

Daria IOAN

DAVID CLAERBOUT. UNE DRAMATURGIE DES DURÉES DANS LA VIDÉO

Un adieu sans fin est mis en scène par David Claerbout dans son œuvre *A long Good Bye*, réalisée en 2007. Fort influencé par la pensée phénoménologique et par les écrits de Gilles Deleuze, cet artiste travaille avec des images photographiques et digitales, fixes et mouvement. Connue pour ses installations où il introduit la narration et les micro-narrations afin de construire des images instantanées en devenir et des photographies du mouvement, l'artiste nous offre, dans cette œuvre, l'essence atemporelle de l'un des plus beaux adieux.

Une seule action réalisée par une femme au coucher du soleil est observée et enregistrée en un unique et très lent mouvement arrière de caméra: la femme sort par la porte ouverte d'une maison,

descend sur la terrasse, regarde la caméra, sourit et fait un signe d'adieu de la main. Ce geste, simple et universel, est chargé d'un contenu narratif fort. Au moment où la femme remarque la caméra, elle la regarde comme si elle regardait le spectateur, déclenchant le début d'un mouvement arrière qui va durer 10 à 15 minutes. La caméra se retire très doucement, comme s'il s'agissait d'un spectateur curieux, pris en délit de voyeurisme. Porté par ce mouvement, le spectateur ressent alors le passage du temps, impression renforcée par le moment choisi, celui des derniers rayons du soleil. Plus la caméra recule, comme en quête d'un refuge, plus elle révèle la splendeur du site, suscitant un profond désir pour ce lieu qui restera, avec la fin du crépuscule, hors de portée du voyeur.¹

¹ Claerbout, David, dans le *Programme de l'exposition du Centre Pompidou*, 3 octobre – 7 janvier.

La vidéoprojection de Claerbout se propose donc explicitement la manipulation de la perception du spectateur, dans le sens qu'une découverte d'un autre niveau de sensation de type temporel va s'ouvrir. L'artiste agit sur les éléments présents dans l'image, les transfigure, n'utilisant pas d'autre prétexte que le temps dans ses aspects sensibles. Merleau-Ponty nous dit, dans sa *Phénoménologie de la perception*, qu'il n'y a pas de temps dans les choses. De manière étrange, en regardant *A Long Good Bye*, nous avons l'impression que l'unique résidence de ce temps que l'artiste fend et sculpte se trouve dans les choses mêmes et les corps qui se laissent dévoiler dans l'image. Comment est-ce possible? On ne pourrait répondre à cette question qu'en nous appuyant sur la référence à la notion d'hyperréalité. Selon la définition que Jean Baudrillard donne à celle-ci, il s'agit de la simulation de quelque chose qui n'a jamais existé. Et c'est bien ce que Claerbout construit dans son œuvre: un bel adieu qui n'a jamais existé.

La protagoniste féminine des années 40, sa robe, la maison et le jardin avec ses arbres, ne sont reliés à aucune historicité hormis les petits détails vestimentaires faciles à remarquer. Le geste non plus. Claerbout réussit à détacher un fait de vie de sa structure temporelle complexe qui le fixe, et à le rendre perméable au niveau d'une affectivité universelle, qui, elle, est censée le resituer. Le numérique permet à l'artiste un travail scrupuleux avec des éléments qui structurent la diégèse de son œuvre. Situé dans l'étrange territoire à la

rencontre du cinéma et de la vidéo, le long adieu de Claerbout suscite des questions non seulement en ce qui concerne les perturbations perceptives dont il est chargé, mais aussi par rapport à son contenu dramatique. Nous allons donc interroger cette œuvre sur trois plans: celui de sa structure ontologique hybride, celui de sa construction matérielle, et celui des possibles que sa réception ouvre à travers une perception faussée.

On remarquera d'abord que la vidéo consiste, à la base, en une technique cinématographique par excellence: plan séquence unique. Il n'y a pas de coupe ni de montage au niveau de ce plan. Le point d'ancrage du cadrage reste fixe, il n'y a que le recul de la caméra qui élargit peu à peu la vue, effet qui d'ailleurs pourrait être produit par un effet de *zoom back*. L'artiste reste silencieux là-dessus. On va considérer donc qu'il s'agit d'un recul de la caméra, qui renvoie tout de suite aux des fins des films de l'âge d'or hollywoodien.

La lenteur que Claerbout imprime à son plan séquence ouvre le temps pour raconter des histoires; la suite réduite des gestes du personnage unique se charge d'une terrible narrativité, soutenue par le travail sur le matériau du support. Chaque parcelle de pixels est soigneusement transformée par la programmation, afin que l'image numérique arrive à englober du virtuel aussi bien que du réel enregistré. Au-delà de l'hybridation cinéma-vidéo, cette œuvre relève d'une mixture profonde au niveau des couches qui constituent son matériau. Des parties de réel enregistré sont découpées et

remplacées par des simulations adaptées à ce premier matériau. L'habitus perceptif se voit déstabiliser sans arrêt, dès que le regard immerge dans l'univers de la vidéo. Voyons par quels moyens visuellement identifiables Claerbout met en place son interrogation de la perception.

Au-delà de la question de la simulation, l'image du long adieu relève d'une concentration maximale de vécu. Etant donné que c'est par l'expérience que l'on se rapporte aux choses, l'image de ce monde étrange nous mène à l'idée d'une subjectivité qui influe sur la motricité de ses éléments. Elle les vit et les transforme, elle les habite.

La durée qui traverse les objets et le personnage, aussi bien que le voyeur inconnu, est brisée et recomposée par des techniques dont la nature s'inscrit dans la tradition du mélange entre collage et montage. Il s'agit de collage dans la mesure où chaque image enchaînée dans la progression de la vidéo est recomposée, et du montage dans la mesure où, sous l'apparence homogène d'un plan séquence ininterrompu, il est possible de retrouver les ellipses de temps réel, qui est forcé, lui, à interagir avec les différents moments de la simulation, et à lui transférer son poids au niveau de la vraisemblance.

Dans la composition de l'image d'adieu, il y a cinq étages distincts de temps qui se laissent saisir simultanément. Ces temps différents palpitent dans les corps des objets impliqués dans la structure de l'image, en créant une apparence de merveilleux qui, comme dans le rêve, acquiert l'attribut du naturel. Au cœur

de sa structure profondément hétérogène, cette image hyperréelle présente une si forte cohésion interne, qu'elle nous fascine plus qu'elle ne nous étonne.

Les cinq durées ne sont pas seulement décalées les unes par rapport aux autres; elles ne partagent pas un même temps structurel. Elles se revendiquent d'une matrice temporelle en ce qu'elles ont de légitime dans une logique de succession des mouvements propres aux choses, mais elles fonctionnent à la fois sur le mode de la variation d'algorithmes qui parasitent des modèles de mouvement empruntés à la réalité. Nous pouvons, bien entendu, distinguer les degrés d'autonomie de ces mouvements, parmi lesquels celui du personnage, dont le comportement ne semble pas atteint d'une rythmique étrangère, est l'un des plus puissants.

Le ralenti qui régit l'évolution motrice de la femme qui sort de la maison est en effet le premier à remarquer dans l'ensemble des durées de l'image. Ses gestes sont étrangement imprégnés de lenteur, ce qui donne la perception d'une matière fluide dans laquelle elle bouge sans difficulté. La densité de ce milieu ordonne de manière homogène le corps du personnage, aussi bien que tout élément attaché à lui (robe, châle, plateau avec cafetière et tasses, café versé par la main de la femme etc.). On pourrait facilement accepter cette image dans le contexte d'un ralenti général, mais c'est ici que le vidéaste intervient afin de créer une tension narrative poussée à l'intérieur de l'univers muet de l'œuvre. Le vent qui traverse l'atmosphère de l'image n'agit pas de manière homogène

sur tous les éléments. Dans le cas du personnage saisi de lenteur, le vent agit dans le temps particulier de ce dernier, il lui est subordonné, alors que, dans le cas des autres éléments composants, il est lui-même la source du mouvement, il s'empare d'eux, bannissant du champ perceptible tout mouvement qui leur serait propre. En ce qui concerne la femme, la force du vent est amortie par celle, contraire, que le milieu osmotique où elle bouge lui oppose. A ce point de notre analyse descriptive, une remarque à l'égard de l'artificialité de cet effet s'impose: l'illusion optique qu'il dégage induit la perception d'un décalage de son intensité en contact avec le corps et avec les accessoires de ce dernier.

Le temps du vent semble différé par rapport à ses effets sur le corps de la femme. Les vêtements, dont le poids est nettement plus petit que celui propre au corps du personnage, bougent trop lentement, dans l'éventualité d'un même milieu fluide partagé, et arrivent à suivre de près les mouvements des bras, tête, torse ou jambes de celui-ci. La question d'un possible décalage temporel entre corps et accessoires du personnage ouvre plusieurs niveaux dans le champ de significations intrinsèque à l'œuvre, puisque le corps serait doublement détaché par rapport aux autres éléments de l'image et d'autant plus puissant en tant que protagoniste de cette vision. On reviendra sur cette question dans l'analyse de la structure narrative que l'enchevêtrement des éléments de cette œuvre engage.

Le deuxième qui nous apparaît comme évident est le temps accéléré des

limoniers de la terrasse, qui bougent dans un vent syncopé. Leur mouvement est rythmique, explicitement artificiel et provoque un fort contraste avec le naturel de la gestuelle de la femme, qui n'a rien de saccadé, au contraire, elle présente une étrange uniformité dans la succession des mouvements. Dans ce cas, l'action manipulatrice de l'artiste sur l'effet de force du courant d'air est facile à saisir, surtout en situant la vitesse motrice qui traverse les petits limoniers par rapport à celle qui fait bouger les vêtements dans le milieu épais qui entoure la femme.

Le troisième temps appartient aux grands arbres autour de la maison, qui, eux, ne se laissent apercevoir qu'une fois que le geste d'adieu est en acte et que le recul de la caméra éloigne celui qui regarde, en élargissant ainsi la perspective. Ce temps semble être identique à celui des petits limoniers, puisqu'il s'agit, ici aussi, d'un mouvement saccadé, d'une agitation rythmique de leur feuillage et de leurs branches. Les ombres que ces grands arbres projettent sur la façade de la maison suivent ces mouvements, tout comme celles du personnage.

Temps des arbres et temps du personnage définissent leur vitesse et leur manière de fonctionnement en relation les uns avec les autres, dans une réciprocité qui ne crée pas de contradiction sémantique avec la tendance centrifuge de leur nature fragmentée.

La fissure capitale est contenue dans le quatrième temps: celui de l'obscurité qui envahit l'image entière, comme la vue de qui regarde. La tombée du soir

agit de manière uniforme sur toutes les composantes de l'image en mouvement. Femme, objets de la terrasse, arbres, ombres, sont couverts peu à peu par l'obscurité qui ne discerne pas leurs différents temps et les pénètre de manière uniforme. Cette fissure se définit par rapport aux autres temps mais elle est à la fois une fonction unificatrice pour toutes les temporalités séparées qu'elle contamine simultanément. La durée propre au noir qui tombe pénètre et circonscrit les autres durées. Elle est intérieure à la diégèse mais elle fonctionne à deux niveaux différents: celui de chaque élément de temporalité décalée et celui de leur somme.

Ce phénomène est partagé par le temps du voyeur, qui est lui aussi décalé par rapport aux autres temps de l'image, mais étant celui qui organise le cadrage entier, on peut le considérer un temps hybride, moitié extérieur aux éléments de l'image, moitié interne, comme les autres, puisque c'est lui qui permet la saisie de la différence temporelle dans un même espace déjà organisé et surtout parce qu'il est identique au temps de mouvement de la femme. C'est un cinquième temps dans le sens où il perçoit en images simultanées tous ces autres temps, même s'il ne se détache pas complètement de la durée vécue par le personnage de la vidéo. Il se laisse aussi corrompre par la tombée accélérée du soir, mais son autonomie est plus grande que celle des autres objets de l'image.

L'espace de la vidéo est donc composé d'objets organisés par une structure temporelle de nature diégétique. Il s'agit

d'un temps qui n'est pas seulement censé montrer les choses, mais il les raconte de manières différentes, en faisant surgir des tensions dans le réseau de significations qui naît à l'entrecroisement de deux systèmes distincts: l'œuvre et son contemplateur. On est en pleine dramaturgie de l'image. Tout est prévu, le temps réel est faussé par les images des vitesses différentes qui respirent dans chaque composante de cette vision. On jouit de temps spectraux, à la fois, se manifestant tous par la possession physique des objets. Mais cette vision, à qui appartient-elle?

L'espace de la vidéo est nécessairement relié à un autre, qui est celui du spectateur réel dont on essaye de fausser la perception. Voyeur intérieur à l'image et spectateur extérieur ne s'identifient pas entièrement. En tant que dramaturgie extérieure, il existe des prescriptions de Claerbout en ce qui concerne la mise en scène ou plutôt en espace de l'œuvre dans le cadre de sa projection, qui seraient censés induire un effet de simultanéité du temps du voyeur et de celui des spectateurs: l'éclairage de la salle de projection serait éteint progressivement au fur et à mesure que le noir envahit l'image de l'écran. À l'aide de cet effet, la barrière qui sépare le monde diégétique de celui de la salle serait résorbée dans un univers plus large, où la fiction gagnerait en puissance, le regard du spectateur pouvant s'identifier avec celui inclus dans l'œuvre. Mais cet artifice ne peut pas être mis en place dans le cas d'une exposition, dans l'ensemble de laquelle cette vidéo serait censée composer d'autres espaces avec d'autres œuvres,

sans affecter le territoire propre à celles de sa proximité.

Au Centre Pompidou, dans le cadre de l'exposition «David Claerbout 3 octobre 2007- 7 janvier 2008», la vidéo est présentée avec quatre autres œuvres réalisés par le même artiste, s'inscrivant toutes dans la thématique problématisée de la «la matière du temps». L'espace consacré aux œuvres consiste en deux salles, dont la première abrite *A Long Good Bye*, ainsi que *Bordeaux Piece*, projetée sur un écran situé en angle aigu par rapport à celle-ci, et *Shadow Piece*, avec laquelle elle fait angle droit à une distance d'une dizaine de mètres. Les deux autres vidéos, *The Stack* et *Sections of a Happy Moment*, sont séparées des trois premières par une grande toile assez opaque, mais qui laisse apercevoir la luminosité dégagée par les écrans de la première salle. Un obscurcissement total de la salle serait impossible pour *A Long Good Bye*, sauf le cas où les autres écrans seraient simultanément éteints dans l'idée d'obtenir le maximum d'effet de la vidéo qui fait l'objet de notre étude. Mais une telle action mènerait à la dissolution du sens de l'ensemble des œuvres, censées interroger la perception dans cette configuration. Le contexte de l'emplacement joue donc, lui aussi, un rôle important dans la réception de cette œuvre; l'identification du regard extérieur à l'image du long adieu avec celui du spectateur est impossible dans l'exposition. Par contre, dans la vidéo-projection indépendante de *A Long Good Bye* dans le cadre de *Courtesy Galerie Yvon Lambert*, Paris /New York (France, Etats-Unis), la fin de la vidéo est censée coïncider

avec l'obscurité totale de la pièce, et donc le cinquième temps arrive à transgresser l'écran.

Dans le contexte d'une représentation si fine du temps de cette image de l'adieu, ainsi que d'une prévision soignée des possibles projections, nous serions censés nous demander si une telle dramaturgie des durées entraîne véritablement une illusion théâtrale chez le spectateur.

Après avoir inventorié les étages temporels dont l'œuvre rend compte, nous allons nous concentrer sur les relations entre les éléments à l'intérieur de l'imagé numérisée, afin de déceler les mécanismes que Claerbout y emploie pour raconter une histoire de simulation d'un mode de perception imaginé. Ces relations internes sont présentes implicitement à l'état statique, mais gagnent en évidence en état de mouvement, dans la variation organisée d'images par seconde.

Dans *A Long Good Bye* il n'y a aucune parcelle de l'image qui ne soit pas entraînée par les autres, dans la synthèse perceptive d'un corps artificiel. Mais le projet dramaturgique de l'image intègre aussi cette perception. Le corps de la femme fait contact avec des éléments artificiels de l'espace partagé et y réagit selon la programmation de sa propre image. Le vent qui fait bouger si vite le feuillage des arbres n'a pas du tout le même effet sur la femme, puisque ce corps y réagit différemment. Par contre, l'effet de l'obscurcissement général vers la fin de la vidéo pénètre tous les éléments à la fois. La programmation permet d'établir les degrés de perméabilité des objets simulés les uns par rapports aux autres,

en fonction de la logique causale que l'on désire leur imprimer. Le regard extérieur que l'on essaye de superposer à celui du spectateur étant lui aussi connecté au réseau interne de l'image, l'artiste ne crée-t-il pas, à travers son système de règles du jeu, ce nouveau corps – spectateur idéal de son spectacle?

On sait bien que dans le domaine du numérique, on a affaire à des objets modélisés, pas à des images, ni à des objets réels. La source finale de l'image calculée est obtenue donc à partir d'une description mathématique. La simulation, qui est à la base des techniques que Claerbout applique à son image de long adieu, consiste en des synthèses des objets composants. Edmond Couchot nomme *endogène* l'interactivité qui surgit entre les objets numériques qui sont à la source de l'image:

Chaque objet réagit avec les autres objets, comme il réagit avec l'utilisateur. On crée ainsi des objets dotés d'une sorte de perception capable de les renseigner sur la position, la vitesse, la couleur, ou sur d'autres qualités, des objets qui évoluent dans leur voisinage. On leur attribue un comportement défini par des fonctions et des mémoires statiques. Ils deviennent des acteurs. Ces acteurs échangent des messages entre eux ainsi qu'avec l'utilisateur.²

Les objets visuels devenus acteurs, il apparaît la possibilité de créer des

modèles d'animation comportementale dans des environnements changeants. Mais chez Claerbout, le squelette des objets réels, sans doute filmés initialement ensemble, garde une autonomie majeure par rapport aux objets de l'animation purement virtuelle. La synthèse du comportement est appliquée à des images prises dans la réalité. L'artiste attribue de telles synthèses aux objets de ces images: arbres, ombres etc. Le caractère syncopé du mouvement des feuillages et des ombres qu'ils projettent est susceptible d'être fondé sur un tel traitement de l'image. Par contre, la femme présente une forte autonomie du mouvement, son naturel renvoyant à un enregistrement sans coupe, dont la lenteur est due à la décomposition du geste et à la saturation des intervalles (que le nombre d'images réelles par seconde laisserait découverts) par des images artificiellement produites. Ces dernières utilisent comme point de départ des moments successifs différents de cette chorégraphie, qu'elles multiplient et transitent, aux moyens de modifications infimes. On se retrouve ici au cœur d'un art du montage miniaturiste. La fluidité est donc obtenue par des programmations que l'artiste imprime aux mouvements de la femme, qui auraient à la base des algorithmes mathématiques. Soigneux de l'esthétique du geste central de cette œuvre, Claerbout lui consacre le travail le plus minutieux. En ce qui concerne les

² Couchot, Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 139.

environs de la maison, il nous semble qu'il s'agit d'un algorithme de montage moins adapté aux mouvements des éléments juxtaposés, d'où l'impression de répétitivité et de syncope. En général, pour réaliser ce type d'effet, on extrait quelques images des 25 par seconde, en affectant ainsi la continuité du mouvement, on monte les images choisies, en répétant le schéma autant que la durée de la vidéo l'exige, mais en lui imprimant une vitesse accélérée, de sorte que le nombre d'images soit conforme aux paramètres d'animation généraux.

La composition joue sur la combinaison de deux enregistrements différents: celui du personnage de la femme qui sort de la maison, pose le plateau sur la table de la terrasse et fait ensuite le geste d'adieu, entouré par tout ce que le jardin suppose, et celui du passage de l'après-midi et de la tombée de la nuit, visiblement accéléré vers la fin. Il serait impossible physiquement pour l'actrice de poursuivre lentement son geste pendant toute la soirée. Le cadre reste le même, il est filmé jusqu'à l'obscurcissement total, mais l'actrice n'est plus là. Le collage des deux morceaux de réel enregistré implique un travail des parcelles pixélisées des images analogiques qui cache la fissure des deux enregistrements différents dans la synthèse digitalisée. Le ciel s'obscurcit et les nuages changent de formes et de couleurs, tandis que l'image d'en bas continue à se dérouler indépendamment, avec tout son éventail de temps différents, mais se laissant contaminer peu à peu au niveau de la lumière, qui disparaît

à petit feu. La temporalité accélérée du ciel subordonne donc celle du tableau idyllique. Elle constitue l'environnement changeant qui appelle tous les éléments de l'image à la transformation. Le personnage, la maison et le jardin réagissent tous à cette nouvelle durée imposée à l'image, par le déplacement des taches d'ombres en fonction de la position du soleil couchant, et par la diminution de la quantité de lumière qu'ils reflètent. Une forte logique causale en apparence mimétique organise cette réalité découpée. L'étonnement devant des temps galopants ou bien extrêmement ralentis est amorti par le naturel faussé de leur co-présence dans le cadre visuel. Au-delà d'une illusion théâtrale ou d'une plongée hypnotique dans une hyperréalité du pur virtuel, l'artiste conduit son spectateur vers une synthèse des deux attitudes, vers une perception d'un monde intérieurement possible.

Voyons maintenant quelle est la connexion entre les temporalités décalées de l'image du long adieu et l'ambiance qu'elles sont censées organiser en relation à une extériorité unificatrice.

La vidéo de Claerbout postule dès son début une situation de séparation. La distance qui se creuse entre le regard de celui qui voit et la femme croît sans arrêt, même si des moments d'immobilité pourraient être revendiqués du côté de la terrible lenteur du recul. Le regard se retire en même temps que l'image commence à se dévoiler. C'est le mouvement régressif qui permet la découverte du tableau mouvant. C'est surtout ce recul qui mène

en avant la complexification temporelle de la vidéo, traduite par la motricité étrange de ses éléments. Le regard extérieur précède et détermine le geste du personnage, qui, lui imprime un plus de sens au mouvement d'éloignement. Le temps partagé par la femme qui sort de la maison et par celui qui la regarde sans qu'elle s'en aperçoive nous plonge dès le début dans une atmosphère de familiarité qui les relie. L'aspect fluide, osmotique de l'aura qui entoure les mouvements de la femme inconnue renforce cette impression par cela qu'il renvoie à l'idée de lien viscéral, de consubstantialité des deux natures qui partagent une même durée. Avant même que le personnage s'aperçoive du regard extérieur, qu'il reconnaît tout de suite d'ailleurs, on se trouve devant une intimité profonde, dévoilée en vertu de la coïncidence de notre regard avec celui de la vidéo. La profondeur dont l'image numérique manque par rapport à celle analogique est remplacée par une saturation de l'écran qui dans ce cas contribue à provoquer une sensation de présence proche dominante. Cette épaisseur de l'image fausse déjà la perception des distances réelles entre les éléments de la vidéo et crée un milieu artificiel où lenteur et accélération des durées gagnent paradoxalement en naturel.

Le geste du long adieu s'inscrit à son tour dans la logique de séparation qui structure cette œuvre. Il est détaché de son histoire mais c'est pour cela même qu'il l'englobe et devient censé la suggérer, la raconter en l'absence d'éléments qui lui

succèdent ou le précèdent. Le découpage de ce geste unique implique une charge narrative prononcée. Les temporalités composites de l'image deviennent des indices importants pour toute démarche interprétative.

On va considérer la durée partagée par la femme et par celui qui regarde comme dimension temporelle principale, puisqu'il y a évidemment une histoire qui s'engage entre eux et qui régit les autres temps signifiants de l'image. Sa lenteur ouvre plusieurs solutions herméneutiques, puisqu'elle imprime à l'adieu une teinte d'atemporalité, d'autant plus qu'il se constitue en un moment suspendu hors de son histoire: il peut s'agir d'un souvenir, d'un rêve, de la projection d'un désir même etc. Les marques d'une intense expérience affective se concentrent autour du ralenti qui connecte les protagonistes et elles sont soulignées par: le temps accéléré des arbres, des ombres du passage des quelques nuages sur le ciel et de la tombée du soir, qui plongent le personnage en ralenti dans l'horizon d'un ailleurs. Cette silhouette se détache de son milieu, elle est ravie par le temps du voyeur, où elle devient si significative, qu'elle laisse en arrière le paysage qui l'encadre pour participer à une durée qui transgresse le moment de ses actions. En tant que spectateurs, on se retrouve au cœur d'une intimité dévoilée par ce regard qui a l'accès à une scène privée: la femme qui sort de la maison avec le café ne se sent pas regardée, elle fait comme si elle était seule. Elle ne détecte pas une intrusion dans son milieu. Même après la découverte d'une

autre présence, elle continue à agir avec le naturel que cette intimité lui permet.

Le pourquoi du long adieu reste néanmoins énigmatique. C'est au moment de la rencontre des deux regards que la chorégraphie du geste est mise à l'œuvre. Cette rencontre rend explicite le pont temporel existant entre la femme et le regard jusque-là caché. Elle le reconnaît, puisque l'expression de son visage, précédemment concentrée sur le rituel du café, s'illumine comme à la vue de quelqu'un de très familier, avec lequel elle partage des liens profonds. Depuis sa situation temporelle, nettement antérieure à cet instant-ci, elle donne son accord au mouvement d'éloignement, elle ne tente pas de retenir celui qui s'en va. Au contraire, son geste légitime une séparation qui semble transgresser le temps dans le sens où elle n'est pas définitive. La co-présence d'un regard en arrière et d'un personnage qui reste induit l'idée d'un vécu ensemble qui se prolonge au-delà d'une durée objectivement partagée.

La familiarité déclenchée par la découverte de cette scène privée s'amplifie en vertu de l'universalité de l'adieu que la femme fait de la main. Ne s'agissant pas d'un geste trop spécifique de la relation entre les deux personnages, il n'est pas difficile à décrypter que lorsqu'on essaye de deviner sa raison.

Fascinant par l'absence de réponse, il arrive à fonctionner parfaitement dans les deux sens. On se sent tous concernés par l'adieu fait à une seule personne, puisque la vidéo est construite de telle manière que l'identification avec celui qui part est facile à opérer par des spectateurs passagers devant une projection qui tourne en boucle. La narration de la vidéo n'est pas achevée. Elle ne raconte pas une histoire dans l'acception classique. Mais elle réussit à créer un remarquable trompe l'œil identitaire du spectateur à travers la mise en abyme d'un regard extérieur.

A Long Good Bye se distingue par le déblocage et la transmission de la fluidité temporelle d'une situation fixe. David Claerbout épuise le plan séquence par la fragmentation de l'image qui néanmoins ne perd pas sa cohésion, les différents plans fonctionnant ensemble grâce aux techniques d'accordage. De cette manière, il nous offre un exemple de l'emploi d'un temps qu'il se réapproprie, loin de celui standardisé par les formats en usage dans la communication de masse soumise à la dictature du présent. Le travail avec la durée achronologique d'un adieu appelle le spectateur à pénétrer dans un espace où il devient possible d'échapper aux déterminations de l'historicité, de les circonscrire plutôt que de les subir.