

UN CINÉMA DÉCOMPOSÉ (Régis Durand)

(In *Extraits* , Paris, 2001, 779 éditions/ SFP)

Parmi d'autres activités (l'écriture, la performance), Eric Rondepierre produit des œuvres photographiques d'assez grand format (un mètre par un mètre, parfois plus). Ces œuvres ont une caractéristique commune : elles ont comme source des photogrammes de films que l'artiste a sélectionnés au terme de minutieuses recherches au magnétoscope ou à la visionneuse, puis photographiés et agrandis. Dans un corpus particulier (des films anciens ou des bandes-annonces, par exemple), il va repérer et saisir un fragment, parfois deux, qu'il va prélever en fonction d'un projet précis. Quels sont donc les critères de cette forme particulière d'arrêt sur image ?

Dans la série des *Excédents* , ce sont des images noires, des photogrammes qui servent à porter des sous-titres, ou qui ont été tout simplement rajoutés au cours de la restauration du film. Dans *Annonces*, il s'agit, sur des bandes-annonces de certains films, de repérer un photogramme où le texte est en train d'apparaître sous une forme encore presque indéchiffrable, comme une sorte d'ectoplasme, de forme inquiétante ou grotesque dans laquelle se devinent les lettres qui dans un instant vont occuper l'écran. Plus tard, dans les années 90, ce sera la série des *Précis de décomposition*, peut-être la plus connue, dans laquelle Eric Rondepierre choisit, dans des films anonymes du début du siècle, des images altérées par le temps ou les conditions de conservation, où le hasard donne naissance à des effets visuels remarquables.

Depuis quelques années, avec ou sans appareil de photo, en coupant parfois directement dans la pellicule, Eric Rondepierre s'intéresse à des effets de montage, à la façon dont deux images s'assemblent ou s'enchaînent. Tout se passe comme si, après avoir cherché à isoler un photogramme du continu filmique pour en exploiter les qualités plastiques particulières, il recherchait maintenant à saisir ce qui est peut-être la composante essentielle du cinéma, c'est-à-dire l'articulation des images entre elles, le montage.

Certes, il s'agit encore d'en faire une image unique, un « tableau », en arrêtant le déroulement là ou une juxtaposition, un agencement remarquables se sont produits. Mais ce n'est plus l'accident survenant à (ou dans) l'image isolée qui l'intéresse, c'est maintenant le jeu autour de la barre invisible qui sépare et unit deux photogrammes successifs.

Dans les deux cas, toutefois, nous sommes devant un geste à la fois troublant et essentiel. Essentiel, car il plonge au cœur de la matière filmique, qu'il s'agisse de son support (la pellicule) ou de son défilement (le montage) ; mais aussi troublant : Eric Rondepierre parle du « divorce perceptif » que produit l'aboutement de deux images lorsqu'elles sont isolées du flux qui les emporte à la projection à raison de 24 images à la seconde. Une image inconnue surgit alors, qui n'appartient à aucune des deux , « une seule énigme visuelle qui appelle un balancement du regard, une hésitation ».

C'est ce trouble qui nous touche à notre tour, tout comme nous touchait la tache, l'«ectoplasme» dans les images corrodées, ou l'anamorphose mystérieuse des lettres en cours d'émergence. Car c'est pour nous la matérialisation d'une vie autonome et secrète du film, le fond organique de cette mince pellicule sur laquelle se sont déposés du temps et une poussière de vie, et qui exhibe ainsi les signes de sa mortalité (1).

Qui n'a pas, en recherchant au magnétoscope un passage particulier d'un film, fait l'expérience d'un tel surgissement, qui nous met soudain au contact d'une vie secrète du cinéma ? Car là où s'est imposé en effet le modèle narratif, dans lequel sont privilégiées la fable, l'aventure qui défilent vers leur inéluctable dénouement, existent aussi d'autres hypothèses, d'autres logiques. Le cinéma dit expérimental, par exemple, qui travaille sur la matérialité même du dispositif. Celui de Yervant

Gianikian et Angela Ricci Lucchi, en particulier, semble proche d'Eric Rondepierre, par le travail analytique qu'il effectue sur des documents anciens, rephotographiés photogramme par photogramme, recadrés et étirés pour tenter d'y cerner la « lettre », la pensée la plus cachée qui y prend naissance (2).

Il s'agit bien sûr chez Eric Rondepierre d'un type d'objet tout différent, Mais comme eux, il cherche dans le film autre chose que sa simple consommation dans le déroulement de sa durée et de la fable qui s'y raconte. Ce n'est pas qu'il postule une quelconque vérité cachée, qui serait à découvrir dans le détail de la matière, à contre-courant du défilement, à contre-temps. Il cherche au contraire comment le temps, sous toutes ses formes (le temps historique qui dégrade la pellicule, le temps filmique qui s'élabore dans des enchaînements d'images fixes) a travaillé et produit des formes. Par ce côté-là, l'artiste fait œuvre de « peintre », peintre comme on peut l'être aujourd'hui, c'est-à-dire inventeur de configurations plastiques que l'on ne doit pas forcément au pinceau, mais à n'importe quel type de matériau ou de dispositif.

Mais son matériau à lui, le film décomposé photogramme par photogramme, a sa logique. Y apparaissent des formes, des personnages, des histoires qui sont porteurs d'une forte énergie imaginaire, et entrent en tension avec l'immobilité que le cadre et la dégradation leur imposent. Eric Rondepierre travaille maintenant beaucoup sur deux images consécutives, en cadrant sur la « barre » qui sépare deux photogrammes, pour faire apparaître une nouvelle image composite, invisible à la projection, mais travaillée par l'acte même du montage, dépositaire de ce travail et de la part d'étrangeté qu'il comporte. Voilà donc ce qu'il importe de saisir : le jeu entre une image, et la même, presque, séparée de la précédente par 1/24^{ème} de seconde, et dans laquelle quelque chose tout de même a changé. Et si ce qui se passe entre deux photogrammes peut apparaître comme l'unité minimale du montage, c'est pour très vite céder la place à cette idée paradoxale, presque intenable, qu'évoquait Eisenstein, qui fait remonter le montage en-deçà du rapport entre plusieurs images, jusqu'au cœur de l'unité minimale, le photogramme seul : « ... le centre de gravité fondamental... se transfère *en dedans* du fragment, *dans les éléments inclus dans l'image elle-même* » (3). Eric Rondepierre cherche inlassablement les moments où ces mécanismes, travail du temps ou du montage, donnent naissance à des configurations remarquables : photographies trouvées, si l'on veut, mais qui contribuent elles-mêmes à produire un savoir sur le cinéma dont elles sont issues.

Le hasard (?) veut que je lise, en même temps que j'écris ceci, le livre (le livre-film) d'Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité* (1951). Quelques images de ce film « discrétant » y sont reproduites : chutes de pellicules, photogrammes raturés, déchirés. « Il faut s'attaquer à la pellicule », dit le protagoniste, « avant tout il faut pourrir la photographie » (4). Un bref instant, ce film-texte-manifeste croise l'œuvre d'Eric Rondepierre comme deux corps fuyant dans des directions opposées. Car quoi qu'on ait pu dire de son « nihilisme esthétique », le geste de ce dernier n'a rien d'iconoclaste, et pas seulement parce qu'il se contente de découvrir certaines configurations, sans exercer de violence particulière (5).

Derrière l'outrance provocatrice héritée du Dadaïsme, Isou semblait être à la recherche d'un nouveau type de relations entre les images, et aussi entre les images et les mots—des relations qui ne devraient plus rien au montage discursif/narratif, mais à un mouvement d'adjonction et de disjonction simultanées, une « conjonction disjonctive » (6)

Chez Eric Rondepierre, il ne s'agit pas de « pourrir » l'image, mais de repérer comment la « pourriture » (si on veut bien désigner sous ce nom tous les accidents qui l'affectent) la transforme, faisant apparaître une beauté et un sens inattendus. Ce sont ces rares moments d'épiphanie qui intéressent Eric Rondepierre, qui semble croire à une rédemption possible des images, une sorte de grâce donnée mais cachée, et que seules la discipline et l'acuité du regard permettent de découvrir. Et ce qui pourrait passer pour un jansénisme tranquille n'est pas le moindre attrait de ce travail.

NOTES

1-Jean Louis Schefer a bien montré comment la décomposition et la disparition sont inhérentes à l'image filmique. Dans *Du monde et du mouvement des images* (Cahiers du cinéma, collection Essais, 1997), il écrit par exemple : « Dès sa naissance l'image est simplement donnée au temps, ou elle l'introduit. Ce temps-là n'est pas celui du mouvement ou de l'action. Il est son essence et son espèce de gangrène. Elle laisse donc passer en elle ce qui était autrefois hors d'elle ou venait après elle : sa sphère d'évaporation » (p.17). L'ensemble de cet essai est une belle méditation sur l'idée que « l'introduction du temps dans les images est un soupçon ou une possibilité de vieillissement instant du monde » (p.76)

2-Sur Gianikian et Ricci Lucchi, on lira notamment le dossier paru dans *Trafic* 38 (été 2001), avec des textes de Philippe Azoury, Dominique Païni et Danielle Hibon., Christa Blümlinger, et Raymond Bellour. Ph. Azoury écrit par exemple ceci (p.50), qui marque assez bien l'analogie (et les différences) des deux démarches : « Depuis 1979, les Gianikian composent la part « archéologique » de leur cinéma à partir de photogrammes retrouvés, circonscrits sur une période qui part du début du siècle et s'étend à l'orée des années trente (soit l'âge d'or du muet). Masse d'archives qu'ils classent, répertorient, avant de se la réapproprier, la refilmant à la « caméra analytique », machine de leur invention qui pratique sur ce corps d'images abîmées un travail de forage, accolant, réparant, rescapant, montant, réanimant ces vues, les ramenant en un état autre, lentement étirées, ralenties, retardées, recadrées, défigurées, refigurées, ressérées, cernées, dévoilées. Libérées. »

3-C'est à Roland Barthes que nous devons la redécouverte et l'analyse de cette « lecture verticale » des images, et du montage comme « accentuation à l'intérieur du fragment » : Roland Barthes, « Le troisième sens--Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Le Seuil, 1982 (1970)

4-Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, HC-D'ARTS, 2000 (1951).

5-Thierry Lenain affirme que « l'œuvre d'Eric Rondepierre apparaît marquée d'une dominante négative », in Thierry Lenain, *Eric Rondepierre, Un art de la décomposition*, La lettre volée, 1999, p.199—ouvrage qui constitue au demeurant la référence incontestée sur l'œuvre de Rondepierre.

6- Ce que Jean-Pierre Rehm, dans sa postface au livre de Isou, identifie sous le nom de *zeugme*