

## Philippe Dubois

### « ERIC RONDEPIERRE OU LE PHOTOGRAMME DANS TOUS SES ETATS ( ENTRE LA TACHE ET LA TRAME ) »

(in "ERIC RONDEPIERRE", pp. 28-35 (bilingue), Ed. Espace J.Verne/ Galerie M. Chomette, Paris, 1993).

*« La photographie c'est la vérité, et le cinéma c'est la vérité 24 fois par seconde ».*

Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*

#### La question du photogramme

L'intraitable photogramme comme disait Roland Barthes. Cet objet qui n'en est ni (vraiment) du cinéma ni (simplement) de la photographie, qui est un peu plus que de la photo et un peu moins que du cinéma. Un objet dont on peut dire qu'il est en fait la charnière, le pli, l'exact point (punctum) de passage entre cinéma et photographie. Eminemment paradoxal, le photogramme est la pierre de touche du travail d'Eric Rondepierre, qui se situe ainsi avec un sens aigu de l'équilibre sur le fil même du rasoir articulant cinéma et photo dans leur être le plus intime.

A l'origine du travail d'Eric Rondepierre, il y a toujours d'abord un film. Plus exactement la matière-image d'un film. Car ce qui intéresse Rondepierre, ce n'est pas le cinéma au sens de la réflexion-projection du film sur écran ( dans une relation de consommation du spectaculaire, avec durée et vitesse imposée, flux ininterrompu, impression de mouvement, fiction perceptive, illusion transitoire, bref : la magie de l'ample corps-cinéma sur grand-écran) mais c'est plutôt le film comme réalité-pellicule, comme suite matérielle d'images fixes, dans un rapport d'intimité et d'appropriation de l'objet. Des images de film qu'on peut non seulement voir mais toucher, prendre, manipuler, collectionner. La visée de Rondepierre, c'est ce qu'il y a de concrètement photographique au cœur même du cinéma. Ce qui est évidemment contradictoire. Le photogramme est un objet impossible : il est à la fois la condition d'existence du film et sa négation même. Un film n'est évidemment fait que de photogrammes, mais voir un photogramme (l'image arrêtée du film) en tant que tel, c'est nécessairement s'interdire de voir le film, puisque celui-ci n'existe pleinement que dans et par le mouvement. Et voir un film défilant, c'est nécessairement ne pas voir les photogrammes, qui pourtant le constituent dans son essence mais qui sont effacés, absorbés par l'opération de projection. Seule image réelle invisible de celui-ci. Tel est le paradoxe ontologique qui fait du photogramme la tache aveugle du cinéma.

## L'arrêt sur image

La première opération du travail d'Eric Rondepierre, c'est donc l'arrêt sur image. Une drôle d'opération, au sens quasi chirurgical. Une affaire de dépeçage du corps cinématographique en ses plus petites unités.

Quelque chose comme un meurtre. Un geste qui s'apparente au sacrifice initiatique. Le scalpel photographique s'attaque au grand corps-mouvement pour y prélever sa dîme. Il faut s'imaginer l'opération : fa ce au film, au flux, au fleuve, avec ses milliers d'images qui passent, en arrêter le cours, un peu au hasard ou à l'intuition. Et regarder, contempler un fragment d'immobilité qui reste là, qu'on n'a jamais vu *ainsi*.

Observer, repérer, recommencer. Aller et venir. Chercher la « bonne » image. L'arrêt sur image, c'est d'abord la recherche du bon moment. Un travail sans limite. Jusqu'à ce qu'on trouve. Jusqu'à ce qu'on éprouve le « plaisir de la trouvaille ». Voir tout à coup dans une image ce qu'on n'avait jamais vu auparavant en regardant toutes les images. Ajuster la saisie. Un peu en avant, en arrière. « Cadrer » son arrêt sur image avec une précision maniaque ( c'est fou la différence qu'il peut y avoir entre deux 24<sup>ème</sup> de seconde consécutifs). Enfin c'est là, c'est sûr, définitif, c'est exactement cela que l'on cherchait (sans le savoir). Vous n'en croyez pas vos yeux mais c'est incontestable. Il n'y a plus qu'à photographier. Et vous avez le sentiment que personne n'avait jamais vu cela avant. Plaisir de la découverte, de la première fois. Comme un archéologue qui au terme de sa longue fouille, exhume enfin ce qui jusque là était de l'ordre de l'inconnu. Le champ de fouille d'Eric Rondepierre, c'est le cinéma. Les trésors qu'il en rapporte sont des trouvailles de l'invisible. Effets de révélation, de sidération même.

## La question de la tache

Car que cherche au juste Eric Rondepierre dans ce travail de fouille par arrêt ? Le photogramme, certes. Mais pas n'importe quel photogramme : le photogramme qui, littéralement, *fait tache*. Une sorte de photogramme au carré (ou de tache de tache) si tant est que tout photogramme, comme on l'a vu, est déjà par nature, dans son rapport au film, de l'ordre de la tache théorique, quelque chose comme un point aveugle du film, son invisible ontologique. Les photogrammes que retient Rondepierre ont en effet en eux-mêmes ceci de particulier qu'ils *figurent* une tache. Ce sont des taches figuratives (photographiques) dans des taches de la figuration (filmique). La traque photogrammatique de Rondepierre vise par l'arrêt sur image à amener à la surface visible du film des *trous* (ce qu'il appelle lui-même des « excédents »), des moments d'aberration visuelle, des instants (invisibles à l'œil nu du spectateur ordinaire) qui sont comme des « ratés », des « accidents », des « poussières de la vitesse », et qui d'habitude passent totalement inaperçus lors de la projection, alors qu'ils sont là, dans le film-pellicule. Ces taches, ces trous figuratifs peuvent être par exemple des photogrammes noirs, sans image (mais avec sous-titre incrustés) : ce sera toute la série dite des « Plans de coupe ». Ou bien, avec la série dites des « Annonces », qui est toute entière élaborée à partir de vieilles bandes-annonce de films classiques – américaines et françaises, il s'agit de moments où le texte-slogan surajouté *sur* l'image du film de la bande-annonce, n'est pas encore lisible comme texte, où il est encore informe, où il apparaît comme une simple maculature, plus ou moins massive, une tache incandescente, obstruant l'image qui est sous lui, masquant certaines parties de celle-ci. Une tache de texte-lumière (pour les noir et blanc) ou de texte-couleur (pour les couleur), saisie à l'instant photogrammatique précédant immédiatement sa lisibilité (dans les photogrammes suivants, la tache évolue et se transforme en un graphisme publicitaire reconnaissable et lisible, un vrai texte). On voit donc que dans cette série des « Annonces », le principe de la tache touche à la fois le champ de la visualité et

celui de la textualité : il s'agit plastiquement de taches de lumière ou de couleur dans l'image (d'où l'effet-peinture dont je parle plus loin), il s'agit aussi textuellement de taches de sens puisque les mots sont saisis dans leur phase d'indéchiffrabilité (d'où un certain effet hiéroglyphique ou pictogrammatique).

En choisissant de ne travailler que sur des photogrammes (l'infra-film), en ne choisissant que des photogrammes qui sont des aberrations visuelles, comme les « noirs » (l'infra-image), ou de la textualité illisible (l'infra-texte), Rondepierre poursuit avec obstination l'idée qu'il lui faut prendre la représentation dans un état antérieur ou extérieur à celui de sa constitution achevée, dans une sorte d'état latent, caché, enfoui, un état primitif d'avant la consistance, un état où tout est encore possible. Le choix du titre de la série (« Annonces ») et du corpus singulier des « bande-annonces », est explicite. Se mettre à l'écart, en position de déviance, de décalage, de périphérie. Jeter un regard toujours déplacé (et d'autant plus pertinent qu'il est impertinent), oblique (et d'autant plus profond qu'il est acéré) sur ce qui est vu d'habitude comme le centre de l'art. Rondepierre ne prend pas les choses frontalement, comme elles s'offrent, pour ce qu'elles sont. Il est du côté du négatif (voire de l'image latente). Il travaille toujours l'autre face, la face cachée, l'invu, l'insu, l'inouï. Parce qu'on y découvre des choses inattendues, révélatrices jusqu'à la sidération. Tel est le rôle principal de cette figure de la tache, omniprésente et essentielle dans le travail d'Eric Rondepierre. Elle opère la révélation de notre regard aveugle. Faut-il rappeler à quel point cette figure quasi-philosophique de la tache est au cœur du film qui incarne à lui seul le modèle même des relations entre cinéma et photographie : le *Blow Up* de Michelangelo Antonioni. Toute la recherche du photographe Thomas, les infinis agrandissements successifs, sa course perpétuelle entre le réel et l'image, n'aboutissent qu'à une chose : dissolution de toute certitude, de toute évidence visuelle. Il ne lui reste plus *in fine* que quelques taches photogrammatiques, comme un tableau abstrait. Non pas une représentation, mais l'imaginaire d'une représentation.

### **La question de la trame :**

#### **Passage d'images**

Mais là ne s'arrête pas le travail d'Eric Rondepierre. La notion de tache se complique chez lui d'un jeu subtil et variable avec la figure de la trame. On pourrait présenter les choses en disant qu'il y a chez lui trois modes de passages d'images entre le cinéma et la photo. Le premier c'est le passage direct : lorsqu'il photographie directement des photogrammes à partir de la pellicule de film. La photo est alors branchée sur le cinéma sans filtre intermédiaire. Les dernières œuvres de Rondepierre (en noir et blanc, tirées de bandes-annonces de films français) relèvent de cette modalité : les agrandissements donnent à voir le grain même, la trame du photogramme photographié. La matière-film. La matière-film se retrouve ainsi dans la texture de l'image finale, avec tout ce qui fait sa vibration intérieure, son léger frémissement virtuel, comme si chaque grain du photogramme filmique gardait dans le transfert son épaisseur de temps spécifique.

Les deux autres modes de passage entre cinéma et photo, sont, eux, indirects. Ils passent par des relais. D'une part, par un intermédiaire vidéo (pour la série en noir et blanc). D'autre part par un double intermédiaire, vidéo d'abord, pictural ensuite (pour la série en couleur.). Effet de démultiplication des trames. La trame c'est ce qui est entre, ce qui se tisse et se glisse dans l'intervalle et sert à la circulation de l'ensemble. Ainsi la trame vidéo vient-elle s'immiscer dans tous les travaux du début d'Eric Rondepierre : il photographiait non pas directement le film-pellicule mais une copie sur cassette vidéo de celui-ci. Photo d'écran télé (avec arrêt sur image vidéo) pris au 24 x 36 avec une pellicule standard. Tirage très soigné. Au final, une image photo où la texture vidéo était nettement visible, en particulier sur le lettrage des titres et sous-titres et sur les zones claires et grises de l'image : une texture fine, de type alvéolaire

comme dans une ruche d'abeilles. Seuls les noirs étaient totalement noirs, sans trace d'une quelconque trame. On trouve donc à lire et à voir dans ces œuvres-là (et le noir et le blanc y contribue avec force) des effets évidents de *couche d'images* : la toile de fond, l'image de base, la trame mythologique c'est le cinéma avec tout ce qu'il évoque (il suffit d'un profil d'Ingrid Bergman, pour qu'un monde existe). Là-dessus plusieurs couches viennent se superposer : d'abord il y a le texte-tache des slogans publicitaires de la bande-annonce, une couche d'écriture indéchiffrable qui vient trouser, barrer, brûler d'une traînée de lumière le visage-image de cinéma (ce sont d'ailleurs, très symboliquement, toujours les orifices des visages qui sont ainsi obturés : les yeux effacés, comme ceux de Michel Strogoff quand on lui passe une épée incandescente devant les yeux pour le rendre aveugle ; et surtout la bouche, lieu de parole, littéralement bâillonnée par des taches textuelles blanches qui la réduisent au silence). Ensuite, vient s'ajouter une couche supplémentaire, la trame vidéo avec son mince treillis alvéolé, envahissante comme une toile d'araignée. Une texture vidéo qui injecte une plus grande distance encore par rapport à l'image-film d'origine, laquelle semble un peu engloutie, comme l'Atlantide, au fond d'un océan maculé et tissé par dessus elle.

Mais c'est évidemment avec les images en couleurs que ce processus d'ensevelissement par les trames successives est le plus marqué. Les trois premières strates sont les mêmes : une toile de fond cinématographique, une couche d'écriture sous forme de taches textuelles, une trame vidéo. Mais cette image vidéo qui apparaît sur l'écran, n'est pas simplement photographiée puis tirée et agrandie. Elle passe d'abord par la diapositive en couleur. Puis la diapositive est projetée sur une toile (une toile elle-même recouverte d'un papier froissé qui lui donne un relief). Puis cette image projetée est peinte au format (peinture acrylique) minutieusement. Principe du report pictural comme le faisaient les peintres américains des années 60 et 70 du pop art et de l'Hyperréalisme, et principe de la retouche, comme dans le portrait de famille. Mais chez Rondepierre, cette peinture d'après diapo n'est qu'une étape de transition (les toiles sont d'ailleurs détruites après-coup) : une nouvelle prise de vue : une nouvelle prise de vue photo (au 24 x 36 toujours) vient reproduire l'image peinte pour aboutir, après tirage cibachrome couleur, à l'œuvre finale telle qu'elle est exposée. On le voit, ces images couleurs de la série des « Annonces » sont d'une grande complexité dans les transferts et les passages d'une trame à l'autre. Le sens de ce « surtramage » est sans doute multiple : d'un côté une certaine exacerbation (non dépourvue de dérision, voire de clin d'œil par le côté « inventaire des supports », « affolement des matériaux ») de l'idée même de trame, qui a pour effet à la fois de jouer sur des supposés spécificités distinctives (cinéma, écriture, vidéo, diapo, peinture, photo !) mais aussi et surtout d'uniformiser le tout en fin de parcours (les différences finissent par s'annuler dans une sorte de neutralité photographique ultime : on ne voit plus le grain cinéma, ni la trame vidéo, ni même la touche de pinceau : mise à plat textuelle dans une sorte de no man's land des matières). D'autre part, ces passages d'images successifs sont la marque d'autant de gestes d'artistes, de marques d'appropriation (surtout le passage par la peinture, qui est là pour inscrire le passage du registre public au registre privé, pour dire « je » et rejouer les couleurs « manuelles », pour s'amuser aussi au jeu pervers du rapport entre original et copie, ou encore pour produire une séduction visuelle décalée – Rondepierre avoue son goût pictural pour Matisse, Rothko – , etc).

### **Une métaphore de l'appareil psychique**

Ce que j'en retiendrais essentiellement, pour finir, c'est que ce principe des filtres-trames me paraît fonctionner un peu, dans la stratégie plastique de Rondepierre, comme la notion de souvenir-écran chez Freud. Une affaire de masque et de déplacement, où l'épaisseur des trames accumulées ne fait que répercuter en aval le travail qu'effectuait en amont le principe de la tache : ensevelir/exhumer une part d'invisible (d'inconscient). De la même façon que la

notion de photogramme mise au jour par l'arrêt sur image peut être interprétée comme une figure de révélation de l'inconscient du film. La photo ? Le cinéma ? Ce ne sont que taches et trames. Ne pas (trop) croire ce que l'on voit. Savoir ne pas voir ce qui s'affiche (et qui occulte). Savoir voir au-delà, à côté, à travers, par dessous. Chercher la tache dans l'image, la trame dans la surface, le négatif dans le positif et l'image latente au fond du négatif. Refaire le chemin de l'appareil psychico-photographique, de l'œil à la mémoire, des apparences à l'irreprésentable. Traverser les couches, les strates, comme l'archéologue. Une photo n'est qu'une surface. Elle n'a pas de profondeur, mais une fantastique épaisseur. Une photo en cache toujours (au moins) une autre, ou un film, sous elle, derrière elle, autour d'elle. Affaire d'écran. Là commence l'univers singulier d'un individu nommé Eric Rondepierre.

Et par là se découvre une des dimensions possibles de son travail : que son œuvre fonctionne justement comme un appareil psychique, peut être un peu comme ce fameux petit *Wunderblock*, ce « bloc-notes magiques » dont Freud fait en 1925 la métaphore idéale du fonctionnement de la première topique de l'inconscient : une affaire de couches, de zone de surface transparente sur laquelle on inscrit, et de zone de fond où sont préservés en creux les inscriptions, par-delà les apparents effacements. La photographie en surface, le cinéma en profondeur, et l'écriture comme instance déplacée. Le « Wunderblock » qui fait passer de l'un à l'autre, qui fait charnière, comme le photogramme qui articule photo et cinéma. La tache de fond (l'invisible, l'inconscient, ce qui est enfoui, le texte introuvable) et la trame qui ramène à la surface, au visible, au conscient (le chemin du visuel par strates). Aller et retour. En direct ou avec des intermédiaires. Recommencer depuis le début.