

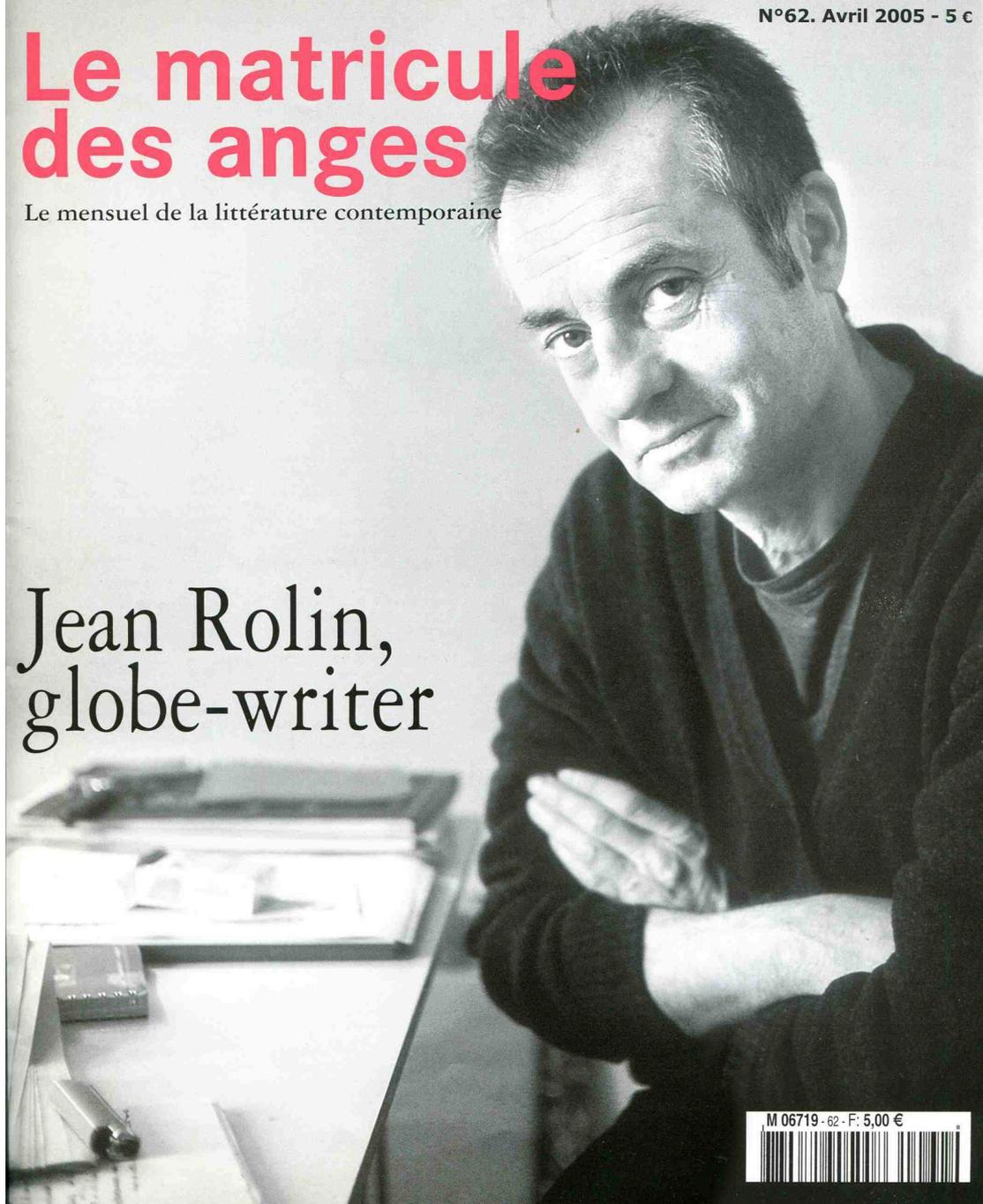
• Éditions Argol • Grisélidis Réal • Éric Rondepierre • Stéphane Bouquet • Virginie des Rieux •

N°62. Avril 2005 - 5 €

Le matricule des anges

Le mensuel de la littérature contemporaine

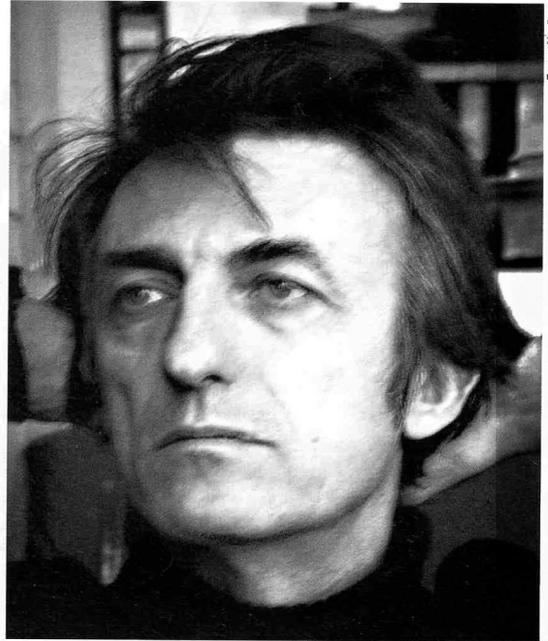
Jean Rolin,
globe-writer



M 06719 - 62 - F: 5,00 €



En photographie, Éric Rondepierre ne cherche pas à ajouter des images dans un monde qui en est déjà saturé, mais un regard. Il procède de même en littérature. Dans les caves de l'Histoire, son roman, « La Nuit cinéma », explore le surgissement de la disparition.



Evmen Vardier

Détournement d'images

Des ciseaux. Voilà l'arme de transgression par excellence dans *La Nuit cinéma*. Des ciseaux pour couper des images, les extraire d'un film où elles sont en sommeil. Tout se passe dans le noir des sous-sols, dans les Balkans, en temps de guerre. Le narrateur s'est laissé engager sans trop y réfléchir par R.V., chef d'une organisation qui œuvre clandestinement à la préservation du patrimoine filmique. Il récupère des pellicules, les archive, les sauvegarde. Puis se met à

les scruter. C'est alors que s'ouvre un chemin de traverse, initiatique, presque mystique, que le narrateur va parcourir, des ciseaux à la main. Captivé par ce qui a lieu dans l'entre-deux, dans le raccord, il découpe d'abord les images noires dissimulées dans la pellicule, puis des séquences entières. Autant de gestes qui

lèvent le voile sur la propre démarche photographique d'Éric Rondepierre. Lui qui n'effectue pas des prises mais des « reprises de vue ». Il traque ce qui se dissimule, hissant ses images hors de leur contexte cinématographique pour les exposer au regard, comme « déshabillées ». Son texte suit la même logique, comme s'il cherchait à faire la mise au point sur l'invisible. Un livre métaphorique, d'une beauté opaque et souterraine, traversé de fulgurances.

Des extraits de *La Nuit cinéma* ont déjà été publiés en 2001 et 2003 aux Éditions Filigranes, accompagnés de photos. Est-ce un texte auquel vous songez depuis longtemps ?

Depuis 1998, un soir d'été... Il y a eu une longue période de gestation avant de prendre le chemin du roman. La conscience est venue petit à petit, fragment par fragment, de version en version. Une première version figure au sein même d'une série de photos que j'ai

faites entre 1999 et 2002, intitulée « Loupe/dormeurs ». Je croyais en avoir fini. Mais c'est seulement lorsque j'ai su que j'allais publier au Seuil que j'ai finalisé la chose. Bernard Comment, le directeur de la collection « Fiction & Cie », avait lu des fictions que j'avais publiées, des Carnets, cela lui avait plu. Il m'a demandé si j'avais quelque chose en cours.

En filigrane, c'est de votre travail photographique dont il est question tout au long de ce livre. Pourquoi avoir choisi la forme du roman ?

J'écris sur mon travail depuis son origine, en 1989. Les textes « théoriques » que j'ai écrits ont toujours été liés à des commandes ponctuelles. Ici, c'est moi qui me suis laissé aller, sans contraintes ni échéances (au début). Lorsque je choisis de le faire c'est souvent une forme de fiction qui se présente. Il me semble que la fiction permet de dire des choses sur le travail, plus librement, et s'attache à des détails qui n'auraient pas leur place ailleurs, dans des commentaires par exemple. Les images viennent de la fiction du cinéma, elles y retournent par la fiction littéraire qui élargit le champ autour, toute la masse de choses concrètes que draine la recherche de ces images et qui dépasse de loin les images elles-mêmes. Et puis, le roman est une forme intégrative qui peut englober réflexions, commentaires dialogués, descriptions, etc. Que demander de plus ?

Vous vous mettez doublement en scène dans ce roman : à travers le personnage de Stein (un photographe français dont le travail est similaire au vôtre) et à travers celui du narrateur.

LA NUIT CINÉMA
ÉRIC RONDEPIERRE
Seuil
176 pages, 17 €

PAROLES

Je me suis mis en scène dans tous les personnages, dans le décor, les dialogues, même dans le personnage féminin. Mais pour ce qui concerne mon travail photographique, il se partage en effet entre Stein et le narrateur. Il y a des raisons dramaturgiques à cela : je voulais opposer R.V. et Stein au narrateur, même si ce n'est pas une opposition systématique. Disons qu'au début, le narrateur est pris entre deux feux, R.V. et Stein, qui s'opposent comme le film s'oppose au photogramme, pour aller vite. Ensuite, il décide de suivre une autre route car il s'aperçoit que les deux travaillent « à hauteur de mort ». Ou, pour reprendre l'expression de Cocteau, qu'ils utilisent le travail de la mort (Stein) et « la mort au travail » (R.V.). Au début, le narrateur prend Stein comme modèle, mais il se rend compte qu'il est lui aussi du côté de la fin, comme R.V., bien que d'une autre manière. Le narrateur, lui, s'intéresse au commencement des choses, il invente un jeu au fur et à mesure au gré des circonstances. Il est plus ludique, plus immédiat aussi, plus pragmatique.

Pour votre narrateur, les ciseaux représentent un outil de transgression. Et pour vous ?

Personnellement, je suis comme Stein, je n'utilise pas les ciseaux mais l'appareil photo. Pour couper, cadrer suffit. Cela dit, il y a des exceptions, quand on me donne des morceaux de film par exemple, ce qui arrive très rarement. D'ailleurs, je crois que le livre est parti de là, du fait qu'en 1998, en Grèce, des gens du métier m'ont donné des films... ce qui m'a beaucoup surpris. Il a fallu que je les découpe par morceaux pour les scruter. C'est en tout cas ce geste plus général de coupure qui préside à tout ce que j'ai fait dans la photo depuis quinze ans : arrêter le flux des images. Je suis conscient du fait que le geste concret est absolument interdit en cinématographique, par exemple. Si je ne l'ai jamais fait moi-même matériellement, j'ai utilisé cet interdit dans le livre. Les ciseaux ont une dimension matérielle, symbolique, esthétique et dramaturgique.

La position du voleur, du clandestin, semble être la seule à convenir à votre narrateur. Est-ce un écran de protection ou le plaisir de la transgression ?

Les deux. Ce qui retient mon attention, c'est le moment où le clandestin arrive en pleine lumière. Entre protection et transgression il y a une zone paradoxale qui m'intéresse. On pourrait dire tout simplement que c'est la position de l'artiste, en général. Transgresser dans un lieu protégé : le monde de l'art. Le narrateur n'est pas un artiste, ni un photographe, mais il occupe cette zone. Le dos des choses l'intéresse depuis toujours, il montre le sien mais de face. Il ne faut pas oublier que c'est un comédien d'origine, donc soumis au fameux paradoxe. Sa situation même d'homme souterrain est paradoxale. Il est un peu comme ces images qu'il collectionne, protégé dans une cave mais dans une situation extrême et risquée : c'est quand même la guerre. Le début du chapitre sept en offre la prise de conscience ironique et douloureuse.

Ce chapitre commence par une métaphore : « Nous sommes tous les yeux du même rêve. Les hommes qui acceptent de fermer les leurs peuvent se réveiller et entendre le bruit du rêve. » C'est ce que fait le narrateur avec les images qu'il découpe dans la pellicule : il les réveille...

Oui, il les réveille. Tout le livre est l'histoire de ce réveil. C'est pourquoi le narrateur compare les images (mais on pourrait dire la même chose de lui) aux agents dormeurs. Mais quand j'évoquais ce chapitre, je pensais surtout au moment où le narrateur se demande, dans un moment de lucidité, comment il a pu se retrouver dans cette situation extrême, alors qu'il avait tout mis en place pour l'éviter. Il a l'impression que le paradoxe se retourne contre lui : sa stratégie d'évitement l'a conduit au cœur du problème. Ce qu'il a profondé-

ment voulu, il ne peut l'accepter. Il pourrait se crever les yeux comme Œdipe, mais il préfère regarder devant lui. Mais justement devant, c'est derrière : « Je me souviens d'un soir, en Slovaquie, etc. »

Le film est pour votre narrateur un corps à mettre à nu, à disséquer. Avez-vous fait la même chose par l'écriture ?

A posteriori, il me semble qu'on pourrait dire que l'écriture de ce livre suit le chemin inverse de celle du narrateur dans sa recherche d'images. Ce dernier va vers le corps de l'image en éliminant la fiction qui l'habillait. Alors que je dispose de ce corps et je l'habille d'une fiction qui lui donne sens à travers un imaginaire qui est le mien.

Il est dit des membres de l'organisation dirigée par R.V. qu'ils tentent de sauver les pellicules en essayant de se sauver eux-mêmes.

Parce que ce sont des gens qui vivent dans des caves, comme les pellicules. Ils sauvent la pellicule du désastre et ils sauvent leur peau des bombardements. Mais peut-être se sauvent-ils aussi d'une autre manière. Ils n'ont rien à perdre, ce sont des marginaux, peut-être ont-ils l'impression qu'ils donnent un sens à leur vie.

En « décor de fond », les Balkans, la guerre. Est-ce pour accentuer l'idée de clandestinité, celle de perte ?

Oui. J'ai trouvé que cela donnait une résonance particulière aux thèmes du sous-sol et de la « fin du cinéma ». Le monde va à sa perte, le cinéma aussi. R.V., le chef de l'organisation, se nourrit de cette conjonction. Le narrateur ne partage pas cette vision. Moi non plus. Mais je pense que la guerre est partout : la guerre des peuples, des gens, des images, des langues. La guerre des Balkans permettait de donner un corps à cet affrontement qui est la vie même. Nous sommes nous-mêmes en guerre, à l'intérieur de nous. Dans cette perspective, le chapitre d'initiation du début prend tout son sens.

Il est question dans ce chapitre d'apparitions et de disparitions. Vous utilisez plus loin cet oxymore : « le surgissement de la disparition ». Tout votre travail semble guidé par ce paradoxe...

Oui, ce chapitre donne le ton de tout le livre. Le narrateur combat quelqu'un qu'il ne connaît pas. C'est une scène très physique, avec une dimension onirique, théâtrale (un jeu ?), ironique, où les silhouettes qui s'offrent à lui sont toujours aux limites de la disparition. Elles surgissent du noir et s'éclipsent.

Vous avez raison de dire que ce « surgissement de la disparition » se retrouve dans mon travail. Il se retrouve aussi dans celui du narrateur qui se laisse capter par le trou, le manque, la case vide à l'intérieur du film (ce que ne fait pas Stein qui, lui, célèbre les noces du support et de l'image). Le trou de l'image, le trou du texte ou celui du raccord lui apparaît. Cette disparition, ce manque, a en l'occurrence, puisqu'il s'agit d'un film, le caractère d'un arrêt. Ce qui redouble, d'une certaine façon, l'arrêt sur image, le geste de coupure que le narrateur pratique. Il enlève la coupure. Mais pas pour restaurer le mouvement. R.V. restaure. Lui se contente d'être fasciné par cette dimension paradoxale et sans doute insignifiante aux yeux de ses camarades : le surgissement de la disparition. C'est un « intermède du spectacle ».

« Tant qu'il y aura des nuits, il y aura du cinéma », dit votre narrateur.

Parce que la nuit est consubstantielle au cinéma... d'où le titre du roman. Bien avant l'invention du dispositif inventé par les Lumières, l'enfant s'entend raconter des histoires dans la nuit. Le cinéma prolonge cet émerveillement narratif de l'enfance.

Propos recueillis (par mails) par Lise Beninca