce qu'il est issu de l'élargissement et de l'approfondissement systématique des possibilités du médium opérés par des praticiens animés non par l'idée de progrès mais par un désir impérieux d'invention, un désir d'user de l'art cinématographique comme moyen privilégié d'exploration de toutes les façons dont nous ne comprenons pas le monde. Hantés par le dépassement, ces cinéastes recherchant des formes plastiques radicales ont compris toutes les implications de l'enseignement poétique de Jean Epstein lorsqu'il écrivait, d'une part, que « l'image cinématographique nous prévient d'un monstre, qu'elle porte un venin subtil, qui pourrait corrompre tout l'ordre raisonnable à grand peine imaginé dans le destin de l'univers »⁴ et, d'autre part, lorsqu'il rédigeait « l'objectif de l'appareil de prise de vue est (...) un œil doué de propriétés analytiques inhumaines »⁵. Ils procèdent à une profonde reconfiguration du réel par grands bouleversements des perceptions et des connaissances. Ces artistes ne font pas que rendre compte de l'univers et de l'homme d'une manière plus juste en se confrontant au chaos par le biais d'une compréhension intime et optimale des possibilités du médium, ils vont au-delà des capacités perceptives de l'être humain.

**Remerciements chaleureux à Robert Cahen, Pierre-Yves Cruaud, Augustin Gimel, Jean-Paul Noguès, Florent Marcie, Sabine Massenet, Leighton Pierce, Peter Tscherkassky, Hugo Verlinde, Pierre Villemin et Laura Waddington.
Ce travail est dédié à Nicole Brenez, avec reconnaissance, affection et admiration.**

⁴ Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine » (1946), in *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947*, Cinéma Club/Seghers, Paris, p.258

⁵ Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna » (1926), *ibid.*, p.136