

Retiens la nuit

Par Evence Verdier (Artpress 2, n° 5, mai/juin/juillet 2007, pp. 63-67)

Eric Rondepierre, *Le Voyeur*, 1989, tirage argentique encadré sous verre, 80 x 120 cm

“La fin est là d'où nous partons.”

(Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets*, trad. Pierre Leyris)

***Le Voyeur* date de 1989. C'est la première image de la série inaugurale d'Eric Rondepierre intitulée *Excédents*. Elle appartient à un ensemble constitué à l'heure actuelle d'une quinzaine de photographies : des images noires dans lesquelles sont inscrits en sous-titre quelques mots blancs.**

Comme tous les *Excédents*, *Le Voyeur* a été prélevé par Eric Rondepierre dans un film de fiction en VO STF. A l'aide d'un magnétoscope, il a stabilisé et photographié sur son écran de télévision une image noire fugitivement apparue (1/24^e de seconde). Non seulement ces « noirs » sont rares sur les bobines, mais ils font l'objet d'une sélection draconienne. Le vidéogramme n'est extrait que lorsque l'interaction de la surface noire, du sous-titrage blanc et du titre du film (qui donne son nom à l'œuvre) procure le plaisir d'un trait d'esprit. Ainsi, par exemple, *La Vie est belle* est le titre d'un *Excédent* en bas duquel on peut lire « la situation n'est pas aussi noire qu'elle n'y paraît ». Mais c'est encore *Le Voyeur* que je lui préfère : une image arrachée au film éponyme de Michael Powell (*Le Voyeur [Peeping Tom]*, 1960) où se trouve inscrit le fragment d'un dialogue : -*J'éteins ?* -*Non...* Sans le voyeurisme de l'artiste, qui pendant des années a mis le cinéma sur écoute pour capturer ce que Denys Riout appellent des « monochromes parlants », on n'y verrait que du feu : grâce à lui, « on n'y voit rien ». Et surtout on voit qu'on n'y voit rien. Ainsi, l'art de Rondepierre, en reproduisant le visible, rend visible l'aveuglement. Si *Le Voyeur* prend place dans l'histoire d'une défaillance du visible, engagée depuis plus d'un siècle et qui flirte avec la disparition, c'est en allégoriste que l'artiste exerce ce regard-limite : il n'invente pas l'image, il la confisque (Craig Owen). Le cinéma fournit une image « ready-made » (un photogramme), la télévision confère à cette image une texture particulière (1), la photographie lui donne un statut de document, et l'artiste s'amuse à prolonger cette traversée des médias puisque cette « reprise de vue » s'incarne aussi sous la forme d'un tapis de souris (un « multiple »), une œuvre conçue pour « veiller » jusqu'au seuil des écrans d'ordinateur (2).

Insoumission à la temporalité d'une perception « normale », déviance du regard négligeant ce qui relève du narratif et du figural, glissement de support en support, rupture du flux filmique, vol et détournement du « mineur », c'est ainsi qu'Eric Rondepierre a rejoint le monde de l'art. Il y est entré avec un « tableau noir » où l'on peut lire *J'éteins ?* Que cette œuvre inaugurale soit hantée par la fin oriente paradoxalement la suite. Elle constitue en quelque sorte le chef de l'œuvre, - une œuvre arrachée *in extremis* au néant. La production à venir gardera toujours quelque chose de cette tonalité, notamment lorsque l'image sera, non seulement aux prises avec la mutation des médias, mais avec leur dégradation comme dans la série *Précis de décomposition* (3).

Dans la mesure où il nous fait voir ce qui « excède » la vue, l'artiste nous rend complice de sa perversion scopique. Que l'on se plaise à observer *Le Voyeur* et il nous fait aussitôt porter son nom, nous plaçant devant l'image comme derrière des lunettes si noires qu'elles permettent de « voir » sans être vu. L'image devient un écran à fantômes, une surface de projection : *J'éteins ? Non...*

Est-ce que ce ne sont pas les mots que deux amants pourraient se chuchoter à l'oreille? Ou ceux que pourraient s'échanger des cambrioleurs inquiétés par un bruit. Il est possible d'imaginer bien des situations mais on peut aussi entrevoir que dans ce dialogue trivial se joue un drame existentiel : « J'éteins ? ». Entendons : Tout doit-il s'arrêter et finir ? Dans le noir, là où précisément le film a été interrompu, les mots me font faire mon cinéma ! La surface qui se creuse derrière les mots (4) s'ouvre aussi devant eux, car au sein de l'obscurité la plus profonde, que reste-t-il donc à éteindre si ce n'est la salle où « je » se trouve ? Il est alors possible de concevoir que l'œuvre est exposée comme dans un espace théâtral inversé : pour voir l'image (la scène) où l'«on n'y voit rien », la salle de spectacle doit rester éclairée.

Si mon regard s'en tient à la surface de l'image, sensible au décalage entre le dialogue et le fond noir, je peux voir dans cette extinction des feux annoncée trop tôt, une métaphore de l'héritage moderne auquel se trouve confronté tout artiste engagé dans une œuvre à la fin du 20^e siècle. L'obscurité répondrait « à ce point de la marche du monde, (où) toutes les formes de l'expression commencent à tourner à vide, et se parodient elles-mêmes » comme le dit l'Internationale situationniste. Pourtant, si je prends cette métaphore au sérieux et regarde l'œuvre « à la lettre », le décalage entre le noir et le blanc n'existe plus. La photographie se lit « clairement » comme un acte de résistance à l'esprit nihiliste : une tentative d'éteindre la nuit. Et pour cela, il faut, comme Eric Rondepierre le fait avec ses *Excédents*, avoir d'abord *retenu* la nuit. Mais peut-être aussi, tout simplement, *Le Voyeur* énonce que « ce qui *arrive* possède une telle *avance* sur ce que nous pensons, sur nos intentions, que nous ne pouvons jamais le rejoindre et jamais connaître sa véritable apparence » (Rilke).

Ainsi l'image est une énigme qui excite et inquiète la pensée rationnelle. Le texte et la surface picturale sont comme deux pôles entre lesquels apparaît une différence de potentiel. Le sens est mis sous tension et l'œuvre est le lieu d'un court-circuit (et ce n'est pas seulement parce que la seule figure qui s'y trouve est un texte relevant d'un champ sémantique « électrique »). En recouvrant *Le Voyeur*, comme toutes ses consœurs de la série « Excédents », d'une surface vitrée réfléchissante, l'artiste augmente la polarisation de l'image puisqu'il la dote d'un autre régime de visibilité, incompatible avec le premier. Soit je traite de l'économie du blanc et du noir, soit je fais l'expérience d'un miroir noir sur lequel glisse mon reflet éphémère. En devenant surface de réflexion *Le Voyeur* m'inclut dans son jeu : témoin privilégié de ma propre pulsion scopique, je suis amenée à me voir là où ça manque, comme une forme sans matière prête à disparaître. *Le Voyeur* qui déjà provoque l'histoire de la peinture monochrome, flirte avec celle du ready-made ou des « multiples », n'en croise pas moins aussi celle des Vanités.

Mais surtout, l'image rejoint le clan de mes « noirs », ceux que je chéris tant ils témoignent qu'il y a quelque chose en eux qui ne veut pas être figé et vit encore (la photographie, cette image arrêtée n'est pas pour autant une image morte, c'est une « still life » selon le mot consacré par l'anglais pour désigner la « nature morte »). *Le Voyeur* n'a rien à envier à l'émotion qu'on pu me procurer de précédentes rencontres, que ce soit avec le Quadrangle de Malévitch ou avec les Blacks Paintings d'Ad Reinhardt. Là, les angles pas tout à fait droits du carré noir sur fond blanc, expression de la pure sensibilité, soutient l'*excitation* universelle du monde, le Rythme. Ici, les diverses tonalités de noir unifiées par une réduction des contrastes de valeurs s'opposent à la vacuité du monochrome et le presque noir est « un dernier vestige de lumière » (Reinhardt). *Le Voyeur* contribue à élargir cette carte du tendre où la richesse touche à l'ascèse : ses mots sont une manière de chatouiller l'obscurité, d'animer le noir, d'y insuffler une exquise vibration et de créer les conditions d'un regard en état de veille.

Enfin je dirai que c'est une chance pour moi d'être tombée sur *Le Voyeur*. « Tombée », le mot paraît adéquat pour qualifier une descente de niveau de la ligne d'horizon : ce « noir » n'est pas un trésor déniché par l'artiste dans les hautes sphères du Sublime, mais patiemment trouvé dans un périmètre de proximité immédiate. J'aime *Le Voyeur* parce que cette œuvre me fait rire de ce que j'ai aimé, parce que sa négativité joyeuse relativise la radicalité dogmatique des vérités modernes. N'est-il pas réjouissant de penser que c'est dans le contemporain le plus banal qu'habitait

discrètement cette image et que l'artiste a voulu la porter au jour, témoignant avec humour et légèreté de la nécessité d'un presque rien ? *Le Voyeur* : une photographie bien nommée qui représente le désir de voir. Une image nommée désir.

Notes

(1) A y regarder de plus près, la bordure des lettres s'effrite en stries verticales parallèles. L'irrégularité de leur contour délivre un indice sur la texture de l'image dans son entier : elle est constituée d'une trame et son opacité tient à la densité d'un maillage qui fait « écran ».

(2) Le tapis de souris fut vendu à la Biennale de Lyon (en 1995) et réédité en tant qu' « œuvre originale », adjointe au « Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain » (Production RMN, éd. Hazan, 1996).

(3) La série *Précis de décomposition* (1993-1995) est directement confrontée au « mal d'archive » : l'artiste a extrait des bobines cinématographiques des images corrodées par le temps, l'humidité, le stockage. Dans chaque photographie qui la compose, ce qui relève des effacements, des déformations et des taches s'est intégré à l'économie de l'image pour en renouveler le sens. (voir l'ouvrage de Thierry Lenain : « Eric Rondepierre, un art de la décomposition » éd. La lettre Volée, Bruxelles, 1999).

(4) Surface semblable à la brume proustienne : "Ici, c'est déjà la rivière elle-même, mais là la vue s'est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin. A cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'oeil qui ne peut voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau" (Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Ed. Gallimard, Tome III, p. 282)

(5) « Le détournement comme négation et comme prélude », in *Internationale situationniste*, numéro 3, décembre 1959, p.11.