

8/99

Hiver
1998/1999

Dossier

MIREILLE BUYDENS
Image, froideur et appropriation

DOMINIQUE CHATEAU
L'antinomie de l'image postmoderne

THIERRY LENAIN ET
JEAN-LOUIS MIGEOT
*L'invention d'un logiciel d'acoustique
virtuelle. L'histoire de SYNNOISE*

RICHARD CONTE
*Peindre devant l'écran
(1^{re} partie)*

Contributions au dossier

VIVIAN GOTTHEIM
Points cardinaux

FRANÇOIS MAIRESSE
*Reflexion sur la balance des peintres
de Roger de Piles (1635 - 1709)*

ONDINE BRÉAUD
Quand le langage perce sous l'image

FRANK PECQUET
*Du modèle à son adaptation
algorithmique en musique*

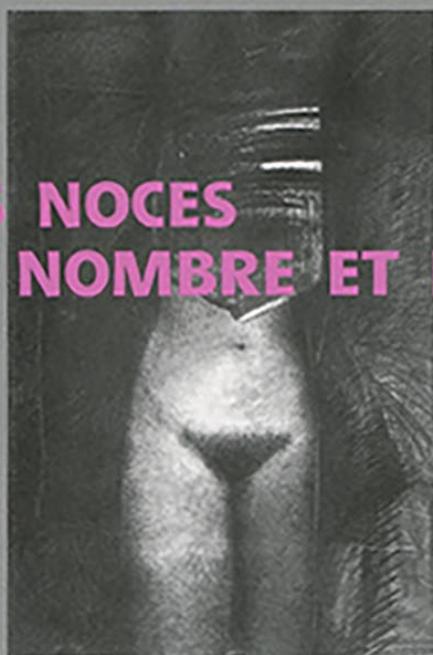
arts plastiques

ÉRIC VALENTIN
CLAES OLDENBURG
Méphistophèles et l'art des ponts

DENYS RIOUT
DANIEL BUREN :
Les Formes : peintures (1977)

RICHARD CONTE
*Peindre devant l'écran
(2^e partie)
Journal du Mondial de football 1998*

LES NOCES DU NOMBRE ET DE L'IMAGE



inédits en français

FRANZ BRENTANO
*Le génie (traduit de l'allemand
par JACQUES HOARAU)*

LUIGI PAREYSON
*(Suite des textes sur Paul Valéry
traduits de l'italien par
GILLES A. TIBERGHIEN)*

expositions

RENÉ PASSERON
MOHAND SADI, *Pierres Noires.
Du paysage à l'atelier*

ÉRIC BONNET
MIREILLE DESIDÉRI, *Les Inventaires*

Architecture

KARINE DANA
Les créatures d'espace

Voyages

RENÉ PASSERON
ET RICHARD CONTE
*Un été international de poétique
Berne-Sigiswyl (Suisse)
Baie-Saint-Paul (Québec)
Ljubljana (Slovénie)
Porto Alegre et Recife (Brésil)*

Notes de lecture

ELVIRE BASTENDORFF
ÉRIC BONNET
RICHARD CONTE
RENÉ PASSERON
STÉPHANE PIANACCI
JEAN-PIERRE SAG

MANIFESTATIONS, EXPOSITIONS, NOTES DE LECTURE,
PUBLICATIONS RÉCENTES

Éric RONDEPIERRE

MOIRES

4

Filigranes éditions

Galerie Michèle Chomette, Paris, 1998, 144 pages, 23 illustrations en couleurs.

Stéphane PIANACCI

Aujourd'hui, lorsque l'on utilise les technologies dites "nouvelles" de l'image, ce n'est que trop rarement pour en désigner les limites ou les faiblesses. Éric Rondepierre adopte, à contre-courant, cette position singulière.

L'exposition qu'il a récemment présentée à la Galerie Michèle Chomette a témoigné de cette posture. Dans le contexte nihiliste actuel, il a élaboré une démarche artistique pertinente en évoluant dans des champs théoriques délicats tels que l'anecdote, l'exhumation du passé ou de la recherche d'un temps perdu. *Moires*, ouvrage au titre énigmatique, est un recueil de textes émouvants qui éclairent d'un jour nouveau la pratique de cet artiste (des images et des mots) désormais reconnu. Organisé en vingt-deux cahiers qui embrassent chacun l'épreuve photographique dont ils sont paradoxalement l'appendice littéraire, le couronnement poétique ou encore la déconstruction poético-narrative, cet objet-livre émeut autant par la fragilité de son contenu que par la force de son contenu.

C'est en effet avec une pudeur habilement mise à l'épreuve qu'Éric Rondepierre nous révèle, sur un ton proche du romanesque, les pulsions, les espoirs, les rencontres (et autres circonstances plus complexes) qui le poussent à s'en aller glaner si loin de chez lui, si loin de lui, des images qui finissent toujours, de loin en loin – métonymie cristallisante – par lui apparaître comme extrêmement proches. À nous, ensuite, de savoir projeter dans ces images les aspirations qui nous sont propres, acceptant le risque de sacrifier l'image à l'imaginaire. Le titre même du recueil, dans un certain sens, nous y invite avec précaution, étant donné le sens du verbe "moirer" en couverture intérieure, mettant l'accent sur une nuance, un dessin qui change d'aspect avec la position du spectateur

Un chemin possible. Mais certainement pas le seul, les pistes sont ici bien trop méticuleusement brouillées.

Car lorsque l'on parvient à émerger des songes dans lesquels nous plonge cet entrelacs métaphorique parfois abstrus et dès lors que l'on s'aperçoit du temps écoulé, la durée du voyage devient manifeste et la distance parcourue dans le noyau d'un esprit, d'un réseau de ressemblances autonome, fait œuvre. On comprend alors la communion, on entend le concert

des prières. Les prières d'Éric Rondepierre, qui ne semblent s'adresser à personne en particulier, portent précisément sur le temps, et sur la distance aussi sur le souvenir et sur l'oubli. Elles sanctifient le rapport singulier d'un homme aux images, celles dont il n'est pas responsable, qui s'imposent à lui, et bien évidemment celles qu'il décide ou "destine" celles en somme, dont il choisit le trajet. Dans la mythologie grecque, les *Moires* décidaient du destin des hommes mais ces déesses, avant d'être les maîtresses de la destinée des hommes, furent d'abord celles du Temps évolution d'un symbole qui caractérise alors comment l'idée de temps induit l'idée de mort, avec comme triste exemple celui de l'image nitrée.

Si l'artiste évoque souvent la fragilité du film, sa tendance à fondre sous la chaleur de la lumière qui, cruelle ironie du sort, est pourtant sa seule condition d'apparition, ce n'est qu'en termes techniques et d'une manière étrangement expéditive. Pourtant, cette tragédie de l'image pourrait bien être au cœur de la poésie lancinante qui traverse tout l'Œuvre de Rondepierre.

Dès l'instant où les images cesseront d'être lumières et ombres, pour devenir lumière des nombres, cette poésie aura déjà disparu. Et, alors que nous nous efforcerons de poursuivre ces mirages, filant à la vitesse de la lumière, Éric Rondepierre nous rejoindra dans un vaillant effort pour nous dire, tel le vieux touareg, combien il est important de savoir les regarder s'évanouir ■

Mademoiselle, œuvre originale, 1996, 68x100 cm. © E.R.



cinémathèque ¹⁵

revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma printemps 99

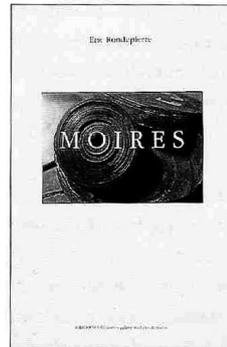


Des hommes qui marchent : Alain Fleischer, Étienne-Jules Marey, Jean Rouch
Walt Disney : Mickey, Oswald, Donald and Co

Voyage des images : Titanic, Antonioni/Hitchcock – Terreurs et séductions

Un cinéaste culte de la cinéphilie : Edgar G. Ulmer

Cinémathèque française
MUSÉE DU CINÉMA



Éric Rondepierre,
Moires,
Filigranes/Galerie
Michel Chomette, 1998,
98 pages, 23 planches
photographiques.

Une fenêtre, un ruban de Celluloïd chocolaté rongé par la rouille dans une boîte de Pandore ouverte *en quatrième vitesse*. Le centre cerclé de blanc de ce rouleau de film forme le O du titre : *Moires*. Soit (comme il est précisé par emprunt au Littré) : « La façon dont la nuance, le dessin change d'aspect avec la position du spectateur. » Mais on devine là une translittération comme Rondepierre les affectionne, ces « mots sous les mots », ici l'amputation de *Mémoires*, puisqu'il ne s'agit que de cela dans ses photographies : d'une mémoire amputée, en ruines, en friche mais donnant vie à un monde étrange.

Moires serait donc un titre amputé et parfait pour un livre de photographies et de textes qui invoque une mémoire du cinéma dans ses effets, sans jamais ressentir le besoin de citer un film ou un souvenir de film, la contenant par prélèvements de plans, variations poétiques, montages, mariages de sens et d'images portés par une impression d'inachèvement (induite par la mise en page en feuilles volantes : le livre, comme son propos, n'est pas relié, ne tient pas à un fil ; il est plié, fonctionne par couches). Tout ceci tenant beaucoup du jeu, du prolongement des règles, de l'« interaction », on peut aller trouver soi-même, dans le *Dictionnaire des mots rares et précieux*, un voisin lumineux : *moine*, qui désigne en vocabulaire technique « une boursoflure qui se produit parfois sur le fer ou l'acier que l'on forge ».

On sait, notamment dans cette revue, que les boursoflures qui attaquent la pellicule sont au centre du travail d'Éric Rondepierre depuis le milieu de la décennie. L'acier forgé lui correspond bien, tant sa recherche alterne entre le feu et la glace, entre le film-« flamme » (le nitrate inflammable, interdit de projection et de fabrication de-

puis 1952) et son état de cadavre (une mort lente dans les chambres froides des cinémathèques), pour que *se produise parfois* un effet de mémoire ou de fiction. Cependant, ses arrêts sur image conservent-ils seulement « les fortunes décoratives qui découlent de la décomposition du support du film ¹ » ?

Présenté comme le catalogue d'une exposition tenue à la galerie Michel Chomette au printemps 1998, *Moires* marque précisément une étape dans la relation qu'Éric Rondepierre entretient avec ses « précis de décompositions » : l'étonnement plastique ne suffit pas ou ne suffit plus. Depuis les débuts de sa recherche, il ne choisit pas ces photogrammes arrachés au défilement uniquement pour la force *décorative* de leurs rayures, de leurs taches, de leurs accidents, pour la seule détérioration de la gélatine, mais en ce que, comparables à des écritures (on a parlé à leur sujet d'hiéroglyphes, d'idéogrammes chinois, de signes purs), ces dégradations de l'image sont un surplus de sens qui demandent aujourd'hui à être prolongées, accompagnées d'écritures, Éric Rondepierre étant conscient d'avoir touché à quelque chose d'essentiel du côté de la mémoire, de l'empreinte ou de la perception nouvelle des cinématographies primitives.

« Le danger, écrivait-il il y a quatre ans, c'est Pompeï vingt-quatre fois par seconde, ce qui peut avoir son charme (l'abstraction décorative), mais c'est un charme qui ne déplace rien, ne rejoue pas l'essentiel pour moi, c'est-à-dire la rayure, la violence de la tache, la relation problématique qu'elle introduit dans la photographie ². »

Par frottement d'images et de textes, *Moires* sera donc un livre des marges, des liaisons (aux sens propre comme figuré), des flirts de mondes : des photos enveloppées dans un écran de signes qui prolonge leur corps déjà raturé, un journal intime décentré, un croisement de carnets de notes et de rêveries, de replis théoriques et de fantasmes, de souvenirs et de faits, de listes de choses à faire, de non-dits. Cette suite de textes refuse (presque) de faire la théorie des photographies qu'elle accompagne mais en retrace l'expérience : celle de l'inventaire des poses perdues. Les phrases abondent, qui marquent cette recherche d'une « harmonie des mondes », d'images qui deviendraient par leur lointaine sagesse, leur imposante distance ou leur violence sourde, le moule de nos émotions : « Chaque photogramme devient un tableau vivant, une scène de notre vie » (p. 26) ; « Je m'aperçois que ce monde dégradé m'enseigne mille choses » (p. 30) ; « Je vois tout :

je ressens tout » (p. 45) ; « J'aimerais devenir assez fou... pour trouver dans chacune de ces poses des sujets de méditations, des thèmes d'écritures » (p. 59) ; « Le tatouage perfide apparu sous la peau des signes afflige mon caractère sans me donner l'émotion que j'attends toujours de cette proximité où d'infimes parallèles de temps perdu semblent se retrouver » (p. 74).

Le projet de Rondepierre a quelque chose de Périclès et de Proust : retrouver la valeur ou la morale de gestes, se rappeler des postures oubliées. Monter côte à côte l'image et les faits du jour. Prendre ces fictions pour règle du monde : « Des journées entières dans les bobines à fuir la société pour accéder à la fiction d'un monde qui serait le monde de la fiction comme vérité » (p. 76).

Quelle leçon, quelle morale est enseignée ici à celui qui prendrait ce monde d'images comme un modèle ? Ces photos font-elles de nous des spectateurs différents ? Les images se transforment-elles par le déplacement du regard ? La physique de l'archiviste découle-t-elle d'un trop long voyage au jardin des morts.

Les titres de chacun de ces segments évoquent des remises d'archives (l'origine, le ruban, les heures, la table, la muette), des morceaux d'excitation (le voyeur, convulsion, le poing nu, Mademoiselle, anatomie, l'addition), un sentiment de fatigue (la chambre, sommeil, couples passant), des jeux de mots, des clins d'œil (le voyeur, Narcisse noir, K. aime le mot dit, killer) : c'est un scénario davantage qu'un plan, celui du dernier archiviste qui s'endort à la table (tel le Godard d'*Ici et Ailleurs*). « J'ai senti le paysage émerger franchement de l'obscurité », écrit-il (p. 70), arrivé quasiment au terme de son trajet.

À faire l'expérience ou l'inventaire de ces landes de fiction, que voit-on ? Sur la scène du souvenir et du maquillage (« L'origine »), un cosmos taché (« La lecture »), un regard aspiré par une béance (« Le voyeur »), des rayures, des nervures, qui dessinent des forces, un champ d'actions sur une pendule importée de Schefer (« Les heures »), des virus qui se transmettent d'une collure à l'autre (« La table »), un corps de femme déchiré, difforme, une suspension du plaisir, une douleur (« Convulsion »), une marge rongée (« Le poing nu »), un corps aspiré par un trou noir, une image-siphon (« Mademoiselle »), un tremblement, l'effacement de nous-mêmes, l'anonymat, ou l'amnésie – sa version malade (« 02314R ») –, une plage verte, une mer de nitrate, un corps bien réel, désirable, qui joue à la statue, à l'amputation, au fragment

fétichiste (« Anatomie »), une tension entre chaud et froid (« Ice »), des leçons d'anatomie à l'envers : tout a disparu sous les nervures (« K. aime le mot dit »), une attraction foraine, un jeu de glaces déformantes, des serpents (« L'addition »), un *happening*, une expérience de *body-painting* dans un théâtre porno (« Compagnie »), une fiction en sommeil, une image livrée à la seule attaque poétique (« Sommeil »), une tornade dorée, un portrait vitriolé, un dépassement (« Couples passant »), une fascination autant pour ce qui se recouvre que pour ce qui s'exhibe (« Le mur »), la fin d'une relation (« Narcisse noir »). Bref, des journées entières. Dans les arbres.

« Tout est fictif, donc » (p. 41).

À ce jeu-là (le *cut-up*, les flashes d'idées et d'images qui naissent alors que le film passe sur les crans dentés de la table de montage), la théorie s'est en partie *défilée*. Rondepierre assume donc de façon quasiment solitaire cet archivage limite, se met en état d'inventaire. Il prolonge les « paradoxes érotiques pour appareil photographique » proposés par Hollis Frampton³ sur une place intenable, introuvable, du spectateur se rêvant photographe *et figure*, et sur l'état de transe, d'étrange rêverie de soi qui emportait *l'Homme ordinaire du cinéma* de Jean Louis Schefer. Éric Rondepierre vient d'écrire son *Archiviste ordinaire du cinéma* : « J'ai vécu longtemps dans une collure, entre deux plans » (p. 96). On ne sait si on doit en rire ou s'en effrayer. Le voyeurisme est une négation de sa propre présence. C'est un monde perturbé, qui ne revient que par fragmentation, amputation, extraits. On s'anonyme, on s'efface sous ses effets.

Disparition du photographe dans ses déplacements d'un monde à l'autre, schizophrénie du regard flottant, vertige. Ces images imprègnent-elles le roman de nos vies ? *A contrario*, doit-on voir là un commentaire d'une phrase de Jean Louis Schefer dans *Main Courante* : « Le cinéma ne dit pas notre désir ou notre plaisir, il commence (ou commente) notre anonymat⁴. » Ce voyeurisme abstrait ne pose qu'une question (concluant le livre, elle en est le cheminement, la progression) : « D'où parlez-vous ? » et amène dans le même temps un déni de réponse : « Comment ne pas voir et surtout ne pas accepter que justement la photographie fascine parce que c'est un fantastique instrument de méconnaissance » (p. 94).

« Il y a 36 façons d'écrire l'histoire : c'est un fait. Mais

peut-être la meilleure consiste-t-elle à être concentré et à la fois distrait de ce constat, par quelque chose qui vous traverse au-delà de vous même » (p. 76).

Cette poétique est-elle à proprement parler une historiographie ? Peut-on commencer à penser une forme d'écriture de l'histoire du cinéma qui mettrait en jeu la ruine, la distance qui nous sépare de ces images, leur perte ? Cette pensée peut-elle s'étendre à la restauration comme à la conservation des films ?

C'était déjà l'amorce d'un texte de Dominique Païni⁵ où étaient liées l'idée d'intervention sur le film et la prise en compte de la distance temporelle qui nous sépare de l'œuvre, où l'on pointait les dangers d'une restauration trop parfaite, trop idéaliste en quelque sorte (notamment en appelant, en ce qui concerne la numérisation des expériences précinématographiques de Marey, à une conservation des accidents lumineux qui donnent à ces images une palpitation secrète). Bien sûr, le travail de Rondepierre est une exagération de ce courant, dans la mesure où il fait l'addition de tous les temps : le temps vécu du film pour arriver jusqu'à nous spectateurs, son temps à lui de photographe, sa vie nerveuse... Éric Rondepierre n'arrête pas seulement une image mais un cosmos, fait état d'une « contemporanéité de l'histoire » (selon la belle idée formulée par Rossellini lors de sa découverte de l'Inde), de la coexistence en nous de divers mondes visibles, y compris un monde primitif mais plein d'enseignement. Son temps de pose est celui d'un intervalle.

À accrocher ainsi les différentes temporalités qui nous traversent, il viole en un sens l'institution muséale, où l'acte même de la restauration est précisément ramené à une correction des accidents avec pour horizon la restitution la plus proche possible du film d'origine. Ce que dit en somme Rondepierre : courir après l'état originel d'une image, effacer sa perte, est une aporie dans la mesure où tout est rapporté au seul passé, d'autant plus suspect qu'il est idéalisé et perdu à jamais. Lui, il traque les présences de différents niveaux de temps soudainement réactivés par le regard, *par leur rencontre avec le regard*. Il propose, sous la forme d'une aventure contemporaine, l'acceptation du film restauré non plus comme restitution d'une œuvre originelle mais son contraire : une œuvre impure, créatrice de son propre désastre. Le geste de Rondepierre peut bien s'apparenter à la lampe d'un révélateur, il met en lumière (*Il met Marey en Lumière* selon son

propre jeu de mot ⁶) un cinéma dont il ne reste plus guère que l'empreinte. Entérinant la perte de la matrice originale, il rend visible ce mouvement historique assez confus durant lequel une œuvre s'éloigne de nous et produit *en même temps* une deuxième œuvre qui se substitue à la première *à partir de la première*, une image-limite qui nous ressemble, qui nous absorbe davantage, qui prend l'archiviste comme horloge, comme surface sur laquelle elle va pouvoir rappeler des nappes de temps. Il rend visible la perte.

Pour le conservateur, le restaurateur, l'historien, l'archiviste, la ruine peut-elle être pensée comme une étape sauvegardable, positive, dans la vie d'un film, comme une finalité plastique et historique dont la portée interroge notre présent, au lieu de mettre en scène un théâtre passé ? C'est en cela que Rondepierre prolonge Schefer : il pense un état du film où le projet de la restauration est retourné, mis à nu : il ne s'agit pas de montrer un film pour en faire l'histoire, mais de le conserver dans une étape filmique éphémère (la ruine) qui nous regarde, qui nous voit vieillir, à laquelle on se mesure.

Long débat, on l'imagine : des formes de restaurations de films plus expérimentales peuvent-elles ou doivent-elles naître de ce travail de plasticien ? C'est la part urgente, contemporaine de cette recherche que l'on aurait pu croire d'essence intemporelle, soucieuse uniquement de poétique.

Philippe Azoury

¹ « Photographies », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 154-155.

² Éric Rondepierre, « la solitude du photographe de fonds », *Trafic*, n° 14, octobre 1995, p. 89.

³ Cf. *Trafic*, n° 10, printemps 1994, p. 101-106.

⁴ Cf. *Main courante*, P.O.L., Paris, 1998, p. 91.

⁵ « Du marbre au Celluloïd », *Cinémathèque*, n° 13, printemps 1998, p. 56-68.

⁶ In *Trafic*, n° 14, *op. cit.*