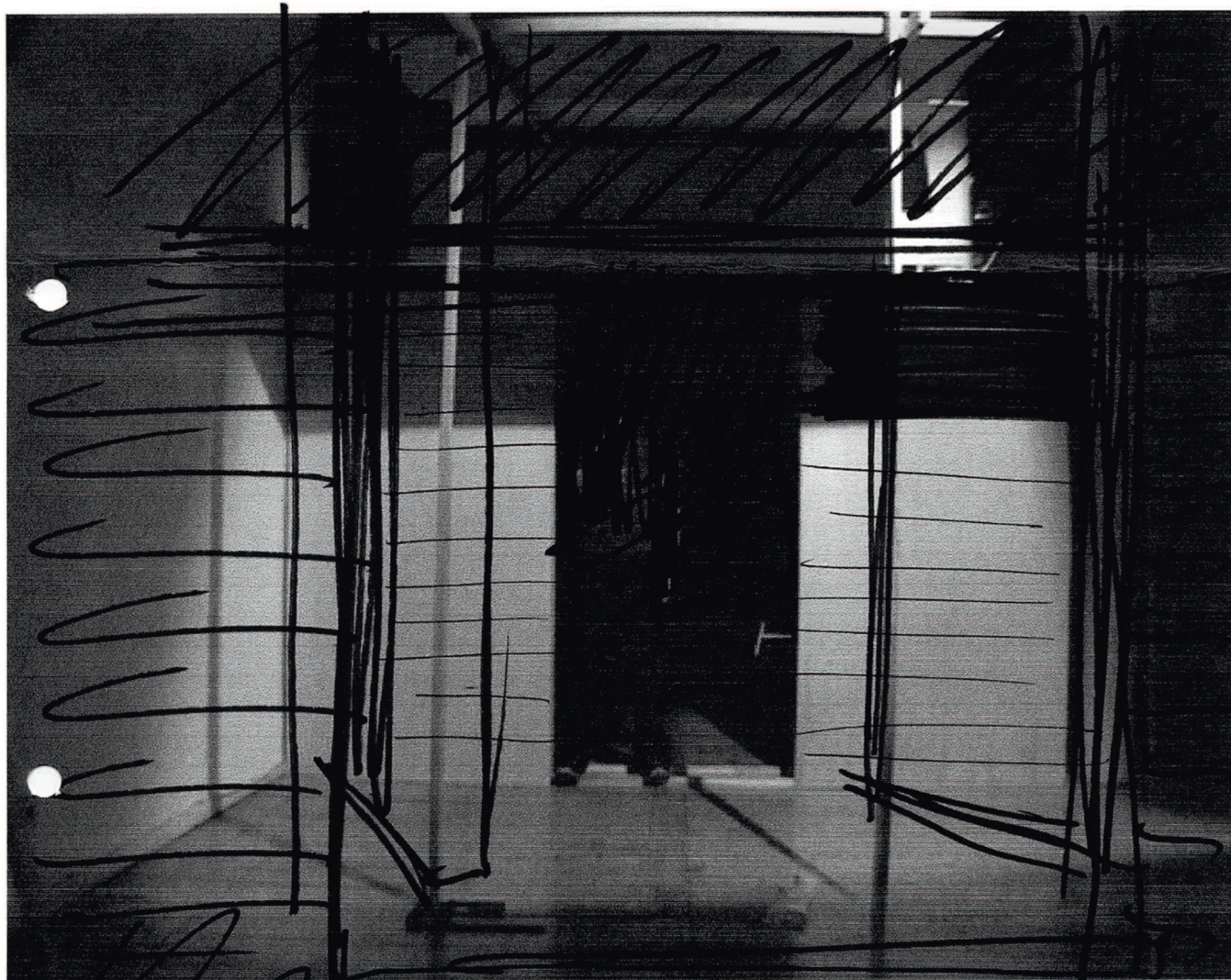




document préparatoire pour *Rocking Chair*, 2003

Donner du temps

*Je ne puis tout montrer.
Innombrables sont les ombres,
innombrables les catégories d'ombres.*
Henri Michaux¹

Publié d'abord en Allemagne puis dans toute l'Europe en 1814, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, un court récit écrit par Adelbert von Chamisso, connu dès sa parution un succès foudroyant : pas moins de quatre-vingts éditions allemandes de l'ouvrage furent disponibles entre 1814 et 1919 et à la première édition française succédèrent trente-trois rééditions². Le livre conte l'étonnante vie de Peter Schlemihl, personnage qui a cédé son ombre à un homme gris, image même du diable, en échange d'une fortune sans limite. Mais ne plus avoir d'ombre ne va pas sans tourments : mis à l'écart des hommes du fait de cette singulière absence, de cette singulière solitude qui produit de la solitude, ne pouvant sortir que la nuit pour ne pas exposer aux yeux de tous ce qui est devenu une infirmité, voire une tare, une malédiction, Schlemihl incarne tragiquement le malheur de l'ombre perdue, une sorte de déshumanisation sans recours qui guette celui qui ne laisse rien derrière lui, qui ne retient rien dans son sillage, un thème qui a impressionné, si ce n'est fasciné pendant des décennies, nombre de lecteurs et d'écrivains – ainsi, et par exemple, à la suite de Chamisso, Hans Christian Andersen publiera son conte « L'ombre³ » et Hugo von Hofmannsthal terminera l'écriture de *La Femme sans ombre* en 1919 après avoir rédigé le livret de l'opéra au titre identique de Richard Strauss⁴. Une telle infirmité ne saurait frapper les figures qui peuplent les œuvres de David Claerbout, car il est chez lui une évidence qui se laisse explorer de films en films avec une remarquable constance, celle de l'absolue solidarité entre le corps de ses personnages et leur ombre portée, comme si l'un et l'autre ne pouvaient que se lier dans la loi de leur commune apparition – de leur commune présence – lumineuse et nocturne à la fois. Une œuvre de 2005 au titre programmatique, *Shadow Piece*, expose cette condition d'une manière directe. À l'origine de ce film en noir et blanc d'une trentaine de minutes, il y a une photo d'archive anonyme trouvée par Claerbout et prise depuis un escalier à l'intérieur

1. « L'espace aux ombres », *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967, p. 187.

2. Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, trad. H. von Chamisso revue par l'auteur, précédé de « L'ombre et la vitesse », de Pierre Péju, Paris, José Corti, 1994, p. 8.

3. Hans Christian Andersen, *Pierrot la veine*, suivi de *Les Trois Noisettes de la forêt*, *L'ombre*, *Le goulot de bouteille*, trad. A.-M. et P. Paraf, Paris, Bourrellier, non daté, pp. 167-188.

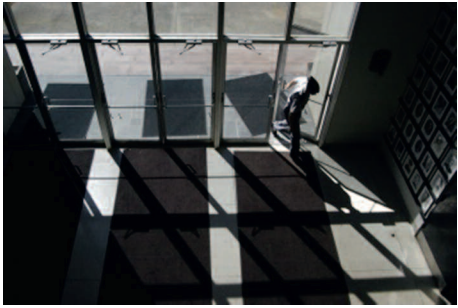
4. Hugo von Hofmannsthal, *La Femme sans ombre*, traduction et présentation par Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1992. Pour un commentaire du texte de Chamisso suivi d'un aperçu iconographique de ses représentations dans l'histoire, voir Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, pp. 179-202.

met in de angle opgenomen.



d'un immeuble, exemple possible de cette architecture de verre célébrée par Paul Scheerbart⁵. Elle montre l'entrée du bâtiment fermée par une série de portes en verre. Plusieurs personnes défilent derrière cette barrière transparente pour tenter de l'ouvrir, mais elles n'y parviennent pas. La source de lumière située dans leurs dos projette à l'intérieur de la structure construite leur ombre, seule forme et finalement seule matière ténébreuse capable de pénétrer dans cette manière de boîte transparente. Ces taches de grisaille donnent aux personnages qui se succèdent toute leur présence, toute leur singularité, elles en sont comme la signature fluide et impalpable, mais suffisamment réelle aussi, suffisamment matérielle, pour briser les frontières de l'espace. Si la partie supérieure de la projection accueille le mouvement ininterrompu des figures qui semblent directement sortir d'un film américain des années 1950, la partie inférieure est statique, strictement photographique. On peut regarder cette œuvre installée dans un espace d'exposition à tout moment, l'observer et la quitter pour revenir ensuite, quand on le souhaite, la fixer du regard : cela n'a aucune importance car cette séquence projetée, comme nombre de travaux de David Claerbout, n'a ni début ni fin, elle est une pure expérience visuelle et temporelle, réservée à un spectateur mobile, qui expose une scène et non pas une histoire – une *historia* –, un récit.

Que nous dit, que nous montre cette « pièce d'ombre » – et, à travers elle, le travail de David Claerbout ? Elle confère d'abord une dignité ontologique à des phénomènes, à des apparitions qu'un commentateur de



document préparatoire pour
Shadow Piece, 2005
↑
Shadow Piece (study), 2004-2005,
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 2014
donation Friedrich Christian Flick collection

5. Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, trad. P. Galissaire, précédé de « La sobriété "barbare" de Paul Scheerbart », par Daniel Payot, Paris, Circé, 1995.

6. Denis de Rougemont, « Chamisso et le mythe de l'ombre perdue », Albert Béguin (dir.), *Les Cahiers du Sud. Le romantisme allemand*, 1949, p. 277.

7. Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 11. Cette « négativité de l'obscur » et de l'ombre est particulièrement prégnante dans la tradition platonicienne (Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 12).

8. Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, op. cit., p. 68.

9. Tel ne fut pas toujours le cas dans l'histoire de l'art : les personnages des tableaux de Giotto n'ont jamais d'ombres portées et Ernst Gombrich constate que ces dernières sont « étrangement exceptionnelles » dans l'art occidental (*Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental* [1995], trad. J. Bouniort, Paris, Gallimard, 1996, p. 41). Et tel est au contraire le cas dans une bonne part de la photographie moderne : sur ce point voir notamment Clément Chéroux, *Ombres portées*, Paris, Centre Pompidou, 2011. Pour un classement des différents types d'ombres, on pourra consulter l'article « *Ombra* » du *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* de Filippo Baldinucci édité à Florence en 1681, qui en distingue trois (l'ombre (*ombra*), la pénombre (*mezz'ombra*) et l'ombre portée (*sbbattimento*)), ainsi que Michael Baxandall, *Ombres et lumières* [1995], trad. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1999, pp. 14-15, ou encore Léonard de Vinci qui distingue « l'ombre simple [...] qui ne reçoit aucune lumière » et « l'ombre composée [...] éclairée par une ou plusieurs lumières » (*Les Carnets* [1942], t. 2, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1987, p. 355). Pour une brève histoire des théories de la projection des ombres dans l'art, voir Thomas DaCosta Kaufmann, « The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection », *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1993, pp. 49-78.

10. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 19.

11. Jean Louis Schefer, « Ombres », *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980, p. 85.

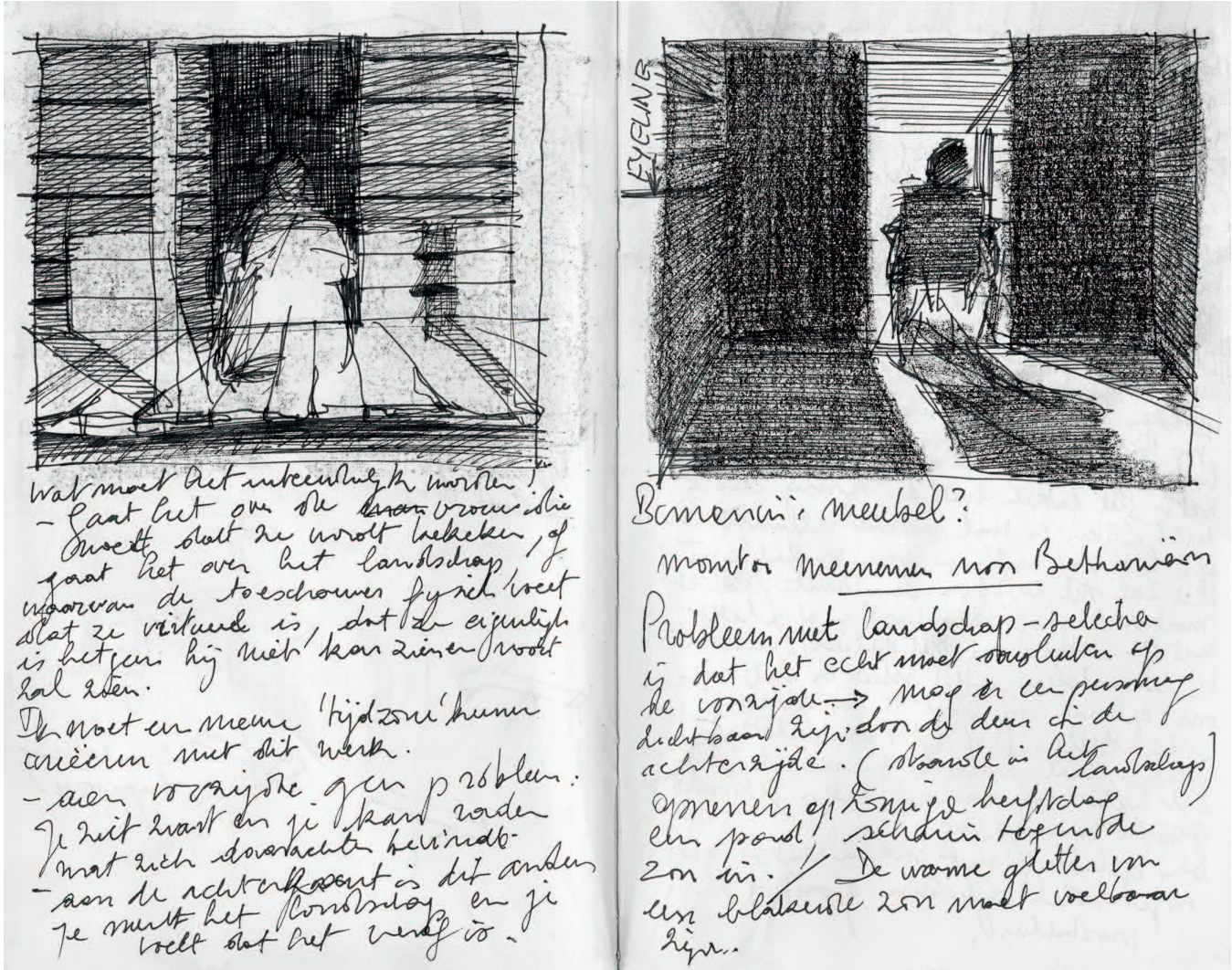
12. Tanizaki Junichirô, *Éloge de l'ombre*, trad. R. Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, 1993, p. 77.

Chamisso a pu décrire comme « quelque chose d'assez méprisable⁶ » et qu'un historien a pu qualifier d'« entités mineures » parce qu'« elles sont une *diminution* des objets qui les projettent » mais aussi des « *manques*, des *choses négatives*. Une ombre est un manque de lumière⁷. » Une telle dépréciation n'a pas cours ici où est justement célébrée la plasticité de l'ombre et, nous aurons à y revenir, du chromatisme qui l'accompagne (le blanc, le noir, le gris). Elle confirme ensuite que l'identité des figures est inséparable de la présence active de leur projection plane et ténébreuse dans l'espace, qu'il n'y a pas de vivant filmé par Claerbout qui puisse se dispenser de la trace spectrale de son double ombré, de son ombre portée, si bien que l'invention d'un personnage semblable à Peter Schlemihl apparaît ici plus que jamais incongrue si ce n'est impossible : parce que l'ombre participe de plain-pied et sans exception à ce qui fait que le sujet est un sujet, à ce qui fait d'un corps un corps (Claerbout se souviendrait-il alors d'un des acquis majeurs de l'art renaissant – Masaccio, Léonard de Vinci, Dürer –, dans lequel l'ombre portée devint « la preuve de la "réalité" de tout corps interceptant une source de lumière⁸ » ?), elle participe de toute évidence aussi au fait qu'une image est une image, ce pourquoi on la retrouve d'une manière récurrente dans cette dernière⁹. Elle confère aux êtres humains une présence pleine et entière dans l'œuvre et elle donne à celle-ci son poids de réalité et d'épaisseur visuelle, elle conditionne jusqu'à un certain point la manifestation de sa durée plastique si bien que, plus que jamais dans cet univers, « la force de l'image [...], c'est la lumière et son inséparable et transcendantal revers, l'ombre, l'invisible de la lumière dans la lumière même¹⁰ ». D'où le fait aussi qu'elle y joue le rôle d'un « véritable *portant* intérieur à toute scène¹¹ ». Ainsi nombre de figures centrales dans les travaux de David Claerbout, et, au-delà des figures, nombre de scènes exposées dans ses films, sont-elles *ombreuses*, voire quasiment nocturnes. Dans *Rocking Chair* (2003), par exemple, une femme vêtue de blanc assoupie dans un rocking-chair est visible dans une double projection, au recto et au verso d'un seul et même écran. Sur l'une des vues, filmée de face, elle se tient dans l'ombre d'une pergola qui masque la partie supérieure de son visage annexée à la densité des ténèbres qui la recouvrent, tout en se balançant d'une manière lancinante. Sur l'autre, la même femme est filmée de dos et l'on ne voit, à travers le cadre d'une porte largement ouverte, que la découpe nocturne du personnage assis, son ombre portée dessinant au sol une flaque noire qui pose la scène face à nous, laquelle aurait probablement convaincu Tanizaki et sa défense du Japon ancestral (« nos ancêtres tenaient la femme, à l'instar des objets de laque à la poudre d'or ou de nacre, pour un être inséparable de l'obscurité, et, autant que faire se pouvait, ils s'efforçaient de la plonger toute entière dans l'ombre », avance-t-il dans son *Éloge de l'ombre*¹²). *Rocking Chair* conjugue ténèbres et battement temporel (métaphorisé par le balancement de la chaise) en faisant du séjour dans les premières le cadre même de la manifestation du second. Dans *Sections of a Happy Moment* (2007), les six personnages (deux enfants et quatre adultes) qui composent la scène principale captée moins en noir et blanc qu'en grisaille, de même que les passants qui les entourent, ont des ombres qui les suivent fidèlement

pendant toute la durée de la projection. Et ce double spectral accentue à l'écran leur présence d'individualité non héroïque, leur profil d'individualité quelconque. Dans *Study for a Portrait (Violetta)* (2001), le visage d'une femme filmé en gros plan est sculpté par les ombres qui résultent d'une lumière venant de la droite de l'image faisant de la face une surface modelée et graphique. Dans *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (1998), tous les enfants qui jouent dans le jardin de leur école voient leurs ombres très allongées projetées au sol dans une lumière froide et quasiment crépusculaire qui accentue la modestie de leur taille, la fragilité de leurs silhouettes. *Piano Player* (2001) est conçu comme un véritable théâtre d'ombres nocturnes extérieures (la ville sous la pluie avec une femme suivie par son ombre portée) et intérieures (une pièce dans un appartement avec une pianiste cernée par l'obscurité). Et dans *Bordeaux Piece* (2004), un film qui dure près de quatorze heures, les ombres des trois personnages suivent la répétition d'une seule et même scène tout au long d'une journée, c'est-à-dire du lever au coucher du soleil. L'œuvre se compose en effet de plusieurs séquences tournées avec les mêmes acteurs selon un seul et même scénario. Chaque séquence se déroule à l'extérieur et à l'intérieur d'une maison à des moments différents du jour si bien que les ombres des personnages accompagnent visuellement le passage de la lumière et l'écoulement du temps car celles-ci sont des marqueurs temporels (« ... le véritable enjeu de *Bordeaux Piece* [...] est de donner une forme à la durée au moyen de la lumière naturelle », constate Claerbout¹³). Ainsi le lien à chaque fois affirmé entre un corps et sa projection ombrée, de même que l'insistance à filmer des ambiances ténébreuses, est-il pour David Claerbout un des moyens qui contribuent à donner à la plupart de ses films une même tonalité visuelle générale, une même facture – une identité tout en grisaille que l'on pourrait aussi qualifier de graphique. Il contribue également à faire de ses œuvres de véritables objets temporels, car les ombres sont la représentation du temps qui passe même si ce dernier est parfois figé, même si tout semble se passer, comme dans *Shadow Piece*, dans une durée immobile. Car dans cette œuvre, comme Claerbout lui-même le dit, « les actions se succèdent, mais les ombres indiquent un temps qui ne passe pas », qui est là, visuellement palpable, comme dans un éternel surplace. « ... c'est une composition numérique figée, une image photographique autonome. Là-dedans, les ombres apparaissent comme le squelette fixe de la composition, à l'opposé de leur statut d'indice du passage du temps », ajoute-t-il¹⁴. S'il est certain que les ombres deviennent, dans ce film tout particulièrement, l'ossature même de l'image projetée, sa structure intime, si, d'autre part, au dire de Claerbout, elles ne mesurent plus ici *le passage* du temps, si elles n'exposent pas son défilement tout en montrant la temporalité elle-même, c'est parce qu'elles appartiennent à un éternel présent, à un temps statique, à une durée pétrifiée. Gageons donc que si Pamela M. Lee a pu diagnostiquer une phobie du temps dans l'art occidental des années 1960¹⁵ – ces *arts plastiques* auxquels Claerbout a, tout au début de son parcours, associé son entreprise artistique, puisqu'il a commencé par être peintre et qu'il a passé un diplôme de graphiste spécialisé en lithographie à l'École des beaux-arts d'Anvers au début

→
document préparatoire pour *Rocking Chair*, 2003

13. Marie Muracciole, « Le bruit des images. Conversation avec David Claerbout », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 94, hiver 2005-2006, p. 126.
14. *Ibid.*, pp. 134-135.
15. Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2006.



16. D'Élie Faure (« Le cinéma est plastique d'abord », in *De la cinéplastique*, Paris, Séguier, 1995, p. 20) à Henri Langlois (« l'art du muet est essentiellement un art plastique ») puis à Dominique Païni (*Le Cinéma, un art plastique*, Paris, Yellow Now, 2013, p. 43 pour la citation de Langlois), cette plasticité du cinéma a été posée. Il est à noter que, lorsqu'on demande à David Claerbout le nom d'un artiste actuel dont le travail l'impressionne, il mentionne spontanément et uniquement le peintre belge Walter Swennen (conversation avec Claerbout chez lui à Anvers le 8 mars 2014).

des années 1990 avant de s'orienter vers l'image mobile, vers un univers « cinématographique » pas moins *plastique* pour autant¹⁶; par ailleurs, il continue toujours de dessiner –, la prégnance de l'ombre dans ce travail est aussi une façon parmi d'autres, à la différence donc d'une partie de l'art produit quelques décennies plus tôt (Jean Tinguely, Lygia Clark, Bridget Riley...), si l'on suit toujours Lee, d'exprimer une passion primordiale pour le temps et ses manifestations visuelles. Et cette passion prédominante pour la durée exposée, pour la durée pure visible comme telle, fût-elle, comme dans *Shadow Piece*, immobile ou encore, comme dans *Bordeaux Piece*, à regarder selon les formes mêmes prises par son défilement physique, elle ne cesse de décrire la vie silencieuse des ténèbres et de ses spectres.