

DENYS RIOUT

L'OMBRE DES IMAGES

(Eric Rondepierre », publié par les éditions Léo Scheer en 2003.)

Les *Excédents* sont des énigmes. Des énigmes offertes. Un don du cinéma. Commentées à plusieurs reprises, notamment par l'artiste¹, ces œuvres résistent aux interprétations mortifères, celles qui tuent en cherchant à livrer le fin mot de l'histoire, à dévoiler le secret qu'elles exhibent pour mieux le protéger. Ces images lisses sont apparemment d'une simplicité confondante. Chacune se compose d'une surface noire, unie, au bas de laquelle un texte, bref, donne une clef inutilisable. On peut changer de clef, de mots, la surface noire, mur de silence dressé, demeure opaque à jamais. Le choc entre l'image de l'absence et les mots est rude — d'où le rire, ou le sourire, protection ultime devant le mystère, minuscule mais tenace. C'est pourquoi la suite des *Excédents* fascine.

Cette série fut, pour Éric Rondepierre, inaugurale. Après avoir exposé une première série d'images noires, l'artiste eut plus facilement accès aux bobines conservées dans les centres spécialisés — cinémathèques ou musées. Alors des images identifiables comme telles mais tout aussi mystérieuses, trouvées encore, réapparurent dans son œuvre. Emprisonnées par le noir, elles restaient en latence dans les premiers *Excédents*. Nul ne pouvait en deviner la présence quand ils scellaient le foisonnement des surprises à venir. Cette puissance iconique qui les habitait déjà, vient désormais en éclairer et en approfondir la noirceur éclatante.

Images ready-mades (connivences)

Willem de Kooning considérait l'histoire de l'art, l'ensemble des œuvres du passé, comme une immense soupière dans laquelle chacun pouvait puiser sans vergogne². Éric Rondepierre s'inscrit dans le sillage de son aîné expressionniste abstrait mais, depuis qu'il ne peint plus, il limite son intervention, se contentant de montrer ses découvertes les plus saisissantes. Toutes proviennent des films qu'il voit par hasard ou visionne avec l'espoir d'y trouver la matière de son art. Dans le *continuum* sans limite cernable des images

filmiques — de même, la soupière de l'art est un puits sans fond — il capture des « photographes³ ». Cette pratique s'apparente à celle de Marcel Duchamp. Un objet trouvé est élu puis, à la suite de diverses opérations, promu œuvre d'art. Mais la conduite de Rondepierre n'est pas non plus sans rapport avec celle des peintres paysagistes qui battaient la campagne à la recherche d'un point de vue, d'un éclairage digne d'être fixé sur la toile. À la différence des impressionnistes qui se laissaient guider par les bonheurs de la rencontre, lui savait ce qu'il voulait trouver. On pourrait dire qu'il ne cherchait ni la meule (comme Monet) ni l'objet (comme Duchamp), mais l'aiguille perdue dans la botte de foin : des images noires sous-titrées.

Des images noires et même des images noires agrémentées de texte, le cinéma en fournit pourtant beaucoup. Les unes proviennent de la rhétorique filmique qui fit grand usage des fondus au noir pour assurer la transition entre deux plans, ou encore, au temps du muet, des intertitres sur fond noir. Les autres, conséquences de l'option réaliste, montrent des situations où prévaut l'obscurité. D'autres encore résultent de choix esthétiques — Walter Ruttmann, par exemple, réalisa un film entièrement noir (*Wochenende*, 1929) qui laissait le champ libre à l'attention auditive et Marguerite Duras fit un usage abondant des plans noirs⁴ pour *L'Homme Atlantique* (1981). Ces images, Éric Rondepierre, comme tout cinéophile, les avait vues, intégrées. Sans doute devaient-elles le conduire à être prêt quand se manifesterait la présence d'autres images noires, parasites celles-ci, glissées en sous-main dans la trame filmique. Car les « excédents » *stricto sensus* ne sont pas des images voulues, pensées par le réalisateur. Ajouts minuscules, invus le plus souvent, elles viennent troubler d'une ombre fugace le déferlement continu des images animées. Pour les apercevoir, il fallait avoir l'œil particulièrement vif d'un artiste assez amoureux du cinéma, assez disponible pour repérer l'infime tressautement dû au passage d'images subliminales : quand il n'y a qu'une image, elle apparaît en un vingt-quatrième de seconde. La suite la plus longue est constituée de quatorze images — un peu plus d'une demie seconde. Restait à saisir l'intérêt artistique de leur existence, à trouver les moyens de les capturer et de les transformer en œuvres à part entière.

L'œil et l'esprit en alerte, Éric Rondepierre commença à rechercher les images noires sous-titrées. Certaines, nous l'avons dit, appartiennent au film lui-même. Leur présence reste troublante, mais incomparablement moins que celle des « excédents » proprement dits. Ainsi, au milieu d'un plan qui cadre l'héroïne, dans *Chronique d'un amour* (Michelangelo Antonioni, 1950), surgissent sans raison apparente huit images noires — un tiers de seconde — sous-titrée « Quoi ? ». L'explication la plus rassurante de leur irruption relève de la technique. Ces sutures noires, presque invisibles auraient été substituées lors de la restauration d'une copie à des images détériorées, pour ne pas désynchroniser le son. Néanmoins, des spécialistes affirment qu'un accident a pu se

produire à la prise de vue. Cette hypothèse serait plausible pour l'unique noir qui perturbe à peine, le temps d'un clin d'œil, le bon déroulement de *Rebecca* d'Alfred Hitchcock. Nul ne sait exactement, cas par cas, expliquer pourquoi elles sont là. Il va de soi que de tels trous dans la substance iconique du film sont rarissimes. C'est pourquoi la série n'est guère abondante.

Éric Rondepierre, *tonge in cheek*, partage avec Marcel Duchamp un goût pour l'humour, mais son mode opératoire est différent. Duchamp limitait la production de ses ready-mades par une décision souveraine — c'est-à-dire contingente. La rareté des *Excédents*, comme celle des perles, est inhérente à leur nature. Dans le corpus de ces « ratés », de ces « poussières noires⁵ » happées par le défilement des images, l'artiste choisit encore. Il faut que le texte produise avec le noir une conflagration digne d'être retenue. Entreprise titanesque et dérisoire, autrement dit admirable, cette quête reste à jamais inachevable. La série demeure ouverte, et plusieurs images monochromatiques colorées témoignent de la possibilité de faire encore de belles découvertes. Partie intégrante des *Excédents*, les « Inserts » ajoutent une nouvelle variante à la relation surface monochrome/image : les rapports détonants entre un texte étranger — parfois des idéogrammes, pour nous illisibles — et sa traduction française.

Culbutes et galipettes

Les images repérées dans un film ne peuvent pas être montrées telles quelles. Il faut d'abord faire subir au flux cinématographique la violence d'un arrêt pour isoler chaque photogramme. Deux moyens techniques permettent d'effectuer cette opération. Le premier est aussi vieux que le septième art. Il suffit de visionner la pellicule sur une table de montage, image après image. Le second, beaucoup plus récent, résulte des potentialités du magnétoscope. Même les plus rustiques possèdent une fonction « arrêt sur image ». Chacun peut y avoir accès, mais cela implique que le film soit enregistré à l'occasion d'une diffusion télévisuelle ou disponible en vidéo-cassette.

Si l'on peut toucher, voir et donc photographier une pellicule, il est impossible de saisir directement une image vidéo sur la bande magnétique. Avant l'ère des vidéo-projecteurs domestiques, le passage par l'écran de télévision était indispensable. Chacun des excédents est saisi à même l'écran. L'image photographique enregistre alors celle du film, mais encore, supplément significatif, les perturbations engendrées par les lignes horizontales du balayage électronique. Cette caractéristique est parfaitement visible au bord des lettres blanches sur les photographies d'Éric Rondepierre et elle apporte une sorte de trivialisations à la matière filmique transposée sur bande vidéo — un « cinéma à crédit⁶ ».

Ainsi, ce n'est pas le photogramme lui-même qui est rendu visible. Les *Excédents* n'évoquent pas directement le cinéma et les conditions de vision qu'il implique, le noir de la salle, la présence d'un public où se côtoient des inconnus, le « hors-temps » du moment entièrement réglé par une projection sur laquelle nous n'avons pas prise. Les signes tangibles de l'intermédiaire cathodique renvoient à une situation tout autre, une situation qui noue des liens avec l'intimité du foyer. Nous regardons la télévision en couple, en famille, avec des amis. Attentif ou distrait, notre regard se pose sur les informations, des téléfilms, des émissions de variété, des débats ou des cassettes plus ou moins recommandables. Les conversations, le brouhaha des bruits familiers et les réactions devant l'image viennent perturber la vision ou enrichir l'écoute.

En dépit de sa mutité, la photographie prise sur un écran de télévision porte en elle une part de ces connotations sonores. Elle restitue, au moins sur le mode imaginaire, l'atmosphère qui adhère au médium. Dans la réalité de son travail, cependant, l'artiste se retire. On l'imagine dans son atelier, chez lui, mais seul, attentif et méticuleux. Lorsqu'il commença à traquer les images noires, Éric Rondepierre vivait dans une suite de caves aménagées qui lui servaient aussi d'atelier — ce biographème n'est nullement anecdotique, moins encore indiscret : il éclaire notre compréhension d'œuvres qui en portent la trace. Les *Excédents* sont spirituels. Mais, curieusement, la cocasserie du choc entre les mots et la surface unie ne prédispose guère au rire. Quelque chose en eux, une tension, nous retient, suscite le trouble, provoque l'émotion.

Facéties monochromatiques

Les *Excédents* hybrident deux arts de l'image, le cinéma et la photographie. Cependant, ils se rattachent surtout à l'histoire de la peinture, pourvoyeuse de surfaces monochromes en tout genre. La présence du texte évoque irrésistiblement la tradition des monochromes figuratifs bavards qui se développa au XIX^e siècle. Alphonse Allais est sans doute le plus célèbre représentant de cette veine drolatique icono-verbale. Son *Album Primo-Avrilesque*, publié en 1897, rassemble une suite de variations fondées sur un principe unique : associer à un rectangle de couleur une légende chargée d'expliquer une situation qui pourrait avoir été représentée par cet aplat tout uni. L'une de ses plus fameuses représentations monochromatiques est intitulée « Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit. » Allais ajoutait à la légende : « Reproduction du célèbre tableau. » Il songeait sans doute à Paul Bilhaud qui avait en effet accroché aux cimaises du salon des Arts incohérents organisé à Paris en 1882 un « Combat de nègres pendant la nuit » décrit dans le 2^e Supplément du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse : « Une tache noire dans un cadre d'or ».

Bilhaud eut d'autres émules, tels Léon Sargues qui présentait en 1884 un *Nocturne*. (*Ah ! Ah !*) et son pendant, *Nocturne*. (*Eh ! Eh !*), Guillon avec son *Wagon de fumeurs sous un tunnel* (1889) ou encore Maduo Sirocco dont le tableau entièrement noir, *En Route pour Karema*, représentait un « effet de nègres dans l'obscurité » relevant d'une « école mystérieuse et noire ». Le catalogue de l'Exposition universelle burlesque (Bruxelles, 1887) qui accueillait cette facétie, précise que « toute l'école est l'influence du milieu ambiant : le continent, le fleuve, les indigènes, les points à l'horizon, tout étant noir... il est naturel qu'on y peigne noir ».

Allais, Bilhaud et les autres puisaient leur inspiration dans les Salons caricaturaux qui ont proliféré à partir des années 1840. Publiés dans la presse satirique et généralement illustrés de vignettes, ils se gaussaient des œuvres exposées au Salon et se livraient aussi à des facéties plus génériques. Les « effets de nuit » radicalisés en surfaces noires soigneusement encadrées n'y sont pas rares. Les illustrateurs s'en sont emparés, et Gustave Doré ne dédaigna pas d'y recourir à plusieurs reprises dans son *Histoire de la Sainte Russie* (1854). Christophe suivit son exemple dans une planche de *La Famille Fenouillard au mont Saint-Michel* (1890) et Hergé glissa une vignette noire dans *Les Aventures de Tintin reporter du "Petit Vingtième" au pays des soviets* (1930). La photographie ne fut pas épargnée. Un « Petit guide de l'amateur photographe » proposé par Robida pointe les dysfonctionnements techniques : l'image de la bien aimée demeure désespérément noire quand la lumière fait défaut⁷. Le filon n'est pas encore épuisé. Les touristes peuvent, aujourd'hui encore, aisément trouver des cartes postales noires sur lesquelles se détachent le titre inscrit en lettres blanches, *Scarborough by Night*, *New York by Night* — chaque ville peut se prêter au jeu.

Ces amusettes ne sont pas sans intérêt. Par contraste, elles permettent de mesurer l'ambition des *Excédents*. Loin de papillonner aux marges du monde de l'art, les photographies d'Éric Rondepierre aspirent à y prendre place de plein droit. Le format, la qualité du tirage, le mode de présentation, les lieux d'exposition, l'origine, la richesse du texte, tout concourt à conférer aux *Excédents* le statut d'œuvres à part entière. Le souvenir des modestes facéties issues d'un musée imaginaire parodique rappelle que l'art n'est pas seulement affaire d'idées, mais d'intentions et, plus encore, de formes.

Black box et White cube

Dans les années soixante-dix, une tendance à la blancheur aseptisée commençait à s'imposer dans les galeries, les musées. L'opération visait à mettre davantage en valeur les qualités d'œuvres qui revendiquaient une autonomie souveraine. Rien ne devait distraire l'attention des regardeurs. Sur le mur blanc, dans la vacuité d'une salle dont on oubliait

l'architecture, et jusqu'à l'existence, le tableau ou la sculpture triomphaient. Brian O'Doherty analysa cette nouvelle caractéristique des lieux dévolus à l'art, et lui donna un nom : la notion de *White cube*⁸ s'imposa. Quelques années plus tard, le succès des vidéos exigeait que fussent créées d'autres conditions pour présenter ces œuvres qui requièrent le noir. Le modèle de la *Black box* se répandit. Ces « boîtes noires » nichent au sein du « cube blanc », squattent les musées, envahissent les galeries d'art.

À l'intérieur de ce contexte, les *Excédents* opèrent un retournement. Éric Rondepierre s'empare d'images issues d'un espace pour les accrocher dans un autre. Les images noires proviennent de la *Black box* originnaire, la salle de cinéma. Elles transitent par l'écran télévisuel avant d'être fixées sur la pellicule sensible, puis tirées sur papier. Les voici maintenant accrochées sur les murs blancs du *White cube* où elles nous donnent à voir un fragment de film. Nous pouvons le regarder en plein jour et devons le scruter sous le regard des autres. Le noir qui nous abritait, permettait à la lumière de surgir et avec elle, aux images d'apparaître ; le mur blanc exhibe la tache d'un aplat noir prélevé. Cet échange du noir et du blanc, de la lumière et de l'ombre déclenche une conflagration discrète entre deux espaces incompatibles et qui pourtant, ici, cohabitent. Fragments autonomes déplacés, ces arrêts sur image magnifiés par la photographie bouleversent la temporalité de notre réception esthétique. Songeant au cinéma, nous scrutons une image fixe. Sa capacité à nourrir notre imaginaire s'enrichit de cette collusion. Nous voici rêvant en plein jour, devant l'écran noir du cinéma saisi dans son essence : un cadre où projeter une fiction.

La migration des images puisées dans la soupière cinématographique se poursuit dans d'autres lieux. En 1996, le ministère de la Culture commandait à des artistes des images destinées à devenir des affiches. Chacun aurait à sa disposition pour un mois quatre panneaux sur un bâtiment du ministère en réfection. C'est ainsi que les passants ont pu voir tout au long du mois de novembre, dans la rue des Bonsenfants, deux grandes affiches, *La Vie est belle*. Au bas de l'aplat noir de cet *Excédent*, le texte stipule : « La situation n'est pas aussi noire qu'elle n'y paraît », déclaration dont l'optimisme relatif demeure d'actualité en tout temps. Le contexte politique, social, économique ou privé enrichit toujours la lecture des énoncés retenus par l'artiste. C'est là une de leurs caractéristiques majeures. De surcroît, l'image issue d'un art de masse, après avoir transité dans les espaces voués à l'art, retrouvait ici sa destination originelle. Une autre commande publique offrit à l'artiste l'occasion d'une nouvelle confrontation. Pour la Réunion des musées nationaux, il réalisa un tapis de souris. Sur le fond noir, l'utilisateur lit, tandis qu'il travaille, ce dialogue :

— J'éteins ?

— Non...

Le photo-gramme provient du film de Michael Powell, *Le Voyeur* (1960), œuvre dans laquelle le cinéma est mis en abyme par la projection au fil de la narration des films du

personnage principal, un cameraman criminel. Par l'intermédiaire de la photographie imprimée sur le tapis de souris, l'écran de cinéma et celui de la télévision sont confrontés au dernier né de la série : l'écran de l'ordinateur, une machine qui permet désormais de regarder des films, des émissions de télévision ou des photographies et dont on se sert aussi pour écrire.

Il est tentant de trouver une chute dans les énoncés des *Excédents*. On s'aperçoit alors que ces lambeaux de conversation traduits d'une langue étrangère sont presque tous susceptibles de répondre à cette demande. La situation, quelle qu'elle soit ou presque, leur donne sens. Ainsi, pour clore sans conclure pourrait-on citer, bien sûr : « — J'éteins ? — Non... », mais aussi : « KDK 1 appelle KDK 12. Est-ce que vous me recevez ? » (*The Shinning*, 1992). « J'adore la campagne » (*Manhattan*, 1991) permettrait de dire le besoin de repos et pourrait être complété par « Amphétamines, c'est tout » (*Souvenirs*, 1991). Mais puisqu'il s'agit de souvenirs — les *Excédents* sont des éveilleurs de mémoire, des déclencheurs de rêve —, je préfère évoquer l'une des dernières ombres puisées par Éric Rondepierre dans la nuit du cinéma, *Opening Night* (1996) : un fond noir et, en lettres blanches, « Rideau ! ». Nul ne sait si ce rideau se ferme ou s'il est prêt à s'ouvrir, à s'ouvrir sur une autre scène, celle de l'inconscient où, en définitive, tout se joue.

¹ On trouvera plusieurs textes relatifs aux *Excédents* dans le recueil d'écrits d'Éric Rondepierre, *Apartés*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2001.

² Au cours d'une soirée préparatoire à la réalisation d'un film, *Three Americans*, de Kooning évoquait la « vision fugitive » d'une scène vue : « Et cela m'a intéressé de la peindre. Comme une vision saisie. C'était ce qui m'intéressait. Ce n'est pas une idée nouvelle... tout est déjà dans l'art. C'est comme une grande soupière. Tout est déjà dedans. Il suffit d'y plonger les mains pour trouver quelque chose pour soi. C'est déjà là dans l'art, comme dans ce ragoût... mais chacun doit y aller, tout seul » (texte repris dans Willem de Kooning, *Écrits et propos*, trad. par C. Bounay, M.-D. Nobécourt et D. Van Leewen, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 50).

³ Éric Rondepierre proposa ce néologisme pour distinguer les images tirées de films sous-titrés des photographies réalisées sans appareil et des photogrammes de films, en général (cf. « Du photo-gramme », texte repris in *Apartés*, *op. cit.*, p. 9 sq.).

⁴ Durant toute la dernière partie du film qui avait déjà été traversé par des plans noirs, les spectateurs attendront en vain le retour d'une image s'ils n'ont pas pris au sérieux le texte dit par l'auteur en voix-off : « Le film restera ainsi, comme il est. Je n'ai plus d'images à lui donner. Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle fin de quel amour, dans quel recommencement de quel autre amour, dans quelle histoire nous nous sommes égarés. C'est pour le film seulement que je sais. Pour le film seulement je sais, je sais qu'aucune image, plus une seule image ne pourrait le prolonger » (M. Duras, *L'Homme Atlantique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 27 et 28)

⁵ J'emprunte ces qualificatifs à Éric Rondepierre, *Apartés*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Alain Fleischer distingue le cinéma — « il faut payer avant de voir [...] pas de filet » — de la vidéo : « La vidéo, elle, est un cinéma à crédit : si ce qu'on tourne n'est pas satisfaisant, cela se voit tout de suite, il suffit de recommencer » (« Quelques rencontres avec un "surmoi" », *Peinture, cinéma, peinture*, Paris, Hazan, 1989, p. 297).

⁷ Robida, « Petit guide de l'amateur photographe », *La Caricature*, 14 août 1886.

⁸ Brian O'Doherty a réuni ses trois essais consacrés au « Cube blanc » (*Artforum*, mars, avril et novembre 1976) dans un ouvrage, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica et San Francisco, Lapis Press, 1986.