



L'authenticité du flou

Keevallik Liina

Publié le 20-05-2019

<http://sens-public.org/article1386.html>



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA
4.0)

Résumé

À notre époque de flux d'information, le flou n'est pas apprécié. On ne veut pas « rester dans le flou ». On considère qu'une photo floue est une photo ratée : pourtant, pour un photographe, il y a plus d'informations dans une image floue. Il en est de même sur la scène de théâtre : la fumée agrandit l'espace en dévoilant les faisceaux lumineux. Le flou scénique – obtenu, selon les époques, à l'aide de coton, de tulle ou de fumée – sait cacher la médiation, mais il sait aussi la dénoncer. La fumée – le flou vivant – ajoute une touche cinématographique à toutes les surfaces. Ainsi, les jeux intermédiatiques entre l'image en mouvement et le décor en contreplaqué sont plus anciens que le « théâtre écranomaniaque » d'aujourd'hui – ils remontent à la machine à vapeur de Wagner et la lanterne nébuleuse de Guyot. La fumée n'est-elle pas plus authentique sur la scène que la vidéo, car elle ne fait qu'imiter la nature qui, avec ses brouillards, résiste à notre phobie du net ?

Abstract

Nowadays, while information rules the world, blurry phenomena are not much appreciated. We tend to link fuzziness to a lack of information. A photo that is out of focus is considered a fiasco although, for a photographer, there might be more information in a blurry image. Things are similar on the stage: fog makes the space bigger while revealing the rays of light. Scenic blurring – with the help of either cotton, gauze or smoke, depending on the times – can hide mediation, but it can also reveal it. The fog with its constant motion adds a touch of cinematography to any surface. Thus, the intermedial games between the “moving images” and the good old set elements in plywood are older than today's “screen-crazy theatre” – they go back to Guyot's nebulous lantern and Wagner's steam machine. Isn't smoke more authentic on the stage than video, considering the fact that it is a direct imitation of nature, and that nature with its spontaneous fogs is one of the few factors that resist our clarity phobia?

Mot-clés : flou, net, opacité, transparence, théâtre, nuvola, fumée, tulle

Keywords: fuzziness, sharpness, opacity, transparency, theatre, nuvola, fog, gauze

Table des matières

Introduction	4
Dieu en coton	5
Qu'est-ce qui est plus flou : le Paradis ou l'Enfer ?	9
Les qualités incontournables de la fumée	13
Le tulle — la fumée apprivoisée	17
Conclusion	19
Bibliographie	21

L'authenticité du flou

Keevallik Liina

Introduction

Notre dépendance à la netteté documentaire de l'image a dépassé toutes les limites : tout doit être aussi clair et net que possible. Les nouveaux modèles d'appareils photo se font concurrence sur la quantité de pixels par pouce. Pour l'instant, le fier gagnant est le Sony Xperia XZ Premium, qui en possède 807. Par conséquent, nos albums de photo numériques deviennent de plus en plus lourds. Au cinéma et au « théâtre écranomaniaque », il y a plus de pixels que dans la vraie vie ; une photo floue est considérée comme « ratée ».

Pourtant, Stanislavski disait : « Il n'y a pas d'art sans la fumée. » Est-ce juste une métaphore démodée ?

La présente recherche se concentre sur les buts du floutage de l'image scénique à travers l'histoire et jusqu'à nos jours où, même s'il existe des appareils permettant d'obtenir une image parfaitement nette, on peut encore rencontrer du floutage volontaire. La question est la suivante : si autrefois l'image floue tentait d'imiter la nature (la plupart du temps — le ciel), quel est le modèle de notre nouveau flou ? Est-ce toujours la nature avec ses brouillards et ses brumes qui, malgré notre phobie du net, n'arrêtent toujours pas de reproduire du flou ? Comment se fait-il que, la plupart du temps, si on veut qu'une histoire soit plausible, on oublie ce flou naturel ? Ou bien, serait-ce notre vision de l'authenticité de la nature qui a changé ?

Dieu en coton

Historiquement, la principale raison du floutage de l'image était évidemment due au mystère qui entourait les personnages célestes. On a souvent tenté de coller du coton sur du contreplaqué pour brouiller les contours du *Deus ex machina* ou de tout personnage inventé. La première source d'inspiration pour représenter l'inconnu sur la scène était sans aucun doute le ciel avec ses nuages informes (d'autant plus que dieux, tonnerre et tous « ceux » que l'on ne connaissait pas bien, y habitaient).

Les exemples dont il est question dans cet article ont surtout été choisis pour leur caractère poétique. On écartera les images purement narratives (comme les incendies, les explosions, etc.) et on se concentrera sur celles dont la raison d'être est de mystifier ou de poétiser la vue de la scène par un effacement des contours, même si on ne suit pas une chronologie linéaire mais plutôt discontinue.

Les premières traces de ce type de nuages littéralement « cotonneux » apparaissent dans les mystères de la Renaissance, où on appelait « *nuvola* » (en italien : nuée) la technique même de la construction d'une structure qui permettait de faire monter et descendre des personnages. Au départ il s'agissait souvent d'une mandorle, déguisée en nuage à l'aide de coton, qui glissait sur un poteau et qui pouvait ainsi faire descendre la Madone ou un autre personnage céleste (Fig. 1).

Pour augmenter l'effet de miracle-mirage, on cachait des petites lampes derrière les nuages pour éclairer le personnage qui voyageait dans ce véhicule. Ce rétroéclairage produisait sans aucun doute un bel effet d'évaporation sur les bords en coton.

Cette technique s'est transformée ensuite en une machinerie plus sophistiquée et complexe que l'on appelait « Machineries de Paradis », et qui permettait aux saints de se déplacer non plus seulement verticalement, mais aussi en diagonale. Les anges pouvaient maintenant conduire ses nuages d'un bout de l'église à l'autre, au-dessus des têtes de spectateurs. D'autres nuages pouvaient passer entre les différentes couches des cieux ; il y avait même des structures qui pouvaient agrandir ou rétrécir un nuage (Fig. 2) ! Au-dessus de la scène se trouvait tout un système de poulies et des treuils qui faisait apparaître les nuages à droite et à gauche, en haut et en bas, etc.

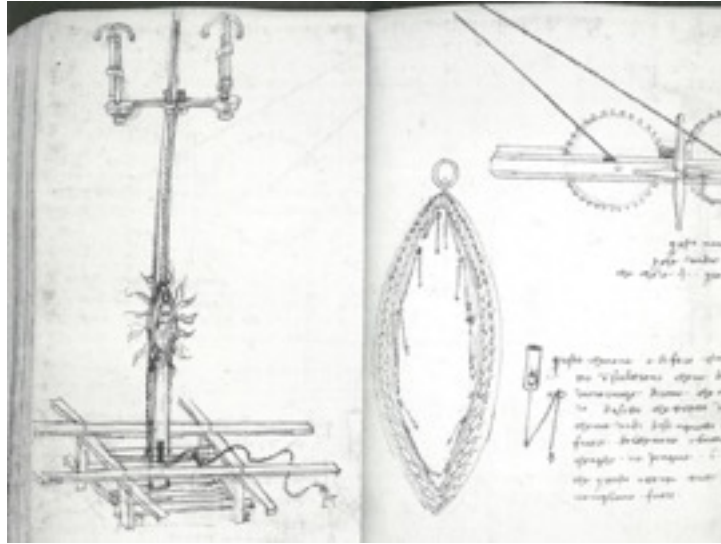


Figure 1 : *Le plus ancien dessin technique du système de Nuvola que l'on connaît*, Buonaccorso Ghiberti, dessin de son Zibaldone, c. 1470, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS, Banco Rari 228, f. 115v.

Malheureusement, il n'y a pas beaucoup de traces visuelles de ces spectacles.

Mais, comme nous le démontre Alessandra Buccheri (Buccheri 2014), on peut trouver des preuves visuelles dans la peinture de l'époque qui fut très fortement influencée par ces spectacles. Elle nous fournit des exemples où les détails scénographiques du spectacle sont minutieusement recopiés à l'huile sur toile — on y trouve les nuages de base typiques de *nuvola* qui portaient les personnages là où il fallait... ou encore des dessins techniques bien précis de la machinerie du spectacle.

La représentation des ciels dans la peinture prenait donc comme modèle les spectacles : cela facilitait la tâche de l'artiste, puisque les acteurs incarnaient en chair et en os des personnages mystérieux. Il s'agit ici d'un bel exemple de remédiation qui constituait un raccourci pratique pour l'artiste : bien évidemment, il est plus facile de représenter un spectacle que l'on a vu que d'inventer des formes nouvelles, rien qu'en observant les vrais nuages et en imaginant la vie qui se déploie derrière eux ! On peut voir, ici, une double traduction : le spectacle tente de représenter l'authenticité de la nature, et la peinture, à son tour, essaye de nous transmettre la plausibilité

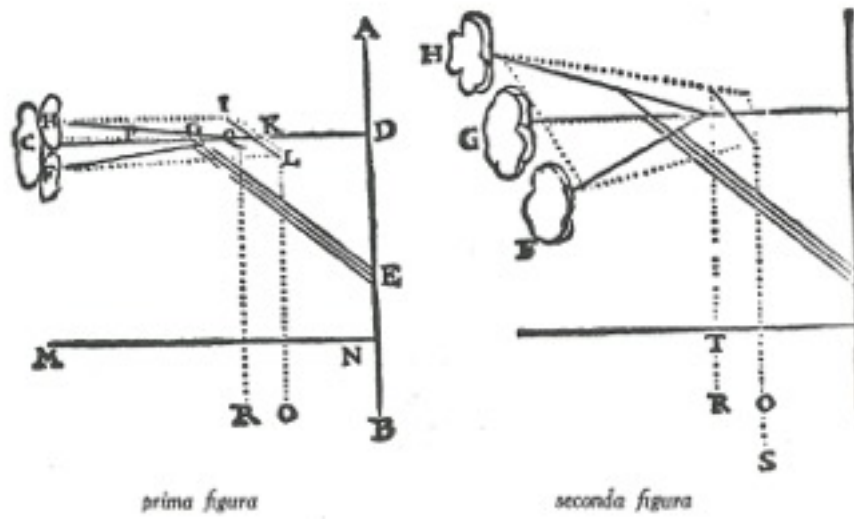


Figure 2 : Niccolo Sabbatini, *Comment faire descendre un nuage qui se divise en trois parties et, en remontant, se fonde derechef en une, Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ravenna, 1638, Library of the Warburg Institute, Londres

du théâtre. On peut en conclure que les spectacles devaient bien réussir leur travail d'imitation — qu'ils étaient suffisamment convaincants pour les yeux du peintre !

Il existe aussi des descriptions écrites, des maquettes et des rêves en gravures, censées donner des informations sur le spectacle, mais souvent, ces documents représentent plutôt l'idéal — ce que l'on voulait obtenir — que la réalité scénique.

Intéressons-nous à la façon dont est dessiné le Paradis dans une miniature de la fameuse passion de Valenciennes, dont il existe une documentation détaillée (Konigson 1969). On nous le décrit comme : « ...une boule nuageuse ouverte sur le devant (Konigson 1969) » (Fig. 3), mais dans le manuscrit, on découvre qu'il s'agissait simplement d'une structure ronde dont les bords étaient couverts de nuages plats, en bois.



Figure 3 : *Le Paradis* « ...une boule nuageuse... », Miniature de Cailleau, Manuscrits de la Passion de Valenciennes, Mss. Rothschild, BNF

En fait, même si la machinerie derrière les nuages évoluait, les nuages « cotonneux », eux, ne changeaient pas : il s'agissait toujours d'objets très concrets, découpés dans du bois — sur le plan esthétique, il n'y avait rien de volatile, rien d'éphémère ni de mystérieux. Avec un peu de fantaisie on peut imaginer tout ce que l'on aurait pu obtenir avec de la vraie fumée... Mais la fumée intervenait ailleurs — en Enfer. Il est curieux de constater qu'elle n'avait pas sa place au Paradis. La « matière » des vrais nuages n'était utilisée qu'en Enfer (Fig. 4) !



Figure 4 : *L'Enfer* , Miniature de Cailleau, Manuscrits de la Passion de Valenciennes, Mss. Rothschild, BNF

Qu'est-ce qui est plus flou : le Paradis ou l'Enfer ?

Le proverbe : « il n'y a pas de fumée sans feu » semble fonctionner sur toutes les scènes pendant des siècles – la fumée est toujours liée au feu, par conséquent, c'est quelque chose d'infernal. La première fois que l'on parle de l'usage de la fumée au *Globe* de Shakespeare, c'est en connexion avec les sorcières de *Macbeth*¹ ; beaucoup plus tard, chez Méliès, ce sont toujours des diabolins qui apparaissent ou disparaissent dans un nuage de fumée.

Les lanternistes, au 18^{ème} siècle, inventent la projection d'images sur de la fumée. Ces inventions s'inscrivent encore dans la même tradition : il s'agissait surtout de faire peur aux spectateurs, d'évoquer les morts ou de faire voler les diables dans les airs. (Fig. 5)

La plupart de ces apparitions venaient aussi du côté sombre du monde. Il y a peu de traces d'images du Paradis projetées sur de la fumée. De plus, les témoignages de l'époque remarquent qu'il est tout à fait magique de pouvoir transpercer un fantôme avec une épée — sans que ça ne lui fasse rien ! Dans le contexte religieux de l'époque, il est peu probable que quelqu'un ait voulu tenter de couper en deux la Madone ou bien un saint, même si « ça ne lui faisait rien »...

1. Spectacle musical *La Pellegrina*, qu'on considère comme prédécesseur de l'opéra, monté au théâtre d'Uffizi en 1586 d'une comédie de (1586).



Figure 5 : « Lanterne magique avec la fumée », J. G. Krünitz, *Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*, Berlin, 1797. Vol. 65, Pl. 18.

On peut dire, ainsi, que le Paradis a toujours été un endroit plus net que l'Enfer. Si on part du principe que l'on floutait surtout les endroits inconnus, pourrait-on en conclure que les gens prétendaient connaître le Paradis mieux que l'Enfer ? Les bons chrétiens auraient-ils pris leurs désirs pour des réalités ? Il est vrai que le Paradis est toujours apparu comme un endroit familier, douillet, confortable — comme la salle de séjour d'un roi, avec des meubles moelleux... Qui sait si les meubles de plus en plus mous de la bourgeoisie arriviste ne sont pas inspirés par la vie dans les cieux ?

Jetons maintenant un coup d'œil sur les images floutées non-religieuses. Un des premiers témoignages remonte à la fin du 16^{ème} siècle, au sujet de *La Pellegrina*², le spectacle musical où ont été mises à l'œuvre toutes les différentes machineries de nuées qui existaient à l'époque. Et, selon les témoins, « avec une somptuosité sans précédent ». Buontalenti, l'assistant de Vasari et créateur du décor, a rajouté de la vapeur pour mieux rendre l'effet des nuages. Il faut préciser que ces nuages n'étaient point ceux du Paradis, puisque c'était une comédie qui se jouait sous le ciel mythologique de l'Olympe et qui s'inscrivait dans la cosmologie platonicienne — plutôt que des anges, ces nuages-là portaient des sirènes et des planètes.

2. Spectacle musical *La Pellegrina*, qu'on considère comme prédécesseur de l'opéra, monté au théâtre d'Uffizi en 1586 d'une comédie de (1586).

[...] et quand le ciel s'ouvrit, il illumina toute la scène de rayons solaires, dont l'œil n'aurait pu soutenir l'éclat s'il n'y avait eu l'ombre de quelques vapeurs... À l'ouverture du Ciel, dans la splendeur du Soleil levant mêlée de vapeurs qui emplissaient le décor, dont on ne percevait plus trace, sept nuées apparurent [...]. (Warburg et Rossi 2009)

Pourrait-on dire que sans les clichés obligatoires pour représenter le Bon Dieu, l'imitation de la nature devenait plus adéquate ?

La Pellegrina serait le premier spectacle où les changements de scènes étaient opérés à vue : la machinerie était si habile que les nuages qui changeaient de place, les périactes qui tournaient, les praticables qui montaient, constituaient un spectacle en soi.

On crédite souvent Wagner pour avoir tenté les premiers changements à vue, trois cent ans plus tard. Curieusement, Buontalenti et Wagner sont aussi liés par la vapeur. Wagner remplit la scène de vapeur pendant les changements, et laisse les machinistes faire leur boulot dans un brouillard épais (Wagner 1869). Pour ce faire, il construit une chaufferie à 50 mètres de la scène et y installe deux grandes chaudières de locomotive (3.5x1m) qui produisent la vapeur ; cette dernière est conduite jusqu'au plateau par un gros tuyau (d'un diamètre de 12cm). Plus tard, les machinistes de l'opéra lui proposent un appareil bien sophistiqué — un système de tuyaux aux embouts en forme de triangle (Fig. 6) qui produisent des jets plus larges, et en même temps, assourdissent le chant du gaz qui, sinon, serait entré en compétition avec la musique.

De plus, la vapeur qui floutait les images de Wagner était teintée par un éclairage coloré. Tout cela a dû produire un bel effet de fondu-enchaîné presque filmique quand un décor s'évaporait et qu'un autre surgissait lentement du brouillard.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule qualité de la fumée qui permette de la rapprocher de l'effet cinématographique. Il y en a d'autres — par exemple celles qui renvoient directement à l'illusionnisme ou encore celles qui appartiennent à l'essence même des arts vivants.

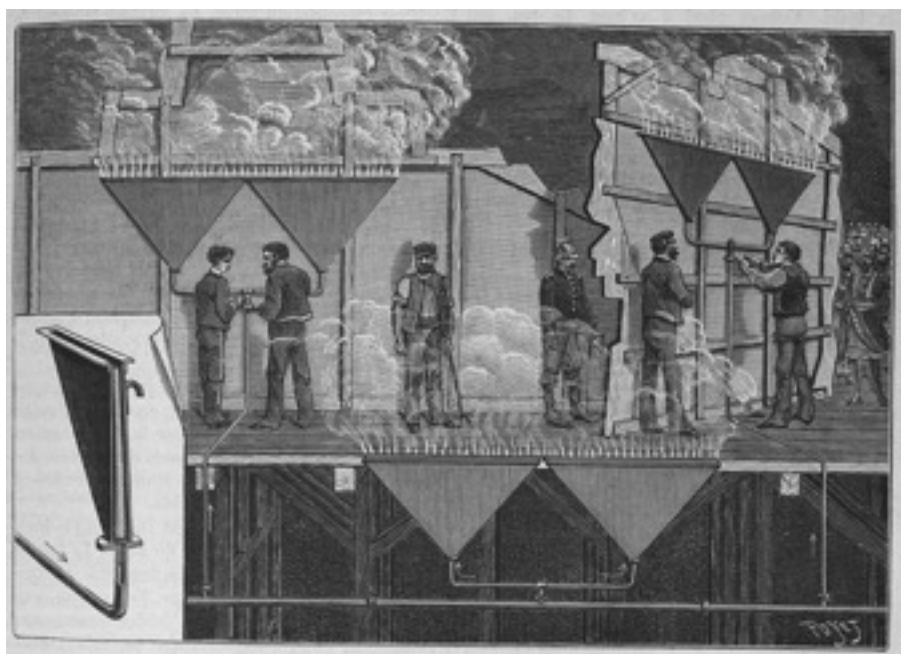


Figure 6 : Système de tuyaux aux embouts en triangle, ici utilisé pour *Le Mage* de Massenet à l'Opéra de Paris. *La Nature*, n° 932, 1891, p. 301-302.

Les qualités incontournables de la fumée

Voyons les sept qualités fondamentales de la fumée scénique grâce auxquelles elle est devenue l'incontournable agent secret des jeux inter-médiatiques :

1. Le pouvoir de faire apparaître ou disparaître des choses / fondus-enchaînés
2. Le savoir de danser / faire vivre les surfaces immobiles
3. Le mouvement abstrait / le flou
4. Un phénomène naturel sur la scène / pas d'imitation
5. Une présence immédiate
6. Le potentiel de modifier totalement l'espace / effacement du média
7. La capacité de dénoncer la médiation

La première qualité essentielle de la fumée est son pouvoir de faire apparaître ou disparaître des objets ou des personnages. Toutes les disparitions de diables dans une bouffée de fumée peuvent être considérées comme des « fondus au noir ».

Deuxièmement, elle est vivante et elle sait danser, elle est en perpétuel mouvement. Elle sait animer toutes les surfaces qu'elle effleure en passant. Si j'emprunte une terminologie au cinéma, ce n'est pas sans raison : la fumée scénique ajoute une épaisseur cinématographique au spectacle. Mais, contrairement au cinéma, elle reste totalement abstraite, sans se lancer dans la production du sens. La troisième qualité, bien exprimée par De Vinci, est celle-ci : « Dans les choses confuses l'esprit trouve matière à des nouvelles inventions » (Vinci 2003, 217). Voici le grand avantage de la fumée sur la vidéo : tout comme l'image projetée, elle peut réanimer ce qui est immobile, mais puisqu'elle est abstraite et pas nette, elle inspire, elle fait travailler l'imagination. Si Léonard parlait de la boue floue et inspirante, John Durham Peters remarque que mêmes les scientifiques du plus haut niveau perdent le fil et mettent en danger la renommée de la science, ce « bastion de la rationalité démystifiante », car quand ils voient les nuages de l'espace extérieur ils commencent à parler des traits de l'œuvre de Hokusai, par exemple (Peters 2015, 260)...

Si on compare Wagner et Buontalenti, quelle est l'illusion la plus transparente — selon les termes de Bolter et Grusin³ —, les nuages en bois qui bougent ou bien la fumée qui danse sous nos yeux et révèle une nouvelle image quand elle s'évapore ? Voilà une bonne question ! Il semblerait que ce soit la fumée car, même si Buontalenti cache bien les châssis et les équerres qui portent les nuages, au niveau optique notre vision reste plus confuse avec la fumée. Donc, quatrièmement, la fumée vient de la nature, elle est formée de la même matière que les vrais nuages, que les mirages créés par le brouillard. Peut-elle, ainsi, être considérée comme plus authentique que les morceaux de bois qui volent dans les airs ?

Et voici la cinquième caractéristique de la fumée, probablement la plus cruciale : l'immédiateté. Sa chorégraphie est complètement imprévisible : en effet, elle nous présente une nouvelle danse chaque soir, ce n'est jamais pareil. Elle est souvent le seul « personnage » qui ose ne pas obéir, même aux ordres des plus grands metteurs en scène. Il n'y a pas beaucoup d'autres éléments du décor qui soient aussi incontrôlables et imprévisibles que la fumée. Elle s'apparente plutôt à un comédien génial mais instable qui apparaît sur la scène dans l'état précis et unique où il se trouve le soir précis.

La sixième qualité importante de la fumée concerne sa capacité à modifier totalement l'espace. Elle sait déformer l'espace, brouiller les coins de la « boîte noire » et nous donner une image de l'infini. La fumée permet l'effacement du média, du cadre, du « window ».

Mais ce n'est pas tout : elle sait aussi dévoiler — la fumée donne corps aux faisceaux de lumière dont on ignorait l'existence sans les particules de brume. Elle est capable d'agrandir l'espace en dévoilant les faisceaux lumineux. Et s'il le faut, elle occupe à elle seule la scène ! Que serait un concert de Pink Floyd sans la fumée ? Le visuel merveilleux et fluide serait réduit à des petits spots clignotants et lointains, sans le mouvement constant produit par la fumée qui fait fondre les couleurs des sources lumineuses comme une aquarelle délicate et les réunit en une danse kaléidoscopique impressionniste. Par cette danse, elle révèle en même temps l'emplacement des projecteurs, même si ces derniers sont cachés dans les coulisses. Ainsi, la fumée sait cacher la médiation, mais elle sait aussi la dénoncer. En parlant dans les termes de

3. *Transparence* — une immédiateté immersive qui opère par l'effacement du média ; *opacité* — une hypermédiation, un degré de visibilité au-delà duquel une interface devient perceptible (Bolter et Grusin 1999).

Bolter et Grusin, la fumée est un phénomène schizophrène : grâce à sa transparence elle dévoile des médias (des projecteurs) et elle rend l'image opaque. Or, grâce à cette opacité, elle rend l'image plus crédible, plus transparente ! C'est un Trickster, capable de voiler et de dévoiler. Mais ces deux qualités contradictoires permettent aussi d'utiliser la fumée scénique de façon banale et non poétique : elles en font un effet courant qui sert trop souvent à cacher les défauts du décor et à remplir la scène quand on manque de budget. Ni l'un ni l'autre de ces emplois de la fumée n'ont à voir avec la nature : on n'imite rien, il s'agit de pur pragmatisme.

Il n'est pas rare non plus de mettre en marche la machine à fumée afin de rendre l'image plus mystérieuse. On pourrait considérer cette dernière méthode comme une façon de copier la nature — étant donné le cliché des contes de fées où la forêt brumeuse sert si souvent les sorcières et les elfes... Recopier la nature peut, bien évidemment, s'avérer une méthode de reproduction assez poétique. Quand on pense aux artistes comme Berndnaut Smilde qui « rattrape » des nuages à l'intérieur des châteaux, le nouveau contexte d'un phénomène naturel s'opère de façon poétique, semblable à la création d'un haïku. De l'autre côté, l'œuvre de Fujiko Nakaya, créatrice des sculptures en fumée dans les villes, semble tout simplement « cacher les défauts du décor » par une multiplication directe du brouillard naturel, ce dernier aidant à effacer le surplus d'information visuelle dans de la rue.

Dans *Adam's Passion* de Arvo Pärt, Robert Wilson nous donne un exemple très poétique de l'utilisation de la fumée dans le théâtre contemporain. Cet exemple est particulièrement parlant dans le contexte de l'ensemble de l'œuvre de Robert Wilson. Exception faite des quelques bouffées de fumée qui sortaient de la cheminée de la locomotive dans *Einstein On The Beach* (1976), il semblerait que le visuel des spectacles de Wilson ait toujours été construit avec une netteté tranchante de lignes définies et de couleurs pures. Grand maître de l'abstraction, Wilson sait parfaitement épurer les livrets d'opéras alambiqués, les « traduire » en objets simplifiés et en masques minimalistes. Par ailleurs, sa rencontre avec la musique de Arvo Pärt ne lui a pas permis d'abstraire grand-chose. Tout est déjà abstrait : il n'y a que la musique pure, sans aucune narration. C'est alors que Wilson met en marche la machine à fumée — et pas une seule, mais bien une dizaine d'appareils cachés sous le plateau remplissent la scène d'une brume épaisse (Fig. 7).



Figure 7 : Robert Wilson réussit à contrôler la fumée. *Adam's Passion* d'Arvo Pärt, première mondiale, Fonderie Noblessner, Tallinn, Estonie, 2015. Photo : Kristian Kruuser & Kaupo Kikkas, © Eesti Kontsert

Cette soudaine apparition du flou est un grand tournant dans l'esthétique wilsonienne marquée depuis des années par des lignes droites soigneusement léchées. Pourrait-on attribuer ce phénomène à l'absence de livret ? Il faut tout de même admettre qu'au début de sa carrière Wilson a créé plusieurs spectacles sans texte et sans sujet concret. Mais c'est avec la musique de Arvo Pärt que ce grand flou s'est imposé à lui. Cette musique, souvent jugée « céleste », si ce n'est « religieuse », peut d'ailleurs être le fil conducteur qui nous amène de nouveau à une imitation de la nature — elle peut renvoyer directement à une représentation des cieux. Ainsi, le visuel frappant de ce chef d'œuvre créé en 2015 peut être considérée comme une représentation du ciel qui diffère des *nuvole* de la Renaissance seulement par l'angle de vue — maintenant que l'on connaît aussi ce qui se passe au-dessus des nuages, on les regarde par le haut !

Le tulle — la fumée apprivoisée

Après le coton et la fumée, la troisième méthode de floutage est le tulle. Le tulle sait aussi bien voiler que dévoiler, rattraper la lumière dans ses filets, cacher ce qu'il faut, sauf qu'il ne danse pas tout seul. Il lui faut au moins du vent pour qu'il soit aussi libre que la fumée.

Il existe, dans l'histoire du théâtre, plusieurs cas documentés qui décrivent apparitions et disparitions des esprits, bons ou mauvais, grâce à l'effet du tulle. Wagner a créé les effets les plus poétiques et les plus sophistiqués en se préoccupant non seulement des simples effets d'apparitions-disparitions, mais aussi de l'esthétique scénique et de la poétique de l'espace. Dans *Tannhäuser*, la transition magique de la grotte à la vallée de Wartburg, couverte d'une brume rose, était obtenue par des tulles légèrement peints en rose qui étaient, selon Patrick Carnegy, soit montés et cachés à une vitesse incroyable, soit rendus transparents par un éclairage brusque venant du fond de scène (Carnegy 2006).

L'effet de tulle est sublimé dans la fameuse chevauchée des Walkyries dont Georges Moynet fait une description minutieuse (Moynet 1893) et dont le régisseur de plateau M. Lapissida nous donne le témoignage suivant :

La scène représente un site sauvage rempli de rochers ; à l'horizon on voit courir les nuages. Cet effet est obtenu par un moyen déjà connu au théâtre, mais fort peu employé, nous ne savons trop pourquoi ; les nuages sont peints sur des verres qu'on fait défiler dans une lanterne électrique à projections... On a pris alors de grands disques de verre de 60 centimètres le diamètre... de cette façon, en faisant tourner le verre, on voit les nuages marcher toujours dans le même sens et sans solution de continuité, aussi longtemps qu'on le désire... Pour couvrir toute la surface de la toile de fond, il y a plusieurs lanternes ainsi disposées... (Fig. 8) (Lapissida 1893)

Là, c'est un tulle peint en bleu qui reçoit la projection et qui assure l'effet du passage des femmes-guerrières à travers le ciel. Cette astuce ne ressemble-t-elle pas à un spectacle « multimédia » typique de nos jours ?

En tout cas, il est clair que pour obtenir une apparition aussi soudaine, une précision technique est nécessaire et dans ce cas-là, le tulle est plus fiable



Figure 8 : *Le dispositif technique pour la chevauchée des Walkyries*, l'Opéra de Paris, 1893.

que la fumée qui peut, avec son caractère de star imprévisible, nous jouer des tours... C'est son authenticité, son essence d'une force de la nature qui la rend moins fiable. Mais le tulle, bien qu'il soit aussi un très bon magicien, reste du côté de l'artifice, du décor, du « faux ». On pourrait également dire que l'effet vient de la vie réelle — on obtient le même effet quand on regarde la rue à travers le rideau transparent de notre salle de séjour (on peut même jouer avec l'interrupteur : en allumant et éteignant la lampe à l'intérieur on pourrait faire apparaître ou disparaître un chat à l'extérieur...), mais, pour ce qui est de l'authenticité, le tulle ne peut pas rivaliser avec la fumée.

Il existe un cas extrêmement intéressant, loin de tous les usages typiques du tulle scénique. C'est celui de Romeo Castellucci qui parvient à effacer, sans aucune particule de brouillard, les contours de soixante-dix personnes dans sa mise en scène de *Moses und Aron* (Castellucci 2015). Il habille tous les choristes de tubes frou-frou, entièrement couverts de volants transparents et blancs. Il s'agit d'un type de flou jamais vu — les personnages sont *out of focus* eux-mêmes ! De plus, tout est constamment en mouvement, comme la fumée, puisque les choristes respirent, bougent...

Au-delà de cette astuce de floutage inouïe, ce spectacle offre un excellent casse-tête pour ce qui est du flou et du net : pendant tout l'opéra, le décor reste extrêmement abstrait, il n'y a que du blanc flouté et du noir encore noirci par la peinture noire fraîche. Mais, à la fin, Castellucci nous fait un cadeau : une image, une vraie — des montagnes enneigées bien peintes et nettes, qui couvrent les trois murs de la scène. L'énorme image surgit des ténèbres comme l'espoir, juste au moment où le peuple égaré commence à croire, peu à peu, en une légère possibilité que Dieu existe. Ensuite, un groupe d'alpinistes attaque les montagnes peintes. Quand ils grimpent déjà dangereusement haut, au-dessus des sommets, Schönberg tranche d'un accord effrayant et Castellucci retire son cadeau — toutes les toiles tombent d'un seul coup (vieille astuce du théâtre *kabuki*) et dévoilent de nouveau la nuit noire... Les alpinistes vêtus de noir disparaissent avec l'illusion, car à la tombée du rideau, il ne reste que le fond noir du mur de théâtre, on ne distingue plus les hommes. L'illusion totale et transparente tombe dans l'opacité en deux secondes !

Si on reprend la logique contemporaine qui accorde toujours plus de crédibilité à l'image, et surtout à l'image nette, on peut voir cette interprétation de l'histoire biblique comme un pied de nez à notre époque : que devient-on sans image ?

Conclusion

Si au cours de l'histoire le floutage fut un moyen pratique de représenter des endroits mystérieux et inconnus, aujourd'hui, on ne floute plus ce que l'on ignore — on connaît tout. On brouille l'image pour cacher ce que l'on sait : le « truc » d'un tour de magie ou les drisses au-dessus d'un papillon que le public ne veut pas voir dans un spectacle de féerie. On floute aussi des scènes que l'on n'a pas envie de voir — comme les têtes des criminels à la télévision. Et si on cherche des parallèles avec le floutage dans l'histoire : n'est-il pas curieux que ce soit toujours « l'Enfer » que l'on floute ? Tout ce qui est censé être « positif » — a politique et la publicité, par exemple — est clair et net. Même le logo du « nuage personnel » (iCloud) est lisse et net, comme le *nuvola* découpé dans du bois. Apparemment, la netteté nous permet de mieux vendre des nuages. Serions-nous donc toujours persuadés que tout ce qui est net vient du « Paradis » ?

Il n'est plus question d'ombrager ou de mystifier ce qui nous est inconnu — on en sait trop. On cache la terreur et s'il en reste des miettes devant nos caméras trop sensibles, on les floute. Si à l'époque le *sfumato* dépendait au moins un peu du degré de myopie de l'artiste, maintenant les pixels sont méticuleusement comptés et poussés au maximum. Cela donne envie de prendre un tube de vaseline et de l'appliquer à l'objectif, comme l'a fait Man Ray (1928), avec le poème de Robert Desnos — car dans la vraie vie il y a des brouillards et des brumes. La nature est beaucoup plus floue que notre production audiovisuelle. L'image floue ou semi-floue semblerait plus authentique que la surcharge de pixels qui finit, d'ailleurs, par révéler le média : l'image devient trop nette et elle n'est plus crédible.

Heureusement — pour faire plaisir à Stanislavski — de temps à autre, on floute encore rien que pour poétiser l'image. Et si, en ce faisant, il s'avère que c'est toujours la nature que l'on imite, on pourrait supposer que notre perception de la nature ait changé au cours de l'histoire : qu'au lieu de prendre la nature pour le réalisme, on la prend maintenant pour la poésie. Car il semblerait que si on veut raconter une histoire véridique, on mobilise toute notre armée de pixels ; mais quand on veut influencer sur le spectateur au niveau sensible, on emprunte les images à la nature — y compris le flou. Le flou est rassurant et laisse encore place à l'imagination. On se rapproche ainsi d'une situation esthétique nouvelle où la réalité est égal à la poésie... Et la poésie (plus précisément : l'image poétique), devient-elle donc plus authentique que la réalité ? Parce que l'image « réaliste » est trop nette et artificielle ?

Quoiqu'il en soit, selon le principe d'incertitude de Heisenberg⁴, il existe une limite fondamentale à la précision : si on agrandit trop, il devient impossible de préciser les propriétés physiques d'une particule. On ne peut pas aller plus loin. Encore plus de netteté ne servirait que les robots — comme le dit Michel Makarius, en chantant les louanges des photos pictorialistes floues :

Au nettisme qui vide le sujet de son mystère, le pictorialisme oppose le pouvoir d'évocation de l'image fondue dans une vision

4. Le principe d'incertitude de Heisenberg désigne toute inégalité mathématique affirmant qu'il existe une limite fondamentale à la précision avec laquelle il est possible de connaître simultanément deux propriétés physiques d'une même particule ; ces deux variables dites complémentaires peuvent être sa position et sa quantité de mouvement.

synthétique considérée plus proche des mécanismes de la perception humaine. (Makarius 2016, 103)

Bibliographie

- Bargagli, Girolamo. 1586. « La Pellegrina ».
- Bolter, Jay David, et Richard Grusin. 1999. *Remediation Understanding New Media*. Cambridge : The MIT Press.
- Buccheri, Alessandra. 2014. *The Spectacle of Clouds, 1439-1650 : Italian Art and Theatre (Visual Culture in Early Modernity)*. Farnham : Ashgate Publishing.
- Carnegy, Patrick. 2006. *Wagner and the Art of the Theatre*. Yale : Yale University Press.
- Castellucci, Romeo. 2015. « Moses und Aron d'Arnold Schönberg ». Paris : Opéra Bastille.
- Konigson, Élie. 1969. « La représentation d'un mystère de la passion à Valenciennes en 1547 ». Thèse de doctorat, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Lapissida, Alexandre. 1893. « La Chevauchée des « Walkyries » à l'Opéra de Paris ». *La Nature*, n 1047 : 49-51.
- Makarius, Michel. 2016. *Une histoire du flou*. Paris : Le Félin.
- Moynet, Georges. 1893. *Trucs et décors*. Paris : Librairie illustrée.
- Pärt, Arvo. 2015. « Adam's Passion ». Tallin : Fonderie Noblessner.
- Peters, John Durham. 2015. *The Marvelous Clouds : Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago ; Londres : The University of Chicago Press.
- Ray, Man. 1928. « Étoile de mer ».
- Shakespeare, William. s. d. *The Tragedy of Macbeth : The Oxford Shakespeare*. Oxford : Oxford University Press.
- Vinci, Léonard de. 2003. *Traité de la peinture*. Paris : Calmann Lévy.
- Wagner, Richard. 1869. « Rheingold ».

Warburg, Aby, et Bastiano de Rossi. 2009. *La Pellegrina et les intermèdes. Florence 1589*. Vignon : Editions Lampsaque.