

## DES IMAGES DE REVE

### Daniel Arasse

(in *Eric Rondepierre*, éd. Léo Scheer, Paris 2003)

#### - Le voyeur

Depuis une quinzaine d'années, Eric Rondepierre photographie des photogrammes. C'est sa spécialité, son propre, presque son idée fixe. Singulière obsession et étrange détour de la pratique photographique puisque E.R. ne fait pas des « prises » mais des « reprises de vues » (A, 108) déjà prises et enregistrées, son intervention se limitant à choisir la vue à reprendre et à élaborer méticuleusement sa présentation : choix du format et découpe des angles arrondis propres au photogramme qui transforme celui-ci en « tableau photographique » (Lenain, 168).

E.R. déclare d'ailleurs qu'il n'a « ni la culture, ni la formation, ni la sensibilité photographiques » (Lenain, 201). Il serait plutôt, de son propre aveu, du genre voyeur impénitent : comme il le suggère en 1995, son travail a peut-être trouvé sa source dans le film de Michael Powell, *Le Voyeur*, vu une dizaine d'années plus tôt (A, 62). De fait, son oeuvre traque les films dans leur intimité et les images qu'il en propose exposent au regard ce qui est censé y être invisible, dissimulé à la vue.

Etrange voyeur cependant, qui veut avoir le regard « flottant » (A, 51), qui, pour parvenir à ses fins, ne veut pas voir ce que montrent les images du cinéma car leurs effets seraient des « entraves à (son) activité scopique », qu'il souhaite à la fois « attentive et distraite ». Etrange voyeur encore, qui cherche des « lieux de cécité », pour qui le « bon côté de la photographie, finalement », c'est qu' « on n'a pas besoin de stratégie pour s'aveugler. On est aveugle » (A, 138).

Que peut bien chercher un voyeur délibérément aveugle ?

#### - Anatomie

E.R. s'en explique très clairement dans les textes théoriques qui accompagnent, depuis le début, son travail. Résumons sauvagement.

- Il travaille, toujours, sur « les limites de ce qu'est un film » (A, 67) – ce qu'il appelle aussi « les limbes » : « la périphérie, cet état limite de la fin et du commencement des choses où tout bascule » (M, 42).

- En photographiant des photogrammes, il exploite simultanément l' »homologie du matériau » (M, 75) et l'altérité radicale qui oppose ces deux « faux frères », le cinéma et la photographie, cet « autre du cinéma » (A, 120). Il y insiste : il fait agir les photogrammes contre le « cadre qu'ils ont épousé si longtemps » (C, 2), celui du cinéma, art de « l'image sacrifiée » (A, 128).
  
- Ces images sacrifiées, doublement condamnées à la disparition par la projection, puis par leur détérioration matérielle, E.R. les sauve doublement, en faisant accéder à la visibilité leur matériau, « occulté par l'image et la fable » cinématographiques (A, 104), et en leur donnant le « domicile fixe » de la photographie. En sauvant ces images, E.R. ne les ressuscite pas pour autant (M, 42) : il leur donne un autre corps. Il les fait passer d'un corps à un autre, de celui du cinéma à celui de la photographie. Littéralement, il les métamorphose. Une fois prélevés, les photogrammes forment « un ensemble aléatoire où le corps de l'image et l'image elle-même sont solidaires dans une nouvelle économie » (E, 37). En se manifestant, la matérialité du corps filmique opacifie la transparence de l'image cinématographique ; en photographiant cette opacification, E.R. la transfère dans le corps fictivement transparent de l'image photographique. Poétique de cette métamorphose : cette solidarité inattendue de l'image et de son corps ; ce qui aveuglait la vision accède au visible, la décomposition semble advenir au sein du monde représenté.
  
- Cette métamorphose implique cependant, telle celle de Narcisse, la mort du premier corps. Après avoir souhaité, en 1993 et encore en 1995, « mettre Marey en Lumière » (A, 39, 64), E.R. estime quelques années plus tard qu'il n'est guère possible de « réconcilier Marey et Lumière » car « le corps du cinéma ne peut être qu'un corps mort. Sa façon de mourir est d'avoir un corps (projeté, il n'est qu'un jeu d'ombre et de lumière sans matérialité) » : « on ne peut VOIR le corps du film que s'il est mort. Il faut le tuer » (A, 119-120). On discutera ailleurs cette anthropologie cartésienne du corps filmique, fondée sur la séparation de l'âme et du corps (A, 120). Il importe davantage de souligner la violence inhérente à un travail qui tue le cinéma pour « décortiquer » et

« disséquer le corps du film » (M, 41 ; A, 119), pour faire son « anatomie » et son « autopsie par la photographie » (A, 119, 32). Ce travail peut être long, pénible ; il y a néanmoins « une jouissance à voir cela » (A, 65) : « la mort enfin ‘au travail’ », « le plaisir pur et simple de voir quelque chose disparaître » (A, 65). Violence, mort, jouissance : cette trilogie (connue) n’est pas étrangère aux motivations d’E.R. et inspire l’érotique latente de son art.

### - La Muette.

A lire les textes théoriques d’E.R., on est frappé par la clarté et la rigueur de leur élaboration critique, par le contrôle des procédures et des enjeux qu’implique son travail. On a le sentiment qu’il sait ce qu’il fait. Il ne faudrait pas, pourtant, s’y laisser prendre trop vite. C’est dans l’après-coup qu’E.R. sait ce qu’il a fait - pas sur le coup, encore moins avant. C’est la distance, bien connue, entre l’œuvre achevée et le « work in progress ». Qu’il s’agisse de *La solitude du photographe de fonds* (1993), de *Cent domiciles fixes* (1998-2000) ou, en particulier, de *Moires* (chronique-fiction des travaux réalisés à Montréal et Bologne en 1996-1997), les carnets d’E.R. insistent, eux, sur le hasard, l’imprévu, l’improvisation et le bricolage qui président à l’élaboration de son travail. A ses propres yeux, son entreprise reste « opaque » (M, 76) ; il se sent guidé par il ne sait quelle curiosité (M, 9) ; il travaille « à l’aveuglette », choisit ses photogrammes « sans savoir pourquoi » et souligne le « désordre de la méthode » (M, 76) : « Pourquoi ? Je ne sais pas. C’est ma phrase préférée, je ne sais pas » (M, 34).

La motivation et la dynamique de son œuvre ne sont pas le fruit d’une préconception, ni même d’idées claires. On le voit bien dans les années 1996-1998 où se superposent les séries *Moires* et *Stances*, tandis que s’amorcent celles de *Dipityka*, *Suites* et *Loupes*. Ces années sont aussi celles d’une articulation formelle importante : dans les séries qui s’amorcent, E.R. ne s’intéresse pratiquement plus à la décomposition de l’image par son matériau et substitue au photogramme unique la superposition de deux photogrammes successifs. Il ne s’agit pas pour autant d’une rupture dans la quête d’E.R. mais d’une relève dans sa pratique. La décomposition est toujours à l’œuvre mais elle est produite désormais par le geste de l’artiste : « L’image est décomposée et recomposée par le simple geste d’un prélèvement » (A, 124). Et il s’agit toujours

d'obtenir une nouvelle image, une métamorphose photographique du photogramme, « les deux vues n'en (formant) qu'une, non seulement parce qu'elles (constituent) le format de l'une mais aussi, et surtout, parce qu'elles (donnent) lieu à une nouvelle image » (C, 1).

Cette articulation ne s'est pourtant pas faite simplement. L'idée de superposer des photogrammes était apparue dès 1991, sans conséquence immédiate sur l'œuvre. Elle est exploitée, subrepticement, dans deux photographies de *Moires*, *Vision 2* et *Couples, passant*. Mais, alors même qu'à Lausanne, il travaille à ce qui deviendra *Suites*, E.R. note qu'il n'a pas encore pu « rationaliser ce type de recherche d'image double » (A, 132).

Dans cet ensemble, une image réalisée en 1997, *La Muette*, mérite une attention particulière.

A la différence des autres œuvres, cette photographie n'a pas été conçue pour être exposée, sa seule destination prévue étant le livre *Moires* - dont elle constitue la vingt-deuxième et dernière « illustration ». Pourtant, par sa technique et son aspect, elle se distingue radicalement des photographies constituant tant la série que le livre *Moires*. D'abord, il ne s'agit pas d'une « reprise de vue » mais d'une simple « prise de vue », réalisée dans la station « La Muette » du métro parisien. Par ailleurs, l'image est composée de deux parties superposées, nettement séparées par la barre qui traverse horizontalement la fenêtre du wagon où est situé le photographe. L'image est ainsi, techniquement et visuellement, proche de celles qui forment la série *Stances*, réalisées à partir de photographies prises un an plus tôt depuis un wagon de train entre Francfort et Cologne. Mais elle se distingue aussi radicalement de cette série, dans son principe et sa technique. Dans *Stances*, l'image, divisée en deux, est « juxtaposée à sa propre absence », l'artiste choisissant les clichés où « la crête de l'horizon terrestre épouse la barre de la fenêtre laissant le ciel vide au-dessus d'elle » (E, 43). En revanche, le cliché de *La Muette* a été retravaillé à l'ordinateur dans sa partie inférieure : E.R. y a remplacé l'affiche publicitaire initialement photographiée par un photogramme noir sous-titré « Elizabeth Vogler...? ». Ce « noir » rattache étroitement l'image à celle qui la précède immédiatement dans le livre, *Narcisse noir*, qui est un photogramme noir sous-titré. Les deux images qui concluent ce qui est alors la toute dernière production

d'E.R. font donc délibérément référence à ses tout premiers travaux, comme pour marquer l'unité organique de sa recherche à travers ses divers développements et déplacements.

Image nodale qui, au prix d'un détour par la réalité du monde extérieur (préparé par les clichés de *Stances*), condense le passé le plus lointain de l'œuvre et son futur proche, tout en faisant écart au sein de la série où elle apparaît, *La Muette* présente dans son angle inférieur droit, au bord extrême de l'image, un visage féminin évoquant mystérieusement la *Jeune fille au turban* de Vermeer – ce maître de l'emploi (déplacé et déjoué) de la *camera obscura*. Or il se trouve (si c'est un hasard, le hasard fait bien les choses) qu'E.R. évoque, en passant, Vermeer dans le texte qui accompagne la photographie et où il se dit « pris dans les rets de ces renvois infinis » (M. 96). Dans sa neutralité et sa pauvreté figurative apparentes, *La Muette* est une image surdéterminée par les renvois, involontaires ou non, qui l'habitent et qui pourraient rendre son analyse interminable. Comme celui de *Narcisse noir*, le photogramme de *La Muette* est extrait du film de Bergman, *Persona*, où, selon les termes d'E.R., « Elizabeth V. » est « une grande dame à l'arrêt, sortie de la représentation, du mensonge spectaculaire, pour entrer dans le silence » (M, 94). De façon évidemment significative, cette caractérisation du personnage bergmanien s'accorde au silence que l'insert noir impose, dans la photographie, à l'affiche publicitaire, à sa représentation et à son mensonge spectaculaire. Mais le texte d'E.R. brouille doublement cette première identification : non seulement Elizabeth y apparaît aussi en tant qu'une des onze figures de la chronique fictive de *Moires*, déjà rencontrée à plusieurs reprises et, dont l'auteur, E.R., partage la vie, mais « la muette » est aussi la photographie elle-même, autre « grande dame à l'arrêt », dont le « silence (...) ne se livre pas, ne demande rien, insu, invu ». Le mutisme associe donc la figure d'Elizabeth de *Moires* (dont E.R. déclare alors connaître la personne mais non le personnage), le personnage bergmanien (dont on ne connaîtra jamais la personne) et la photographie en général (dont, bien sûr, celle qui illustre le chapitre et clôt le livre : *La Muette*). Loin d'être gratuite, cette condensation permet finalement à E.R. de dire le désir et la jouissance qui motivent son travail photographique : « Je voulais simplement voir Elizabeth en l'absence de mon regard sur elle. Je voulais jouir de ma propre absence en elle : la photgraphier. »

Ainsi, pour E.R., photographe, ce serait voir en se défaisant de son propre regard - et de son activité régulatrice qui fait surface dans l'expression du « droit de regard ». C'est ce voir dépris de la garde qu'implique tout regard qui ferait jouir E.R., photographe.

### - Convulsion

Dès l'origine, les photographies d'E.R. sont travaillées par une tension, une lutte, un conflit internes. Au moment où il réalise *Précis de décomposition*, il note : « Quand l'image ne joue pas avec sa destruction, je ne prends rien » (A, 68). Son art est alors, comme l'a bien montré Thierry Lenain, un art de la cruauté, de la défiguration, de la dévoration. Avec le temps, depuis 1998, cette violence semble s'être atténuée. Elle s'est surtout déplacée. D'une certaine manière, E.R. a élargi et approfondi sa recherche de cette « convulsion des signes » (M, 48) qui caractérisait *Précis de décomposition*. Il ne s'en remet plus à l'image pour qu'elle joue d'elle-même avec sa propre destruction. Il intervient pour décomposer l'image en pratiquant « une sorte de montage (...) à l'intérieur de l'image » (A, 125). Il suscite un « divorce perceptif » qui, dans les cas les plus efficaces, propose une « énigme absolue » au regard.

Or, à y réfléchir, cette entreprise de décomposition s'inscrit dans une problématique à long terme, aussi ancienne que la représentation classique de peinture, soumise qu'elle était, en théorie, à l'ordre du discours, à son « droit de regard » sur l'efficace propre du visuel. En affirmant que « l'image comme telle » est constituée du mariage entre « le récit en moins (...) ET le fait matériel » (M, 75), E.R. disloque en fait le dispositif qui visait à soumettre, depuis le *De pictura* d'Alberti (1435), les puissances de l'image peinte (son charme, au sens fort) de l'image au procès verbal d'une narration, à l'énoncé clair d'une histoire fondé sur l'emploi réglé de la perspective géométrique et de sa « construction légitime ». Contre cette transparence rhétorique (qui triomphe dans le cinéma et dont l'appareil photographique singe le dispositif originel), E.R. veut « réveiller » l'image (A, 125) ; il veut « garder le goût de la puissance en elle » (M, 42), « laisser advenir d'autres possibilités de récit dans le récit » (M, 42) en faisant affleurer la force latente du matériau qui fait image : « L'image n'est plus sur un support, mais le support, le matériau sont pris dans l'image, la travaillent de l'intérieur. Sens dessus-dessous, devant-derrrière, les plans s'inversent, se mélangent,

deviennent indécidables, ambigus » (A, 60). Ces phrases, écrites à Washington le 18 juillet 1993, s'accordent pleinement aux images de *Suites*, réalisées à Lausanne plusieurs années plus tard. Ce n'est pas un hasard. Les tensions qui habitent les images d'E.R. et la « convulsion des signes » qui s'y fait jour ne sont autre que ce que Louis Marin a appelé, à propos de la peinture classique, une « sorte de latence figurable », une « tension à la figure de l'œuvre » ; en réveillant les photogrammes, « ces espions (on les appelle des dormeurs) placés en terre ennemie » (C, 2), E.R. fait voir les « figures latentes » nécessairement sacrifiées par le dispositif cinématographique, qui les recèle pourtant comme sa « secrète vérité » (Marin, 66). Et on ne s'étonnera pas qu'après avoir traqué cette « latence figurable » en guettant la lutte du matériau accédant à la figure au sein de l'image, il s'intéresse, avec *Diptyka* et *Suites*, aux « extrêmes de l'image », aux bords du haut et du bas qui « se touchent au milieu en se rencontrant au niveau de la barre qui les disjoint » (A, 124). En plaçant ce bord à l'intérieur de l'image, E.R. installe au coeur de ses représentations la problématique (classique, encore) de la figurabilité au travail : « bord, limite, frontière, lisière : opérateurs de la latence et de la puissance du figurable » (Marin, 70).

### - **Sommeil**

L'écriture et la photographie sont, pour E.R., deux activités indissociables. En disant que ses textes « accompagnent d'une façon ou d'une autre » son travail sur l'image « en une sorte de contrepoint discret », il indique que son œuvre est, à la lettre du terme contrepoint, un « art de composer en plusieurs parties », associant le visuel et l'écrit. Dans cet ensemble, les textes théoriques, écrits selon le modèle académique de la communication universitaire et de l'article savant, correspondent à « ce qui fait la relation sociale d'un artiste avec un réseau déterminations ponctuelles » ; ils sont un « dehors » de l'œuvre visuelle (A, 5). En tant que tels, ils ne suffisent pas à E.R. . Après avoir, dès 1995, publié *Le Jour où Laura est morte*, il estime, en 1998, qu'il lui faut peut-être « bâtir une fiction pour se faire comprendre... » (M, 55). Etroitement associées à ses photographies – qui commencent alors à recevoir des titres originaux, à la façon des tableaux de la peinture classique -, ces fictions constituent le contrepoint interne de la création visuelle et c'est en tant que telles qu'elles peuvent contribuer à la « faire comprendre ».

Pourtant, à la différence des textes théoriques, d'une rare lucidité, ces fictions ne sont ni claires ni limpides. Elles sont denses, opaques. **Moires**, par exemple, se présente comme un montage d'éléments inspirés à la fois par la réalité matérielle du travail photographique en cours, par les photogrammes utilisés pour ce travail et par une fiction narrative illustrée où viennent s'entrecroiser ces deux données factuelles. Ces fictions constituent un mode d'écriture singulier qui mériterait une étude spécifique. Les vingt-deux courtes « nouvelles » portant le même titre que la photographie qui leur est associée sont intimement liées par le retour de personnages énigmatiques et progressivement familiers (Alice, Théo, Black, Elizabeth...), qui appartiennent tantôt au réel supposément vécu, tantôt au photogramme supposément regardé, et passent sans cesse de l'un à l'autre. Il en résulte une osmose étrange, labyrinthique, du réel et de l'imaginaire dont l'équivalent le plus proche paraît être le récit du rêve ou, plus précisément, avant même que le rêveur ne normalise déjà son rêve en le racontant, ce rêve même et ses « hiéroglyphes », le « rébus » du rêve (Freud, 241-242). Ce n'est pas sans raison qu'E.R. veut « écrire comme on se réveille, que le cerveau soit quelque chose d'encore ventu, de non-là (...) » (M, 76).

Thierry Lenain a très justement souligné l'« onirisme oppressant » des photographies d'E.R. où, d'*Annonces* à *Moires*, la manifestation de la décomposition évoque l'imagerie cauchemardesque des films d'épouvante (Lenain, 209, 189) – et E.R. lui-même, en exergue de son *Précis de décomposition*, cite Ponge, pour lequel nous ne serions, peut-être, que « des rêves immédiats de la divine Matière » (A, 38). On pense aussi à Diderot et à son *Rêve de d'Alembert*... Dans les séries plus récentes (*Suites*, *Diptyka*), le travail s'est déplacé. Moins spectaculaires, ses effets décomposent désormais la structure même, spatiale et temporelle, de la représentation diurne pour recomposer « une nouvelle image, singulière, une seule énigme visuelle » (A, 126).

Le montage de deux moitiés de photogrammes successifs offre de multiples combinaisons selon que les deux photogrammes appartiennent ou non au même plan du film et qu'ils font se succéder des vues proches, moyennes ou distantes. E.R. exploite tous les « cas de figure » disponibles, avec une nette prédilection pour les photogrammes appartenant à un même plan. Si *Nonnes*, *Sommeil* et *La croisée* rapprochent en effet deux photogrammes appartenant à deux plans différents, les onze autres images de la série font appel à deux photogrammes successifs au sein du même

plan - les vues rapprochées étant réservées à l'intimité du corps (*Baiser, Chuchotement, Coït, Fontaine*), les vues moyennes et distantes aux scènes, individuelles ou collectives.

Par ce montage interne, l'image « arrive dans le cadre, coupée en deux la tête en bas, dans un désordre apparent qui la réactive » aux yeux d'E.R. (C, 2). Ce désordre trouble en effet radicalement la perception « normale » de l'espace qui veut que ce qui est en bas, à nos pieds, soit proche tandis que, plus nous levons les yeux, plus ce que nous voyons s'éloigne. (On pourrait, ici, montrer comment la dynamique de cette vision « naturelle » est, dans l'histoire de la peinture, à l'origine des perspectives « montantes » antérieures à la « construction légitime » de la perspective géométrique.) Le « divorce perceptif » (A, 126) suscité par cette inversion du bas-proche et du haut-lointain a très logiquement pour effet un léger vertige. Celui-ci est renforcé dans les images où la barre de séparation s'efface dans le noir (*Le Café*) ; l'espace semble alors circuler au sein de l'image, entre le haut et le bas, et réciproquement. Le vertige se double alors d'une sensation de viscosité spatiale, l'inquiétante mouvance de l'espace étant renforcée par les échos, les permutations et les déplacements (en profondeur et latéralement) qui semblent affecter les figures – surtout quand E.R. choisit des photogrammes entre lesquels s'opère un déplacement (lent) de la caméra – *Le Café* – ou un mouvement (rapide) des figures - *Le Bal*.

Le travail d'E.R. n'affecte pas seulement la spatialité de la représentation, il peut aussi, en particulier dans les scènes collectives, en affecter la temporalité. Les images fixes que nous voyons sont, certainement, des instantanés mais elles demeurent hantées par la temporalité cinématographique, la très légère durée, un vingt-quatrième de seconde, qui les sépare dans leur milieu d'origine. Suffisante pour porter ses marques dans l'image, cette temporalité originelle ne suffit pas pour donner un aperçu sur le sens de l'action en cours dans laquelle les figures sont, pourtant, manifestement engagées. Les « tableaux photographiques » d'E.R. subvertissent ainsi, subrepticement mais irrémédiablement, le principe du « moment le plus favorable » sur lequel se fondait la clarté rhétorique du tableau narratif classique - et qui voulait que le spectateur pût, à travers la gestuelle combinée des figures, construire mentalement une durée d'action minimale, et reconstituer ainsi les tenants et les aboutissants du moment représenté. Au contraire, chez E.R., l'expression gestuelle des figures, quand elle existe, impose

son évidence énigmatique ; elle échappe à toute interprétation, sa signification ne lui étant originellement donnée qu'au sein de la temporalité du film projeté. Et il ne s'agit pas seulement d'un effet lié au caractère instantané du photogramme. Le « tableau photographique » composé par E.R. est fait à partir de deux images de film consécutives. Or, celles-ci ont beau être « quasiment identiques » (A, 125), elles n'en pas moins inévitablement différentes, séparées par un vingt-quatrième de seconde – et cet infime écart fait de l' »image nouvelle » obtenue par E.R., dans son unité même, un être temporellement double, hybride. A la lettre, le présent de l'image, son instant, n'est autre que l'entre-deux de ces deux brefs moments, la barre noire qui les sépare. Passée dans l'image, cette barre noire devient un bord intérieur – c'est-à-dire, en tant que tel et pour évoquer à nouveau Marin, son opérateur (interne) de figurabilité. Les images de *Suites* décadrent le temps (cinématographique) et réalisent ces « sorties à l'intérieur du temps cadré » qu'évoquent une page de *Moires* (77). Sortir à l'intérieur, l'énigme même que visualise *Exit* – dont on imagine inévitablement que les figures immobiles sont des spectateurs de cinéma.

Les images de *Suites* réalisent ainsi cette alliance de « la plus grande richesse formelle » et de « la plus grande pauvreté de contenu » qui attirait E.R. dès l'époque d'*Annonces* (M, 50). On ne peut s'empêcher de penser de nouveau à *L'Interprétation des rêves* et au premier résultat du « travail du rêve » : dans son « contenu », son récit, « le rêve est bref, pauvre, laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse des pensées du rêve » (Freud, 242). On se trouve sans doute au plus près de ce qui inspire, dans sa continuité, la création et la poétique d'E.R. : créer des « Objets Visuels Non Identifiés » susceptibles de faire surgir, de « sauver », des images, la puissance du rêve pour échapper à cette construction dite jadis « légitime » du regard qui voudrait nous contraindre à « percevoir le monde d'un seul point qui coïnciderait avec nos organes visuels, notre corps » (M. 96).

## Bibliographie

Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

Lenain, Thierry,

*Eric Rondepierre, Un art de la décomposition*, La Lettre Volée, ??, 1999.

Marin, Louis,

*De la représentation*, Hautes Etudes/Gallimard/Le Seuil,, Paris, 1994.

Rondepierre, Eric,

A : *Apartés*, Filigranes Editions, Trézélan, 2001

C : *Communiqué de presse automne/hiver 2001*, galerie michèle chomette, Paris.

E. : *Extraits*, 779.Editions/Société Française de Photographie, Paris, 2001

M. : *Moires*, Filigranes Editions-galerie Michèle chomette, Trézélan, 1998