



Les promesses du flou. L'indiscernable ou l'individualité esthétique en question

Bertrand Prévost

Université Bordeaux-Montaigne

bertrand.prevost3@wanadoo.fr

<https://orcid.org/0009-0001-5997-4729>

THE PROMISE OF VAGUENESS

THE INDISCERNIBLE OR AESTHETIC INDIVIDUALITY IN QUESTION

We are trying here to establish the symptomatic value of our interest, both aesthetic and intellectual interest in vagueness, as a figure of indeterminacy, of potential... But it seems that vagueness in no way takes us out of a logic of the possible, which, far from thinking of potential forms, attach them even more in individual determination: vagueness would only be the possibility of the net. This is why we try to replace it with the notion of the indiscernible, as Félix Guattari and Gilles Deleuze have thought it, that is to say a zone of neighbourhood where at least two heterogeneous realities actually meet to form a third, wholly determined and singular, yet does not exist as an individuality: Tintoretto's painting-dyeing, Manet's cosmetics-skin-pastel, etc.

KEYWORDS:

Vagueness — Indiscernible — Gilles Deleuze — Félix Guattari — Vermeer — Tintoretto

MOTS-CLÉS :

Flou — Indiscernable — Gilles Deleuze — Félix Guattari — Vermeer — Tintoret

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2024.3.3>

Presque spontanément, on inscrit le flou en peinture dans une vaste généalogie de l'indéterminé. On se plaît en effet à délaissier la souveraineté du dessin et de la circonscription des formes pour goûter les plaisirs du vague et de l'évanescent. Toute une longue histoire qui nous ferait au moins remonter jusqu'à la peinture antique : de l'écume d'Apelle, qui renonce à la décision projective du pinceau pour l'éponge défective, aux crachats de Piero di Cosimo qui, nous rapporte Vasari, cherchait son inspiration dans les crachats des malades par terre et dans les trainées de bave des limaces et autres escargots. Du *componimto inculto* chez Raphaël, sorte de recherche en acte, imbroglio de lignes fonctionnant comme une sorte de milieu potentiel d'où émergera l'œuvre finale, au *sfumato* chez Léonard de Vinci qui, à la différence de Raphaël, perpétue dans l'œuvre peinte finale l'indécision des lignes de contour, sous la modalité d'ombres et de lumières que l'on connaît bien ; deux grands peintres auxquels il faut bien entendu ajouter Titien qui, surtout dans sa dernière phase, n'hési-



taît pas à peindre directement avec les doigts, dissolvant de la sorte la définition des corps. Et d'une certaine façon, est-ce que le *non-finito* michelangélesque ne relèverait pas d'une sorte de flou sculptural, par son inachèvement même ? Et puis bien sûr, sans rien dire des gouttes de couleur-lumière chez Vermeer — on y reviendra — ou des évanescences chez Watteau... qui nous mènent encore jusqu'aux paysages vaporeux de Turner, et finalement au brouillage de toute limite avec l'impressionnisme, du moins celui de Monet, Sisley et Pissaro.

Cela dessine-t-il une histoire du flou en peinture, comme Michel Makarius avait tenté de le faire dans un petit livre posthume¹ ? On peut en douter. Car on pressent que cette histoire est déjà quelque chose comme un symptôme, un symptôme dans le discours de l'histoire/théorie de l'art. Pour le dire plus précisément : une façon de se positionner idéologiquement en Modernes vis-à-vis d'Anciens, en faveur d'une sorte d'anti-classicisme. Il faut en effet voir dans toute cette généalogie le développement d'un point de vue qui privilégiera toujours la couleur sur le dessin, les jeux d'ombre et de lumière sur la définition du contour, les qualités de la matière picturale sur la forme des corps et des objets. On pourrait du reste prolonger cette longue suite d'oppositions en usant de toutes les catégories wölffliniennes énoncées dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, tant elles semblent s'y épanouir presque naturellement : il en irait donc de l'opposition du flou et du net comme du pictural et du linéaire, du multiple et l'unité, de la forme ouverte et de la forme fermée, de l'obscurité et de la clarté, de la profondeur et du plan². Faut-il redire que ce qui pêche *fondamentalement* dans cette théorie de la forme tient à son *idéalisme transcendantal*, autrement dit à son déploiement en catégories stylistiques a priori : car ce n'est pas seulement une conséquence ou un corollaire théorique mais bien une décision principielle, fût-elle inconsciente, de fonder ces oppositions catégorielles non pas du tout sur un ordre esthétique mais bien davantage sur un ordre moral voire métaphysique ? L'opposition du flou et du net, si on la corrèle à celle du pictural et du linéaire, du multiple et de l'unité, etc., ne sera ainsi qu'un moment supplémentaire dans l'opposition de la forme et de la matière, de l'homme et de la femme, de l'être et du paraître ou du devenir, voire du bien et du mal...

C'est pourquoi c'est sous l'invocation de Descartes que Michel Makarius aura pu se placer dès l'ouverture de son livre sur le flou : un Descartes qui porterait aux nues (métaphysiques) l'exigence du clair et du distinct — de l'évidence, donc — dans « un exercice de la raison assimilé à une pratique visuelle³ ». Plus profondément encore, regarder la peinture au prisme du flou, pour précisément faire du flou une pratique visuelle, une manière de regarder, ce serait en finir avec le primat de la délimitation ou de la circonscription qui enkyste les formes dans leur substance. Ce serait en finir avec la dureté et la solidité de la substance. Bref, le flou serait ainsi un outil supplémentaire à une critique du substantialisme.

*

1 Voir M. Makarius, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*. Paris : Le Félin, 2016.

2 Voir H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Trad. C. et M. Raymond. Paris : Gérard Monfort Ed., 1992.

3 M. Makarius, *Une histoire du flou*, op. cit., p. 17.

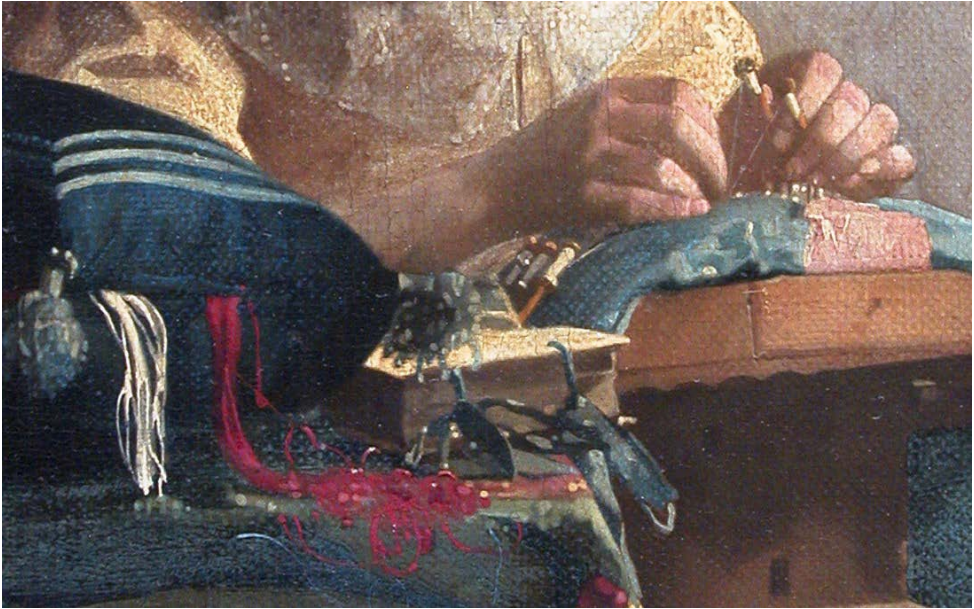


ILLUSTRATION 1 : Johannes Vermeer, *La dentelière* (détail), 1669, 1670. Paris : Louvre

Pourtant, à bien y regarder, les choses ne sont pas si évidentes. Il y a d'abord qu'une même œuvre ou qu'un même peintre peuvent très bien mêler dans une même configuration le net et le flou — et sans que cela ne soit conditionné par une question d'optique, par le jeu optique du proche et du lointain. Chez Vermeer, par exemple, connu justement pour sa peinture floue — ses fameuses gouttes de peinture, et plus particulièrement dans la *Dentelière* du Louvre : si la pelote de fils, au premier plan, tombe en une masse indéterminée de filaments de couleur, le fil que la dentelière est en train de travailler est très finement figuré, par une très légère ligne de peinture blanche⁴.

La chose est encore plus embrouillée des peintres comme Turner et Degas, comme si l'on avait deux systèmes figuratifs qui se superposaient. Chez le premier, on pense tout particulièrement à ses vues de Venise, et à sa façon de mêler ses grandes atmosphères vaporeuses à une précision architecturale extrêmement détaillée ; ou encore, pareillement chez Degas — surtout dans ses pastels — à sa façon de conjointre le nuageux du pastel, ses contours tendres avec la dureté de lignes franches.

Mais ce point n'est d'une certaine façon que secondaire, puisqu'il conserve l'opposition du net et du flou, pour mieux les superposer. C'est que le problème paraît en réalité mal posé, dès lors que l'on décalque l'opposition du net et du flou sur celle du déterminé et de l'indéterminé. Il semble au contraire que l'usage courant de la notion de flou ne fait que perpétuer une conception tout à fait traditionnelle et, nous semble-t-il, erronée, de la détermination, ou plus exactement, de la détermination individuelle. Car voilà, à inscrire le flou pictural dans l'élément de l'indéterminé, du

4 Sur le flou chez Vermeer, voir notamment D. Arasse, *L'Ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 1993, p. 154-162.



vague, de l'évanescence, de l'indécis, on cherche bien quelque chose comme une forme ou une figure *potentielles*, au sens où Dario Gamboni a pu parler d'« images potentielles » pour décrire toutes ces formes incertaines (et qui n'ont certes pas attendu la modernité), d'autant plus riches de formes qu'elles ne pousseraient pas la détermination formelle à son degré maximal d'accomplissement⁵.

Une promesse de forme en quelque sorte. Voilà le nœud. De quoi est-il question dans le fond, sinon toujours du problème de la détermination formelle, autant dire de la *détermination individuelle* et du piège que nous tend la métaphysique grecque, du moins la métaphysique aristotélicienne ? Car c'est bien elle qui fait de la notion d'individu ou d'individualité le critérium indépassable de la distinction : comme l'avait bien vu Deleuze, on est toujours prisonnier de l'alternative : ou bien l'individu ou bien le chaos, ou la différence individuelle ou l'indifférencié, l'indéterminé du chaos⁶. Façon de dire que le flou ne nous permet pas d'échapper à cette logique de l'individualité, en l'occurrence esthétique, comme détermination formelle. Parce que le flou se concevra toujours comme une *détermination individuelle possible* et tombera ainsi sous le coup de la critique que Bergson adressait à la catégorie de possible et que Deleuze reprendra à son compte, dénonçant ce qu'il nommait « la tare du possible ».

Reprenons. En estompant les limites, en brouillant les contours, on cherchait à sortir la forme de son actualité ou de sa détermination individuelle. Le flou viendrait alors nommer ce mouvement de ou vers la détermination où la forme est en train de se déterminer et est encore riche de multiples déterminations, justement possibles. Mais force est de constater que pris comme forme possible, le flou n'a en réalité rien de génétique ; il ne décrit aucune genèse des formes, aucun procès d'individuation des individualités esthétiques. Comment cela ? Revenons à l'analyse de Bergson : parce que l'on prend des corps, on pose ou bien on part de déterminations individuelles comme telles — tel aspect corporel chez Léonard par exemple — pour y ajouter *ensuite* l'idée d'absence ou d'indécision de leurs limites. Mais cette indécision n'est toujours que postérieure à leur pleine détermination limitée. Et le possible ne fonctionne ainsi que par une sorte de logique de rétrocession : de la forme déterminée (nette) à la forme indéterminée (floue). Le flou en tant que possible n'est pas moins que le net : il est plus, puisqu'à la forme déterminée s'ajoute l'idée de son indétermination. Comment repère-t-on ce mouvement logique ? Deleuze, en reprenant le parcours de Bergson, l'a bien montré : au fait que lorsque le possible se réalise, rien ne se passe, si l'on peut dire. La réalisation de la chose possible ne change rien, n'ajoute rien à la chose — précisément parce qu'on était partie de cette chose pleinement déterminée, pleinement accomplie ou individuée⁷. Lorsque Monet peint son jardin de Giverny en vision totalement floue, alors qu'il n'est pas en-

5 Voir D. Gamboni, *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*. Dijon : Les Presses du Réel, 2016.

6 Voir G. Deleuze, *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969, p. 125 : « Nous ne pouvons pas accepter l'alternative qui compromet à la fois la psychologie, la cosmologie et la théologie tout entière : ou bien des singularités déjà prises dans des individus, ou bien l'abîme indifférencié ».

7 Sur la critique du possible, voir H. Bergson, « Le possible et le réel », dans *La pensée et le mouvant*. Éd. P. Montebello et S. Miravète. Paris : Garnier-Flammarion, 2014, p. 135-151, et G. Deleuze, *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968, p. 272-276.



ILLUSTRATION 2 : Claude Monet, *Allée des rosiers*. Giverny, avant 1922. Paris : Marmottan

core soigné de sa cataracte, l'indécision des limites de chaque parterre voire de chaque fleur ne change absolument rien à l'individualité formelle ou esthétique de chaque parterre ou de chaque fleur.

C'est la même chose avec le *sfumato* de Léonard : le contour, la circonscription des corps a beau être floutée, elle ne change rien à l'aspect corporel, à la forme individuelle d'un corps.

Précisément, parce qu'en peignant Léonard a bien construit ses figures — aussi « fumées » soient-elles — en les pensant comme totalement déterminées et accomplies ; et ce n'est qu'au fur et à mesure que cette représentation déterminée, claire et distincte, vient s'assombrir au point de brouiller tout contour. Mais la forme du corps, en tant que telle, c'est-à-dire en tant que forme individuelle, reste parfaitement déterminée, dans son aspect, ses dimensions, ses proportions, ses limites. Décidément, l'Acte précède bien la Puissance.

Cette détermination du flou est encore plus claire chez Vermeer. Daniel Arasse va sans doute bien vite lorsqu'il écrit que « Vermeer peint 'flou', [qu'] il ne définit pas linéairement l'objet qu'il 'dépeint'⁸ ». « Vermeer peint *flou*, poursuit-il. Il ne dessine

8 D. Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit., p. 154.

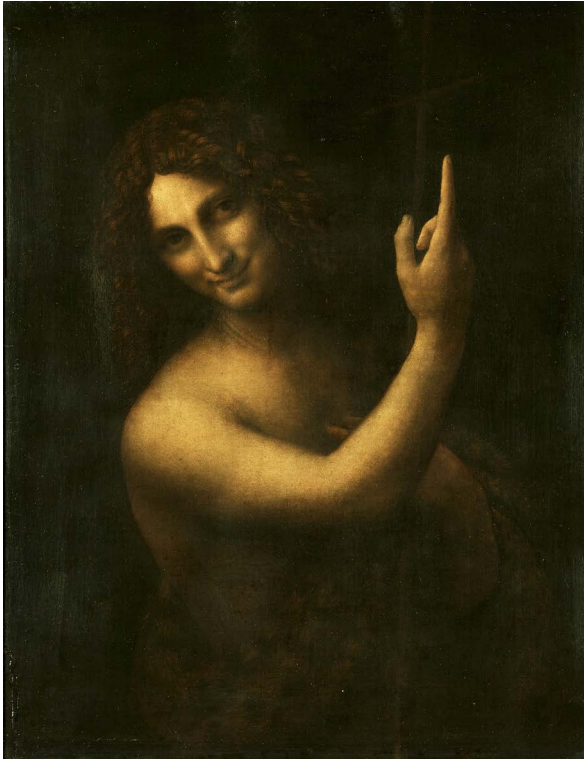


ILLUSTRATION 3 : Léonard de Vinci,
Saint Jean-Baptiste, 1513–1516. Paris :
 Louvre



ni ne dépeint ce qu'il peint et, jusque dans le plus petit de ses tableaux (*La dentellière*), le contour comme le modelé intérieur de ses figures sont aussi présents qu'allusifs, évoqués et invisibles. Le paradoxe est celui d'un miniaturiste dont tout l'art consisterait à peindre flou, dont l'imprécision 'descriptive' serait une part fondamentale de la méthode picturale⁹ ». Mais justement, à bien regarder la *Dentellière* du Louvre, force est de constater que Vermeer ne peint pas *flou* mais peint *le flou* ; qu'il *peint nettement le flou* si l'on peut dire. Il n'y a qu'à regarder de près l'écheveau de fils au premier plan à gauche, voire toutes ces gouttelettes de lumière-couleur pour y voir des formes très dessinées, tout à fait distinctes dans leurs contours, parfaitement circonscrites. D'ailleurs, au XVII^e siècle, Vermeer était bien connu comme un « peintre fin », « un *fijnschilder*, un artiste dont les œuvres sont appréciées en fonction de la qualité de leur 'fini'¹⁰ ». Autant dire que par cette façon de décrire très précisément — de dépeindre — les propriétés formelles, plastiques, chromatiques, lumineuses — esthétiques — du flou, Vermeer en arrive en quelque sorte à thématiser le flou, à l'objectiver comme une catégorie optique tout à fait claire et distincte — une représentation. Daniel Arasse le voit bien d'une certaine manière, lorsqu'il interprète le flou de Vermeer non pas du tout comme la transcription picturale d'un usage dé-

⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰ Comme le rapporte D. Arasse, *ibidem*, p. 155.



réglé d'une *camera obscura* mais bien davantage comme une « référence » au mode perceptif d'une machine optique¹¹.

Ce dernier point est sans doute beaucoup plus important qu'il n'en a l'air puisqu'il se pourrait bien que cette détermination du flou trouve finalement son assise dans la forme de la vision subjective : qu'il s'agisse de la vision d'un sujet humain ou de ses relais mécaniques (appareils optiques), le flou serait peut-être d'abord altération de vision plus que visible, « non plus [présent] sur la toile mais dans l'œil de celui qui la regarde¹² ». C'est pourquoi il ne saurait peut-être y avoir de théorie du flou qu'à partir de l'invention des machines optiques : *camera obscura*, lunette, microscope, télescope, et bien sûr appareil photographique (ce qui ne veut pas dire qu'historiquement la notion de flou ne soit pas pertinente, mais plutôt qu'elle doit se penser à partir des inventions optiques de la modernité), voire d'une vision pensée comme machine optique, faisant se recouper le point et la subjectivité. C'est à cet égard qu'il faudrait peut-être considérer les extraordinaires dessins de Seurat à la mine de plomb, œuvres graphiques en noir et blanc réalisées à l'âge du portrait photographique, œuvres où le flouté des figures s'éprouve dans l'étonnante articulation entre la présence spectrale, le grain photographique, le grain du papier canson et le point du pointillisme : photographie, atomisme, dessin.

*

Peut-être pourrions-nous nous libérer des apories du flou qu'à quitter la zone trouble où optique et pensée se polluent, se contaminent mutuellement, depuis au moins Platon et ses Idées, Descartes et son intuition ou son évidence — comme si les principes métaphysiques étaient déterminés par des conditions empiriques de la vision, pour libérer le flou de toute détermination individuelle, sans pour autant le penser comme indéterminé. On proposera de nommer *indiscernable* cette modalité peut-être encore esthétique (parce qu'elle a trait au sentir), mais en tout cas non optique, non corrélée à la vision subjective, par quoi le flou peut relever d'un potentiel réellement créateur. Cela supposera nécessairement de découpler le flou de toute forme de possibilité pour l'ouvrir sur le vaste domaine des devenirs, dès lors qu'ils ne sont plus entendus comme une simple transformation possible mais comme une puissance hétérogène qui emporte avec elle celui qui devient (on connaît la formule canonique du devenir chez Deleuze et Guattari : « ce qu'on devient devient autant que celui qui devient¹³ »). Car voilà, si l'indiscernable est réellement créateur, c'est parce qu'il est toujours synthétique, c'est parce qu'il produit une rencontre entre des hétérogènes, un rapport inattendu, tandis que le flou indéterminé conjoint en réalité toujours des éléments déjà formés ou individués et qui demeurent tels. Pour le dire autrement, l'apparente atténuation de la limite dans le flou ne remet absolument pas en cause l'idée de *séparation homogène*, dans l'homogène : différence extensive, puisque les parties floues sont toujours coextensives les unes les autres, *partes extra partes*. En revanche, avec

11 Cf. *Ibidem*, p. 157.

12 M. Makarius, *Une histoire du flou*, op. cit., p. 35.

13 G. Deleuze — F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 1980, p. 374.



l'indiscernable, la limite devient la zone de mise en rapport de l'hétérogène. Il peut ainsi paraître étrange de réinvestir de la sorte la ligne, alors précisément que toute approche du flou supposerait d'insister sur son atténuation voire sur sa disparition. Mais il y a ligne et ligne : la ligne de l'indiscernable ne concerne pas la disparition d'une ligne de circonscription, ligne de partage, ligne de *disegno* (dessin/dessein) : elle est au contraire ligne de devenir qui file ou qui passe entre des entités individuelles, qui elles deviennent floues, alors que ce vers quoi elles se voient emportées est tout à fait net. « La ligne, ou le bloc, ne relie pas la guêpe et l'orchidée, pas plus qu'elle ne les conjugue ou les mélange : elle passe entre les deux, les emportant dans un commun voisinage où disparaît la discernabilité des points¹⁴ ».

L'exemple de la guêpe et de l'orchidée que prenaient Deleuze et Guattari, désormais presque fameux, n'est sans doute pas le fait du hasard, tant les phénomènes de coévolution se prêtent à ces « zones d'indiscernabilité », à ces « zones de voisinage » pour reprendre leur vocabulaire : la fleur et le papillon. En effet de tels phénomènes décrivent classiquement en biologie des rapports d'influence évolutive réciproque entre au minimum deux espèces, qu'il s'agisse de rapports antagonistes (proie-prédateur, hôte-parasite) ou de rapport que l'on dit mutualiste ou coopératif (fleur et pollinisateur). Mais là où la biologie de l'évolution veut voir des relations fondées sur une commune *fitness*, sur une adaptation réciproque, comme si chaque espèce imitait l'autre, il est sans plus juste de voir l'œuvre d'authentiques devenirs venant brouiller ou flouter l'individualité biologique de chaque espèce. Soit l'exemple des perroquets. La majorité des psittacidés présentent en effet un plumage vert, qui permet un évident mimétisme avec le vert du feuillage des arbres de la forêt tropicale. Biologiquement parlant, ce vert n'est pas vert mais provient de l'interaction entre une structure bleue (couleur physique ou optique) et une couche translucide de pigments jaunes (couleur chimique) venant la recouvrir, en sorte que l'iridescence n'est pas verte mais bleutée (cela se voit très bien sur les plumes splendides du Quetzal). D'autre part, le vert des feuilles est lié à la synthèse chlorophyllienne. Or, d'un point de vue biologique, il n'y a strictement aucun rapport entre ces deux verts, autant dire aucune continuité naturaliste, puisqu'ils appartiennent chacun à des univers vivants radicalement différents. Autant dire que si je dis « vert » j'ai bien une couleur singulière mais qui entraîne une indiscernabilité et du feuillage et des perroquets, le vert étant pour sa part comme tiré, extrait ou abstrait et de l'animalité organique des psittacidés et de la végétalité des plantes : couleur déliée, sans individualité puisqu'elle emporte avec elle la forêt voire tout le milieu tropical, la canopée, la couleur des oiseaux, le chromatisme extraordinaire des perroquets et les usages que les Indiens en font pour leurs propres parures, etc. Il ne faudrait donc surtout pas envisager ce vert comme une pure couleur, pure qualité sensible mais bien au contraire à l'aune d'

une conception fonctionnaliste [qui] ne considère dans une qualité que la fonction qu'elle remplit dans un agencement précis, ou dans le passage d'un agencement à un autre. C'est la qualité qui doit être considérée dans le devenir qui la saisit, et non pas le devenir dans les qualités intrinsèques qui auraient valeur d'archétypes ou de souvenirs phylogénétiques. [...] Une qualité

14 *Ibidem*, p. 360.



ILLUSTRATION 4 : Seiche commune (*Sepia Officinalis*)

ne fonctionne que comme ligne de déterritorialisation d'un agencement, ou allant d'un agencement à un autre¹⁵.

La seiche vient porter tout cela encore plus loin car son mimétisme ne se fonde pas sur un rapport à une autre espèce vivante, mais même pas à une matière inorganique, du type pierre, et mieux : même pas encore avec l'homogénéité d'une matière.

C'est avec l'ensemble de son milieu qu'elle trace un ensemble flou mais tout à fait singulier ou déterminé puisqu'il se cristallise autour du motif qui anime son dos : ces fameuses zébrures blanches et marrons. Entre le fond marin et l'ondulation qui le parcourt (lui-même n'étant pas sans rapport avec l'ondoiement de la surface de l'eau) et ces motifs zébrés, il n'y a pas adaptation au sens d'un rapport dur de forme à forme, d'individualité à individualité, de chose à chose. Il y a au contraire instauration d'un ensemble flou, rendant indiscernables tout un ensemble de motifs zébrés, qui pour eux-mêmes sont profondément déterritorialisés, désubstantialisés, dans la mesure où ils dessinent des lignes abstraites, ni organiques, ni environnementales, ni objectives ou subjectives, mais dira-t-on : expressives. Pour la bonne raison que le *motif zébré* pour lui-même n'existe pas comme chose ou comme individualité mais comme forme expressive du rapport seiche-fond marin-surface de l'eau.

*

¹⁵ *Ibidem*, p. 376.



ILLUSTRATION 5 : Tintoret, *Ecce Homo*, 1566–1567. Venise : Scuola di San Rocco

À partir de là, rien n'est plus facile que de revenir à la peinture et aux arts visuels tant les artistes se seront fait une spécialité d'ouvrir matières et qualités vers des devenir hétérogènes, autant dire, de tracer des ensembles flous où l'identification de ces mêmes matières et qualités devient indiscernable : matières expressives. Qu'est-ce qu'une couleur floue au sens d'un flou indiscernable ? Non pas une couleur mal vue, non pas un ton qui tendrait vers un autre ton, comme on parlerait d'un rouge tendant vers l'orangé. Non, c'est une couleur expressive qui file sur sa ligne de devenir — elle est donc bien singulière ou déterminée, puisqu'il y a une ligne — mais cette ligne, il faut insister, n'est pas de démarcation individuelle : c'est une ligne qui emporte et déplace, autant dire brouille, ce qu'elle entraîne avec elle. Soit par exemple un *Ecce Homo* de Tintoret qui orne un dessus de porte à la Scuola di San Rocco de Venise (1566–67), qui se donne comme au moins trois moments de l'événement coloré, trois moments par quoi la couleur va perdre son identité de qualité chromatique pour devenir indiscernable.

Il y a d'abord la couleur de la Passion : si je dis « rouge » en effet, je ne sais pas si je parle du sang du Christ (rappelons que Christ vient du grec « *Christos* » qui signifie « l'oint » — acte de la couleur) ou de la rouge pourpre du manteau royal qui, par humiliation, vient recouvrir ses épaules. Premier moment de cette dramaturgie chromatique. Deuxième moment : ce devenir-rouge va à son tour filer vers un devenir-peinture. Voyez le manteau blanc du Christ : ce qui se passe à sa surface se confond avec cela même qui se produit devant Tintoret tenant le pinceau. Si je dis « colorer » voire « maculer », je ne sais pas si je parle du manteau en train de se colorer par l'action du sang ou de la tache de peinture que Tintoret dépose sur sa toile.



ILLUSTRATION 6 :
Édouard Manet,
Portrait d'Irma Brunner,
vers 1880. Paris :
Musée d'Orsay

Ensemble flou de la matière fluide, de la couleur, de la surface, du dépôt, de la tache, de la projection, etc. D'une question de couleur, la dramaturgie christique devient une question de peinture. Mais troisième moment : ce devenir peinture va lui-même s'altérer en faveur d'un indiscernable devenir-teinture, puisque le manteau se colore moins par projection que par *imprégnation*.

Ainsi, si je dis « teinture » je ne sais plus si je parle du manteau en train de se colorer, de s'imbiber de couleur, ou de l'*écoulement* de la draperie rouge sous le Christ, manteau royal lui-même humilié, dont les plis tombent en cascades de sang sur les marches, ou encore de la façon qu'à Tintoret de barioler ses figures, de les badigeonner ou de les barbouiller à grands coups de pinceau. Il faudrait même regarder au-delà de cette seule image pour voir à quel point c'est toute la peinture de Tintoret qui est traversée par ces dynamismes fluides qui emportent couleurs, draperies, corps, décors et espaces. Indiscernabilité de la peinture et de la teinture : tout se colore, tout coule, dégouline, tout barbotte. Cette indiscernabilité est d'ailleurs comme cristallisée dans le nom même de Tintoret qui, rappelons-le, signifie en italien « le petit teinturier » (Tintoret était fils de teinturier). Tintoret lui-même aura joué de l'équivoque de son nom dans la grande *Crucifixion* qui fait face à notre Ecce Homo en signant : « *Tinctorectus* » — l'honnête, le juste teinturier. Comment ne pas voir ici l'indiscernabilité du *tinctor* et du *pictor*, du « peinturier » ou du « teindre » — ces barbarismes disant justement le devenir teinture de la peinture comme matière impossible, comme ma-

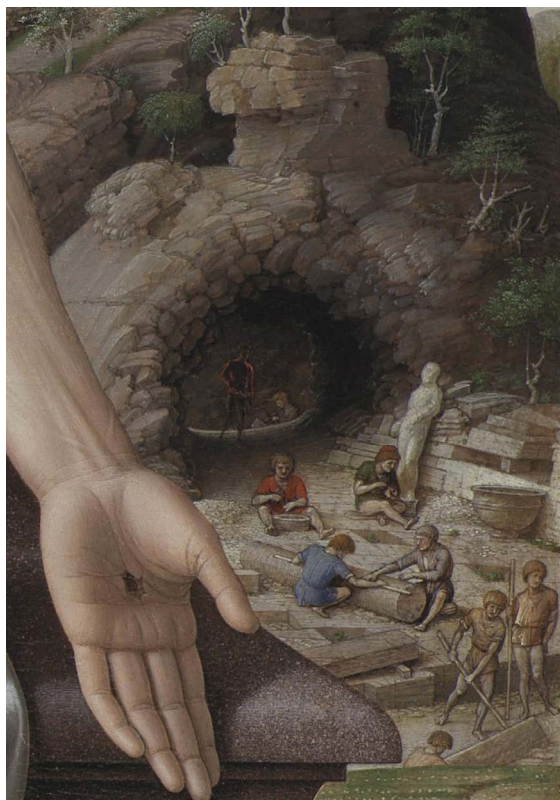


ILLUSTRATION 7 : Andrea Mantegna, *Christ de Piété* (détail), 1488. Copenhague : Statens Museum for Kunst



tière expressive ? Car la teinture chez Tintoret n'est pas une substance, mais comme bien un devenir-couleur de la couleur¹⁶.

De tels devenir rendant indiscernables matières, qualités et formes sont en réalité légion dans l'histoire de la peinture. On pourrait par exemple regarder comment le maquillage chez Manet rend indiscernables visage et couleur. Ainsi dans le portrait d'*Irma Brunner*, on ne sait plus si le poudroisement concerne la poudre cosmétique du fard ou la pulvérulence du pastel ou encore le grain pelucheux de la peau.

Il en va de même pour le statut des pierres dans la peinture de Mantegna : ce n'est exactement que tout se minéralise, même les corps et les végétaux. C'est que le minéral lui-même devient improbable, indiscernable : les corps devenant statues autant que les rochers devenant chair incarnée voire stigmatisée.

Mais il en va encore de même pour les fleurs chez Matisse : il y a bien entendu beaucoup de peintures de fleurs chez Matisse, mais la fleur est élevée au rang de devenir venant flouter sa réalité biologique et rendant indiscernables un bouquet et un papier peint (pensons à *La desserte rouge*), une fleur et une jeune femme, un atelier et un jardin (allusion à la phrase de Matisse qui, lorsqu'on lui demande pourquoi il a peint son *Atelier rouge*, répond « nous ferons plus tard un tour au jardin et vous comprendrez »).

16 Sur la question de la teinture chez Tintoret, voir notamment G. Cassegrain, *Tintoret*. Paris : Hazan, 2010, chap. 2.



ILLUSTRATION 8 : Henri Matisse, *L'atelier rouge*, 1911. New York : Moma

Pourquoi tout cela est-il pertinent pour une discussion sur le flou ? Parce que le flou perd son sens ordinaire d'élément *suggestif* pour embrasser un sens *expressif* : il se détache de toute réalité optique pour s'élever à une sorte de puissance ontologique, si l'on peut dire. Autant dire qu'il n'est pas une métaphore pour décrire un état de chose indistinct. Le flou comme indiscernable nous ouvre moins à l'indéterminé qu'à l'illimité — l'illimité de matières, de qualités, de formes.

BIBLIOGRAPHIE :

Arasse, Daniel. *L'Ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 1993.
 Bergson, Henri. « Le possible et le réel », dans *La pensée et le mouvant*. Éd. P. Montebello et S. Miravète. Paris : Garnier-Flammarion, 2014.
 Cassegrain, Guillaume. *Tintoret*. Paris : Hazan, 2010.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.
 Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.
 Deleuze, Gilles — Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 1980.

Gamboni, Dario. *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*. Dijon : Les Presses du Réel, 2016.

Makarius, Michel. *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*. Paris : Le Félin, 2016.

Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Trad. C. et M. Raymond. Paris : Gérard Monfort Ed., 1992.



ILLUSTRATIONS :

1. Johannes Vermeer, *La dentelière* (détail), huile sur toile, 1669, 1670. Paris : Louvre. Source : DR.
2. Claude Monet, *Allée des rosiers*. Giverny, huile sur toile, avant 1922. Paris : Marmottan. Source : DR.
3. Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, huile sur bois, 1513–1516. Paris : Louvre. Source : DR.
4. Seiche commune (*Sepia Officinalis*). Source : DR.
5. Tintoret, *Ecce Homo*, huile sur toile, 1566–1567. Venise : Scuola di San Rocco. Source : DR.
6. Édouard Manet, *Portrait d'Irma Brunner*, pastel sur toile, vers 1880. Paris : Musée d'Orsay. Source : DR.
7. Andrea Mantegna, *Christ de Piété* (détail), tempera sur bois, 1488. Copenhague : Statens Museum for Kunst. Source : DR.
8. Henri Matisse, *L'atelier rouge*, huile sur toile, 1911. New York : Moma. Source : DR.