

Conférence de Bernard Moninot à Casablanca, 17 avril 2009

Ombres au tableau

J'ai d'abord voulu intituler cette conférence : *Dialogue de l'ombre double*. C'est un titre qui se réfère à *Repons*, la pièce musicale composée par Pierre Boulez en écho au *Soulier de satin*, l'oeuvre théâtrale de Paul Claudel (1868-1955). Ensuite, j'ai souhaité rapprocher ces deux oeuvres d'une troisième qui a pour titre *Ombre portée* ; il s'agit d'un tableau d'Emile Friant (1863-1932) actuellement présenté au Musée d'Orsay à Paris. Le choix de ses oeuvres s'explique simplement : les trois exposent la problématique de l'ombre comme métaphore de la création, un thème fondateur dans l'histoire de la peinture et du dessin. Quand les corps d'un homme et d'une femme sont pris dans le faisceau d'une lumière qui les délocalise sur un mur, il les contraint à n'exister qu'en deux dimensions.

L'ombre au tableau est à l'oeuvre dans l'intrigue qui se noue dans le silence de la peinture, c'est donc le titre que j'ai choisi pour cette présentation.

Dans une première partie, je tenterai de définir l'ombre à travers l'exemple de l'oeuvre de plusieurs créateurs. Après une évocation de mon parcours artistique depuis les années 1970, je présenterai de manière plus détaillée les différentes étapes de mes recherches depuis le début des années 1980, jusqu'à mes récents travaux intitulés *La mémoire du vent*.

L'ombre matière du lointain

Qu'est ce qu'une ombre ? La vitesse absolue de la lumière qui se fracasse à 300.000 kilomètres/ seconde contre le mur, qui révèle nos contours et qui, physiquement, nous fait atteindre une autre dimension. L'ombre de notre corps déplacée, délocalisée sur les choses ? Où une sensation de l'espace inouï rendue perceptible en tournant le dos à ce qui arrive sur nous et nous touche depuis un lieu infiniment plus lointain que l'horizon ? Il existe aussi la douceur de l'ombre engendrée par le dieu soleil Osiris, dont les rayons de lumière se terminent par des mains caressant le monde, donnant existence à l'ombre et à la vie. Comme la couleur orangée précède dans notre perception la réalité de l'orange, la forme de l'ombre portée procède toujours d'une chose qui s'interpose avant d'apparaître comme phénomène : l'ombre d'un arbre, d'un corps ou d'une maison.

Est-il possible que l'ombre soit visible en elle-même, ou comme une expérience en soi ? Transportée instantanément à des distances considérables, la puissance de l'ombre déplace les montagnes mieux que ne le fait son envers la lumière. L'ombre peut être cônica, propre, portée, claire, projetée, absolue, seule, errante, blanche ou chinoise. « Jamais le soleil ne voit l'ombre » écrit Léonard de Vinci (1452-1519). Il sait l'usage que l'on fait en peinture de *la terre d'ombre* pour ombrer le fond des tableaux. L'artiste florentin a imaginé un système de perspective utilisant l'ombre pour matérialiser distance et

éloignement des objets dans un paysage. Il nous fait aussi remarquer qu'un arbre proche de nous produit une ombre plus grande, qu'un arbre éloigné. Plus les ombres s'amenuisent et plus les objets qui les produisent par leur existence dans la lumière sont éloignés. Ainsi, à l'horizon une ombre portée n'est qu'une ligne abstraite, invisible et sans surface.

La balance de Picabia

La tradition identifie l'idée à la lumière. Mais une idée ne surgit-elle pas toujours dans notre esprit dans l'ombre portée d'une chose manquante ? Un souvenir d'enfance pourrait amorcer un tout autre début à cette histoire. Il s'agit d'un récit du peintre Francis Picabia (1879-1953), qui raconte comment comme il utilisa une balance pour mesurer le phénomène de l'ombre. Cet instrument de précision, offert par son père, joue un rôle important pour le peintre des transparences. Avec cette balance, il mesure la masse de toutes sortes de choses ayant un poids infime et ténu, comme des ailes de mouches ou des cheveux coupés en quatre.

Puis il eut l'idée de placer cette balance hyper-sensible sur le bord d'une fenêtre, un plateau exposé au soleil et l'autre restant dans l'ombre, afin de déterminer lequel a la plus grande gravité. Après un temps d'attente, le fléau s'inclina vers l'ombre. Le peintre fait alors cette étrange remarque : « J'aurais dû comprendre à ce moment-là, que ma vie serait plutôt du côté du drame ».

Pour moi, la portée de ce récit est considérable. Il permet de comprendre comment l'artiste s'empare d'un instrument de mesure pour le détourner de sa fonction et lui assigner un usage imaginaire, démesurant par son interprétation l'opération de pesée. La mesure d'un écart infime va déterminer chez lui des conséquences mentales infinies. En 1992, j'ai réalisé « l'entrée du soleil dans la balance », qui sont neuf dessins hommages à cette extraordinaire histoire racontée par Picabia.

1071-74 Vitrines

« Cette ombre de l'objet disparu, tombée sur le moi ». Cette citation de Sigmund Freud (1856-1939) évoque le rôle de l'ombre pour matérialiser la présence d'une absence, dont le poids se fait pourtant sentir. Pourtant, présenter l'ombre sous cet angle ne peut justement pas décrire l'importance qu'elle a pour moi. Comment l'ombre s'interpose sous la forme d'une ombre au tableau ? Comment devient-elle l'objet d'une interrogation, le grain de sable capable de « désastrer » la représentation ?

Au cours de l'année 1970, j'ai réalisé un ensemble de tableaux intitulés *Vitrines*. Ces œuvres peuvent être présentées comme des tableaux-boîtes de facture photos-réalistes. Située quelques centimètres devant la peinture, une plaque de verre reflétait tout ce qui était situé

hors du tableau, augmentant l'effet de réalité produit par le dispositif, qui superposait reflets et peinture. Sur la vitre, étaient peints des mots énigmatiques comme le mot Iceberg. Le dispositif pictural, en trompe l'œil, était mis en défaut par la présence de l'ombre portée des mots parasites sur la surface peinte du tableau.

La discrète évidence d'une ombre suffisait à discréditer la représentation perspective de l'espace. Le peintre qui dépose une couleur du bout de son pinceau sur une toile scelle une petite quantité d'ombre portée de cette matière utilisée. Si le support est une surface de verre, l'ombre portée se déplace sur le mur ; sa position et sa surface varient en fonction de la source de lumière.

Le photographique

Avant de tirer les conséquences de ces faits physiques, l'obscurité de la nuit fut un état qui occupa pendant deux années, en 1976 et 1977, la totalité de la surface de mes 28 dessins intitulés *Chambres noires*. Parallèlement à la peinture et au dessin, j'utilisais la photographie à cette époque. Elle me permettait de modéliser des images que je peignais ensuite d'après ces fragments de réalité photographique. Paradoxalement, cette mise en scène d'éléments construits de toutes pièces, en ayant recours à la photographie, m'a éloigné de l'image. Progressivement, elle m'a amené à interroger *le photographique*, concept défini par la romancière américaine Suzanne Sontag (1933-2004).

De la prise de vue, une prise de temps saisie et déposée dans la matière mémoire du film négatif, à la plongée au cœur de la *boîte de nuit* qu'est la *camera obscura*, l'image subit toute une série d'opérations optiques et chimiques. Ces opérations, pour « invertir l'ordre des ombres et des jours » et advenir à la visibilité, sont définies par Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). Par la pratique du laboratoire et l'étude des origines historiques et techniques de la photographie, je cherchais le moyen de matérialiser une idée insensée : concevoir un ultime et définitif tableau : une image capable de les dépeindre toutes, avec une capacité identique à celle du miroir, capable de réfléchir, infiniment et indistinctement toutes les choses qui se présentent en face de lui.

Le miroir, par la multitude des apparences qu'il empreinte à la réalité et qu'il reflète, rend insaisissable la physicalité de la substance de mercure qui le constitue. Il perturbe la perception des dimensions par l'effet des images potentielles qu'il peut contenir. Cet effet est semblable à ce qui se passe optiquement par la préparation chimique du film photographique : la matière mémorise indifféremment toutes choses existantes dans la lumière par projection.

Les origines de la photographie chez Joseph Nicéphore Niepce et William Henry Fox Talbot (1800-1877) me ramenaient constamment à l'ombre. Comme Niepce quand il évoque la première intuition qui le guide dans sa découverte : il observe l'ombre portée d'une feuille de

lierre tombée par hasard sur une couche de matière photosensible, le bitume de Judée, posée sur une gravure sur un cuivre ; il remarque que l'ombre de la feuille tombée s'est figée dans le bitume.

Cet intérêt pour les techniques des primitifs de la photographie s'est matérialisée pour moi dans l'ensemble des 28 chambres noires évoquée ci dessus. La réalisation de ces dessins tracés à l'encre de chine sur papier, à l'aide d'une plume « atome », me conduira à une impasse, à une impossible figuration, à la fin d'un cycle et d'un travail de dix années. J'attendrai la fin de l'année 1981 pour que cette mauvaise passe trouve une issue. C'est au cours d'un voyage déterminant que mon intention de produire en aire spatiale les allures du temps va se préciser. À partir de ce moment-là, pour construire et matérialiser l'espace, j'ai tenté de concevoir des dessins résultant de l'action seule de la lumière et de la temporalité des ombres portées.

1981 Jantar-Mantar

Cette transformation dans la manière de fabriquer des formes, de ne pas les pré-voir ou les inventer, trouve son origine dans la visite des *Jantar Mantar* (jardins astronomiques) dans les villes de Jaipur et Delhi, situées au nord de l'Inde. Ces lieux, construits dans la première moitié du XVIIIème siècle, me donnèrent les premières pistes pour imaginer des procédures graphiques nouvelles.

Dans les semaines qui suivirent, commença pour moi une première phase expérimentale. À Kasauli, un village situé sur les contreforts de l'Himalaya, j'entrepris une première série d'expériences à l'intérieur d'une petite cabane, la *Fisherman's mountain cabin*. Ce lieu devint l'espace propice au déploiement de mes premières intuitions d'une nouvelle façon de travailler.

La mise en oeuvre fut simple : avec les moyens du bord, en collectant sur place des *objets obstacles* ou des formes géométriques, j'ai pu réaliser les premiers *dessins poursuites*. L'idée était de fixer ces figures en les peignant sur la trame de la moustiquaire de ma fenêtre, ou sur une plaque de verre placée contre la fenêtre et exposée l'après midi entière au mouvement de la lumière du soleil. Ce procédé me permit d'enregistrer les sillages des ombres qui s'étiraient sur la surface de papiers. À l'aquarelle, je relevais systématiquement la trace de la migration de ces formes spatio-temporelles et notai précisément les minutes de passage.

À mon retour à Paris, j'ai construit d'autres « observatoires », en plâtre, en verre ou avec des assemblages de matériaux plus nombreux. Sur les toits, les terrasses, ou des balcons, des lieux où je vivais, j'ai continué cette expérimentation du temps en action.

Dans l'Antiquité, l'ombre d'un bâton mise en rapport de proportions à celle d'une pyramide, à un instant donné, fut l'un des événement fondateur de la géométrie. L'ombre est un trou

dans le corps de la lumière émise par le soleil en transit dans le ciel. Elle rend donc possible la mesure du passage du temps fluide et cyclique et fonde la science de la gnomonique.

Partant de cette origine, l'ombre va devenir le moyen de concrétiser mes nouveaux desseins. Je présente ici six séries de travaux, six étapes, qui s'inscrivent dans la continuité de mes premières expériences réalisées dans la *Fisherman's mountain cabin*. Dans une dernière partie, j'évoquerai mon travail actuel, *Le mémoire du vent*, initiée en 1999, puis *Objet de Silence*, ma dernière œuvre.

1981 : Ombre panoptique

Les *dessins-poursuite* se développent en traçant, sur la trame d'une moustiquaire en gaze de fibre de verre tendue sur un cercle de dentellière, la figure d'une flèche, ou d'une feuille de lierre. Soixante points de peinture occultant l'intérieur les espaces vides dans la trame même de la gaze me permettent de décrire cette figure. Puis, à l'aquarelle, je procède au relevé de l'ombre portée d'un carré de peinture sur un support de papier. Pendant une heure, je renouvelle l'opération chaque minute, suivant point par point l'ordre chronologique dans le sens des aiguilles d'une montre ; ainsi, je fais le tour complet de la flèche ou de la forme de la feuille. Le dessin qui se donne alors est une anamorphose du dessin initial, étiré, torsadé, par le temps indiqué par l'ombre.

Dans cette série Ombre panoptique , un anneau est peint sur verre avec de la résine colorée par des pigments non fixés. Il est constitué de 24 petits volumes, disposés en cercles sur la surface transparente. L'intérieur de cet anneau encercle une aire d'ombre qui semble flotter et former un trou dans la transparence du verre. Cette zone est faite d'un noir profond, produit de la combustion de la flamme d'une bougie. Le dessin achevé est exposé à quelques centimètres d'un mur. Quand il est éclairé, une ombre se projette : c'est l'ombre de l'ombre.

1982 : flammes solaires (observatoire)

Le modèle de cette salle cylindrique procède directement de la forme en anneau des *ombres-panoptique* précédentes. Cette fois-ci, il est construit. À l'intérieur, sont exposés 24 plaques de verre préparées avec du noir de fumée (noir mat), où est dessiné au graphite (noir brillant) le souffle (flare) des flammes solaires. Il s'agit d'un phénomène observé dans les années 1920 , à l'occasion d'une éclipse totale de soleil. La ressemblance formelle de ce phénomène astronomique avec des raclures de peinture m'a frappée.

Le projet de cette salle circulaire s'est imposé, car je souhaite que le regardeur se place fictivement à l'intérieur de la zone d'ombre absolue de l'éclipse. Durant cette séquence d'occultation, la couronne solaire propage à son pourtour des jets de lumière spectaculaires

débordant le cercle de la Lune obscurcie.

Je reconstitue la nature de ces flammes par un artifice consistant à racler de la peinture sur des cartes de visite en bristol. Je les agrandie pour les re dessiner avec un crayon graphite. Matière réfléchissant la lumière, et faisant apparaître en intensités différentes les dessins selon la position prise dans la salle. L'effet obtenu est semblable à celui des Daguerrotypes.

1991 : murmures

Dans cet ensemble de dessins sur verre, j'utilise un sable très fin, (cristopalyte). Je le filtre en pluie fine à l'aide d'un tamis et il se cristallise dans la préparation du verre pendant le séchage. Ainsi, le dessin se grave en négatif dans cette couche de matière ténue qui filtre légèrement la lumière. Éclairé, le dessin reste invisible à la surface du verre, il ne sort du cadre que par l'effet de la lumière et n'est perceptible qu'en ombre portée sur le mur.

1992 : ombres portées

Toutes ces oeuvres sont des structures blanches, construites sur un fragile assemblage en corde à piano. Celles-ci tiennent parallèlement, à 3 centimètres du mur, des compositions faites de multiples ellipses juxtaposées, comme un semis de formes obstacles. Exposées contre un mur blanc et soumises à une lumière directionnelle, elles font apparaître des ombres de valeurs grises très présentes, qui dupliquent parfaitement, mais en négatif, le phénomène lumineux capturé à l'origine en Inde puis au Maroc .

En effet, les structures produisent des ombres portées sur le mur, égales au phénomène que l'on perçoit quand la lumière du soleil traverse les structures géométriques des Jalis de pierre, ou du moucharabieh de l'architecture traditionnelle des pays arabes. Elles font apparaître sur le sol et les murs d'éblouissants semis de taches de lumières.

1992 : Studiolo

Au cours d'un été sur une terrasse ensoleillée dans le Jura, je place les dessins en fil de fer, corde à piano, laiton, carton, mica ou balles de ping-pong, sur une longue étagère de verre. Chaque jour, je déplace ces fragiles instruments ; ces outils sont conçus uniquement pour d'être des obstacles à la lumière. Ensuite, pendant quelques semaines, je photographie et dessine les progrès et déplacements des ombres portées sur le mur et le sol d'un petit théâtre en bois peint en blanc sur trois côtés. Ces actes et ces gestes constitueront par la suite la base expérimentale des compositions intitulées *studiolo*, qui sont des dessins d'ombres vraies projetées contre les murs. En inversant le principe initial, ces dessins phénomènes vont évoluer.

Voici comment je procède : je trace au fusain le dessin d'une ombre inventée sur le mur, puis je l'éclaire obliquement à l'aide d'une puissante lampe de 600 Watts située un mètre plus haut ; le filament incandescent de la lampe doit être le plus étroit possible pour faire l'ombre la plus précise possible. Puis, à partir de la position fixe du projecteur, je place un plan transparent de plexiglas, attaché sur une structure de câbles tendus entre deux équerres, à une distance d'environ un mètre en dessous de la lampe.

À l'aide d'un feutre noir, je trace à nouveau le contour du dessin au fusain sur le plexi en prenant comme point de vue, la lampe de 600 Watts. C'est simple, pour ne pas s'égarer il faut tout en dessinant sur la surface transparente surveiller d'un autre œil que le trajet de l'ombre portée de la pointe du feutre qui dessine, suive bien à distance et projette contre le mur, le tracé au fusain. Ainsi, on fabrique l'anamorphose de celui-ci sur le plan de plexiglas.

Le tracé étant bien précis, il faut reconstruire ensuite l'anamorphose obtenue avec des matériaux à assembler, souder ou coller, afin qu'ils deviennent des solides pouvant être des obstacles à l'action de la lumière directionnelle. La construction finie est replacée très exactement sous la lampe, dont la lumière reproduira parfaitement en ombres portées le dessin réalisé préalablement sur le mur au fusain (qu'il faudra effacer pour qu'il ne subsiste que l'ombre). L'ombre, le dessin du phénomène se substitue au dessin trace.

1994-2005 « la,la,la »

Une autre œuvre utilise l'ombre pour enregistrer un phénomène sonore : la vibration d'un diapason. En plein soleil, sur le fond d'une bassine d'eau, je dépose une feuille de papier blanc et plonge à travers la surface liquide, un diapason en vibration. J'enregistre ensuite photographiquement, au 3000^{ème} de seconde, l'image apparaissant, qui est la manifestation de l'ombre de l'onde émise par le diapason. Puis, je transfère le négatif de cette image sérigraphiée en couleur blanche sur un disque de verre. Le phénomène ainsi cristallisé dans la surface transparente semble dans la lumière mettre en résonance tout l'air alentour. Nous vérifions ainsi que le la est bien ici.

2000-02 : Table et instruments

Les premiers éléments de cette œuvre ont été réalisés dix ans avant qu'elle n'acquiert sa version définitive. En effet, j'ai utilisé des dessins de détails de choses très quotidiennes à partir desquels, j'ai fabriqué des objets en trois dimensions avec les matériaux fragiles. Ces modélisations ont été disposées sur le bord de la fenêtre de l'atelier pour observer et dessiner le contour des ombres changeantes pendant une période s'étalant sur plus de 10 ans. La lumière et les jours se succédant, modifiaient continuellement les proportions des ombres des objets. J'ai fait régulièrement des relevés dessinés de ces ombres, pour reconstruire encore de nouveaux solides, d'après ces nouvelles mensurations.

J'ai répété plusieurs fois ces mêmes opérations : objet, ombre, dessin, objet, ombre, dessin... Ainsi, peu à peu, les formes initiales ont perdu leur statut d'objet référent matriciel pour devenir des *formes-questions*, formes du temps, objets de pensée ou à penser. Dans leur version définitive, les *formes amnésiques* sont disposées sur la table de verre. L'œuvre est actuellement exposée dans la collection du Musée de Dole, dans le Jura, et se reconfigure encore en de nouvelles ombres ou reflets.

1999-2009 : la mémoire du vent

Pendant l'éclipse totale de soleil en août 1999, pendant que la lumière déclinait, j'ai collecté à différents instants du phénomène astronomique, sept dessins tracés par l'action du vent gravé à l'intérieur de boîtes de Pétri enduites de noir de fumée.

Pour capturer les mouvements de l'air, j'ai prolongé l'extrémité d'une épine par un cil de verre collé avec de la cire. Le vent agitant ce curseur flexible, l'air grave un dessin sur la pellicule de noir de fumée. Le tracé recueilli est celui du mouvement même de l'air agitant la plante.

Pour cette première collecte des dessins du vent, lorsque l'éclipse a été totale, le vent a cessé de souffler. Au moment où le paysage a été gagné par l'ombre absolue de la lune, tout le paysage était en suspens. À cet instant, le dernier dessin gravé dans la dernière boîte de Pétri fut réduit à un point unique, un point de contact, un trou presque imperceptible percé dans le temps suspendu à l'ombre de l'astre lunaire.

2005 : dessin sur soie ; 2008 : ombres croisées

Le titre de ces deux séries nous ramène au *Dialogue de l'ombre double*, cité au début de ce texte. Ces dessins sont de grands formats, dont le support est de la soie transparente et claire. Le dessin des objets est tracé au crayon et semble flotter à la surface du plan translucide de soie. Les éléments représentés en dessin sont éclairés fictivement par une lumière située derrière le tableau. Les ombres portées des objets sont figurées par des surfaces grises donnant l'aspect de véritables ombres. La soie est en même temps la toile du support du dessin et le rideau qui cache ces objets, mais aussi l'écran sur lequel les ombres se projettent.

La lumière réelle qui éclaire l'œuvre exposée traverse le plan de soie sans qu'aucune partie du dessin ne produise l'apparition d'ombre portée. Sauf aux endroits où le dessin a été partiellement empâté de peinture blanche, qui occulte la trame de la soie, empêchant le passage de la lumière. La conséquence de ce dispositif pictural est de fabriquer une ombre réelle sur le mur dont la valeur est l'égale de celle de l'ombre dessinée.

L'effet optique produit par ce croisement d'ombres de natures différentes n'est pas de l'ordre d'un trompe l'œil. Mais il engendre un trouble sur la perception du temps à l'oeuvre dans l'oeuvre.

2008 : objet de silence

Cette oeuvre est la dernière que j'ai réalisée. Sa relation à l'ombre est tout autre, car l'idée qui est à son origine provient d'un rêve et de la nuit qui est le nom que nous avons donné à l'ombre, quand elle se prolonge. Là, où dans l'oubli du jour naît le sommeil, où d'autres ombres se projettent par nos rêves à la surface de notre conscience, provenant de lumières rebelles à la logique du jour.

Dans ce rêve, je visite l'atelier d'un artiste inconnu, dont les oeuvres sont stupéfiantes car cet artiste fabrique des sculptures de silence, rendant sensible le silence.

Objets invisibles et insaisissables mais pourtant tangibles, invisibles mais apparaissant dans l'air comme le ferait un mirage dans la pensée. Au réveil, j'ai essayé de me souvenir, mais rien ne pouvant être représenté. C'était un mirage, mais j'ai voulu inventer cette oeuvre impossible.

Une longue recherche a commencé pour tenter de reconstituer « l'objet » de ce rêve. Je me suis mis en recherche de tout ce qui pouvait lui ressembler. Mais comment trouver une ressemblance avec une chose qui n'a pas été vue ? Plusieurs mois de recherches et de notes sont passés, sans découvrir l'ombre d'une solution. Une piste s'est cependant présentée le jour où dans un studio de prise de son, j'ai vu sur le logiciel de montage d'un acousticien les sonogrammes enregistrés au cours d'une conversation où j'évoquais et prononçais ce mot : *silence*. C'est à partir des traductions graphiques produites par l'énoncé du mot *silence* que j'ai pu construire des *formes-bruits* que j'ai déposées ensuite sous vide, à l'intérieur de vases de verre.

Objet de silence est une oeuvre réalisée en verre, en acier, aluminium, corde à piano, gouttes de pirex, carbone et poudre de Toner. Sa première présentation eut lieu à Paris dans « l'aquarium » de la galerie Baudoin Lebon une salle toute blanche, clôturée par un large mur de verre qui rendait l'accès à l'oeuvre impossible ; celle-ci demeurait lointaine et inaccessible. Eclairée du faisceau d'un projecteur à lampe à iodure métallique, l'oeuvre prenait l'allure spectrale d'un mirage en nombre de silences comptés, en échos de lumière.

Cette présentation fragmentaire de quelques étapes de mon travail montre que « ma part d'ombre » est double. Elle est physique (projetée), faisant corps avec l'espace quand le soleil dessine des aires de temps, et mentale (propre) lorsque l'ombre est un état de la pensée que le dessin reflète, explore et dissipe en petits tas de cendres qui sont des idées.

Bernard Moninot