

Hubert Damisch

Médium & Cie, l'image en délit

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

Pour autant que l'on ait encore affaire en l'espèce à quelque chose comme des « photographies », au sens générique du terme, la douzaine de celles présentées par Eric Rondepierre sous le titre *Diptyka*, et les quatorze *Suites* réalisées dans le foulée, entre 1999 et 2001, ont ceci de remarquable que l'impact visuel des images n'est aucunement amoindri, dans ce qui fait tout ensemble leur force et leur diversité, mais aussi leur incongruité, par la connaissance de la procédure, en apparence parfaitement arbitraire autant que sans appel, mis en œuvre pour leur production. Bien au contraire, l'énoncé explicite de la règle ou du protocole qui à présidé à leur génération fait partie intégrante d'une opération qui ne va pas, dans sa forme et sa teneur, sans résonances ni prolongements à divers niveaux, sans exclure le registre théorique.

C'est là un trait constant du travail d'Eric Rondepierre : chacune des séries de photographies qu'il a produites depuis plus de dix ans sera accompagnée de la description, précise autant que concise, des conditions et des modalités de son élaboration à partir d'un matériau filmique des plus variés. Si « photographie » il y a, de son fait, elle semble en effet n'en mériter le nom qu'à retenir pour objet un artefact – la bande du celluloïd sur laquelle sont imprimés les photogrammes dont est constitué un film – qui lui serait directement apparenté dans ce qui ferait sa substance même, pour autant que l'on s'en tienne à la donnée commune de la pellicule sensible. A le *retenir* (on verra comment l'entendre), cet objet, sinon à s'y *appliquer*, avec toutes les connotations qui s'attachent à ce mot, du simple contact d'une chose sur une autre, à la correspondance entre tels ou tels éléments de deux ensembles, sans oublier les utilisations auxquelles peut prêter une idée ou un procédé, au sens où l'on parle de « psychanalyse appliquée », ni l'attention et le soin avec lequel on s'acquittera d'une tâche, et avec en fin de compte pour résultat, travaillant ainsi que s'y emploie Rondepierre sur l'archive du cinéma, l'extraction d'images aussi improbables que pouvaient l'être les photogrammes opaques servant, entre autres usages, à porter des sous-titres ou à combler un manque dans la continuité de la bande-son, et qui l'auront d'abord occupé sous le titre des *Plans de coupe*, *Inserts* et autres *Excédents* : ces premières photographies étant prises face à l'écran du téléviseur, en s'aidant du magnétoscope. Il en ira de même des effets d'*Annonces* avortés autant qu'indéchiffrables auxquels s'avéra prêter la fragmentation des films sur la table de montage, aussi bien que des taches et marbrures, parfois elles-mêmes d'apparence textuelle, dues aux ravages du temps, à l'humidité et aux mauvaises conditions de stockage, que l'opérateur s'employa par la suite à repérer et enregistrer, en conférant du même coup à ces images le statut de *Scènes*, *Masques* et *Cartons*, ces traces incongrues fonctionnant dans le cadre de la photographie, à l'instar des bulles elles-mêmes illisibles, parfois accolés à la bouche des héros de bandes dessinées. En attendant les *Moires* de 1996-1998, où les effets de la corruption du support gélatineux s'étendront à l'ensemble de l'image pour y générer des textures aléatoires où se dissolvent les figures. Toutes opérations qui relèvent, en effet, d'une

manière d'application par prélèvement de photogrammes à même l'archive, suivi de prise de vue, d'agrandissement et de report sur papier.

Avec les *Stances* de 1996, un ensemble homogène d'instantanés saisis depuis la fenêtre d'un train, l'image étant partagée en deux portions égales par la barre horizontale de la vitre ouverte à mi-hauteur, et plus encore avec les *Diptyka* et les *Suites*, pour certaines desquelles congé aura été donné à l'appareil photographique, la pratique de Rondepierre, tout en s'approchant au plus près de ce que l'on pourrait nommer une « photographie appliquée », semble avoir pris, au moins pour un temps, un tour résolument expérimental. Mais appliquée à quoi, cette « photographie », et « expérimentale » à quel titre, cette pratique, si la notion de « photographie expérimentale » doit s'avérer recevable ? En matière scientifique, l'expérimentation peut viser à vérifier une hypothèse ou à établir par des voies empiriques une relation, sinon une loi ; mais elle peut également revêtir les allures d'une observation provoquée qui donnera naissance, sur la base de conditions précisément déterminées, à de nouvelles hypothèses et ouvrira un champ pour des investigations futures, tout en aidant à la production de concepts : une expérience « pour voir », suivant la formule consacrée. Mais quel sens assigner à l'adjectif « expérimental » dans le champ des arts réputés « visuels », là, précisément, où il s'agit de donner à voir ? Que tout art puisse comporter une part variable d'expérience, sinon d'expérimentation, elle-même plus ou moins aléatoire, la chose semble aller sans dire (à l'appui de quoi, Rondepierre me confiera travailler depuis deux ans déjà une nouvelle suite, « la suite de *Suites* », intitulée, sans que nous nous soyons donné le mot, *Hypothèse*). Mais qu'est-ce donc qui distinguera une pratique artistique explicitement qualifiée d'expérimentale, ainsi qu'on le dit d'une certaine forme de cinéma ? A quels traits se laissera-t-elle reconnaître pour telle, étant admis qu'il peut en aller différemment d'une pratique à une autre, et de la photographie au cinéma ?

Soit la règle suivante, systématiquement mise en œuvre dans les deux séries des *Diptyka* et des *Suites* : travaillant à même le film, et sans, j'y insiste, user nécessairement plus longtemps de l'appareil photographique, mais sans non plus que l'on soit en droit d'exclure pour autant toute idée de « prise de vue », le fragment choisi s'avérant éventuellement de trop petites dimensions pour pouvoir être tiré directement à partir de l'original et demandant d'abord à être scanné, puis rephotographié, l'opérateur cadrera à cheval sur deux photogrammes de telle manière que la coupe pratiquée à l'horizontale par le travers d'une image réponde exactement à celle de l'image qui la suit, et qui lui sera symétrique. « Dans cette image divisée, commente Rondepierre, le regard est invité à balancer entre deux espaces », aidé en cela par le format des images, lequel avoisine le mètre carré, quand il ne s'agit pas d'agrandissements de photogrammes en cinémascope, dont il lui aura fallu corriger au passage les déformations à l'ordinateur. Toutes les conditions sont ainsi réunies qui autorisent à parler d'une expérience systématiquement conduite, latitude étant laissée par ailleurs à l'opérateur de décider du lieu de son intervention dans la suite des images, avec pour première conséquence d'en déranger la linéarité. Selon que la coupe sera pratiquée en tel ou tel point dans la continuité d'une même séquence, elle prêterà à des effets qui iront du plan d'ensemble au gros plan, mais non sans y introduire un clivage, une partition horizontale qui paraîtra renverser l'ordre de succession des images : dans la *Suite* intitulée *Chuchotement* (car c'est bien une « suite » que l'on a affaire, en l'occurrence, chacune des images ainsi générées intégrant une strate, si minime soit-elle, du défilement du film), la bouche qui devrait s'ouvrir au bas du visage s'inscrit sous l'effet de la coupe dans le volet supérieur du diptyque, et vient, en termes de succession, « avant » le nez qui en occupe la partie inférieure ; et de même encore, dans celle qui a pour titre *Le Café*, la perspective est-elle comme inversée, les personnages assis à leurs tables au premier plan, nettement plus grands, étant renvoyés

derrière (ou « après ») ceux, plus petits, qui occupaient dans le photogramme précédent le fond de la scène. En chaque cas, l'articulation entre les deux volets du fragment est en outre marquée par la ligne plus ou moins nette de séparation entre les deux photogrammes, et sans que l'on puisse exclure que le cadrage réunisse deux fragments apparemment sans rapport, dès lors qu'il correspondrait à la jointure entre deux plans différents : le diptyque *Appareils* associait à la vue en contrebas d'une colonnade de Wall Street, celle, dans le volet supérieur, d'une table encombrée de tout un bric-à-brac informatique.

C'est assez dire que la coupe ainsi entendue ne va pas sans interférer avec le mouvement qui est censé faire le propre du cinéma, à commencer par celui qui correspond au déroulement du film et au défilement des images, que ce soit sous l'espèce projective ou au magnétoscope, ou encore sur la table de montage. Ce qui s'accorde ou, pour mieux dire, qui cadre assez mal avec l'idée couramment reçue selon laquelle les productions d'Eric Rondepierre procéderaient d'autant d'« arrêts sur image » : dans le cas des *Diptyka* ou des *Suites*, on aurait plutôt affaire à un arrêt entre deux images et sur leur jointure. Mais ce manipulateur d'images a ce mot, qui va singulièrement plus loin que ce concept pour le moins paresseux dans l'approche de ce qu'une telle procédure peut avoir d'expérimental : à son dire, il s'agirait moins pour lui de couper court au défilement de la bande que, je cite, de « retenir quelques instants ce ruban ». De le *retenir*, ce qui suppose ou implique que l'objet qui se présente sous les dehors d'une photographie, loin d'être « arrêté », soit lui-même habité par une tension analogue à la poussée inhérente au défilement des images filmiques, nous introduisant du même coup, par télescopage, et dans sa division foncière, à ce qui fait le fond d'un pareil travail.

La présence au générique de la plupart des films du circuit commercial d'un « directeur de la photographie », tandis que le travail de la caméra s'y inscrit parfois sous le titre de l'« image », atteste du lien que le cinéma, n'eût-il rien d'« expérimental », tient à marquer, dès le registre de la production, entre l'image dite en mouvement et l'image déclarée fixe, sans préjuger en rien de la qualité ni de la charge et de l'impact proprement photographique qui peut être celui du plan ou d'une séquence. Mais la photographie ? Qu'a-t-elle à voir, pour ce qui la regarde, avec le cinéma ? Qu'a-t-elle à apprendre de lui, ou à en retenir ? Et qu'a-t-elle à attendre de se frotter et se mesurer à ce qui ferait la spécificité du médium filmique, à l'heure où le passage au digital et à la numérisation paraît modifier la donne, sinon la transformer ?

Il est diverses façons de considérer la (ou les) relation(s) qu'entretient la photographie avec le cinéma, et réciproquement : ce que je nommerai, empruntant à Littré pour y revenir plus loin, la société ou le commerce de ces deux pratiques entre elles ; comme il est divers angles sous lesquels en traiter. Dans une perspective historique, né qu'il est dans le sillage de la photographie, le cinéma ne peut qu'en apparaître comme le rejeton, ce qui, force est d'en convenir, ne mène pas très loin. Pas plus que n'apporte beaucoup de lumière l'annonce, par ceux qui n'en sont pas à un « post » près, de notre entrée dans l'ère réputée « post-photographique », la question portant alors sur les effets d'après-coup qu'implique toute postérité, autant que son déni. Un peu d'archéologie et d'analyse comparative devrait conduire à vérifier si la parenté de nature technique, sinon d'ordre ontologique, que l'on était, semble-t-il, en droit de marquer, à l'époque argentine, entre le médium photographique et le médium filmique, est toujours d'actualité, et de quelle actualité, *mutatis mutandis*, à l'heure du numérique et des images de synthèse. Un peu d'archéologie et d'analyse comparative, mais aussi un peu d'expérimentation, la plus grande attention étant prêtée aux aspects sémiotiques autant qu'esthétiques du problème : comment évaluer les effets de la digitalisation et de la numérisation si les images qui répondent à cette nouvelle configuration,

qu'elles soient ou non déclarées « fixes », continuent de fonctionner, dans le cadre de l'exposition comme dans celui du livre (pour ne rien dire, plus immédiatement, du simple registre perceptif), sur le mode de l'imagerie photographique, dont elles présentent, reproduisent ou miment les apparences : la différence entre représentation analogique et représentation discrète semblant être affaire moins de support que de véhicule, moins de substance que de traitement – en un mot : moins de statique que de dynamique ?

« Où faut-il couper, s'interroge encore Rondepierre, pour que de l'image advienne, du bonheur ? » La jouissance, pour celui que j'ai nommé un manipulateur d'images, résiderait dans leur avènement, suite aux opérations que l'on a dites, en attendant d'introduire de nouvelles hypothèses et de nouvelles procédures d'engendrement. Mais que l'on ne s'y trompe pas : le surgissement de l'image n'implique pas nécessairement l'oblitération du procès dont il résulte. L'effet produit par la double coupe dont dérivent les *Diptyka* et les *Suites* est d'autant plus fort qu'elle continue d'opérer sous nos yeux et que tout en est donné à voir, ainsi qu'il peut en aller du montage au cinéma. Par où l'on entre dans le vif du sujet : car le seul fait que l'arrêt supposé sur image ait, dans ce contexte, pour corollaire le recours à la coupe (à la coupe, mais non à la collure) correspond à une manière paradoxale de montage, dont on peut dire, ainsi que Rondepierre s'y sera lui-même risqué, qu'il « s'effectue à l'intérieur de l'image », à condition de bien s'entendre sur ce qui fait ici image, autant que montage.

Rien de plus éloigné en effet que ces images de toute manière de photomontage, dans l'acception historique du terme : loin de viser à la simultanéité du collage, chaque image fait « suite », plus encore que « diptyque », dans la mesure où elle réunit, sans qu'il y soit besoin, je le répète, d'aucune collure, et par le seul biais d'une double coupe à même la pellicule et du télescopage qui s'ensuit, deux fragments de photogrammes immédiatement consécutifs. Régis Durand évoque à cet égard l'analyse d'Eisenstein qui voulait que le centre de gravité du montage se situât en deçà du commerce entre plusieurs images, et soit à chercher à l'intérieur du fragment qui constitue l'unité minimale du film, « dans les éléments inclus au sein de l'image elle-même ». Toute l'astuce de Rondepierre est d'avoir su « retenir quelques instants le ruban » en introduisant de force dans le fonctionnement synchrone qui fait le propre de la photographie jusque sous l'espèce numérique les indices d'un déroulement, vérifiant du même coup le bien-fondé de la remarque que fait encore Régis Durand et qui veut que ce qui se passe entre deux photogrammes, tel que le donnent à voir ces images, puisse apparaître comme l'unité minimale du montage, mais une unité par principe clivée divisée.

L'Homme à la caméra de Dziga Vertov en apporte la preuve multipliée : le cinéma lui-même aura usé très tôt du tour éminemment photographique qui consiste à refendre l'image dans le sens vertical en y introduisant comme un coin triangulaire ; le tour atteignant au vertige quand il entrait en résonance avec le plus audacieux qui conduisait l'opérateur à placer sa caméra dans l'intervalle étroit entre deux voies parallèles de tramway. Les *Diptyka* et les *Suites* d'Eric Rondepierre comportent de tels moments de bonheur, et ce n'est pas pour rien que l'une de ces images s'intitule *Chuchotement* : l'image peut bien être muette, et scindée quant à elle à l'horizontale, elle n'en résonne ou n'en retentit pas moins, encore qu'en sourdine, dans l'inconscient scopique, comme le faisaient plus bruyamment celles de Vertov quand deux rames de tramway venaient à se croiser sur l'écran, prenant l'opérateur en sandwich. Le rapprochement n'a rien d'arbitraire : il témoigne de la pulsion qui aura fait la photographie se mesurer constamment au cinéma, et le cinéma à la photographie, hors de toute relation de parenté ou de dérivation, et avec tous les effets qui pouvaient s'ensuivre,

dont la refente de l'image, sinon son éclatement, sous l'action de ces poussées contraires, n'est qu'un exemple parmi d'autres.

Mais l'entreprise, dans ce qu'elle peut avoir d'expérimental, va plus loin encore, dans la proportion où elle conduit à s'interroger sur ce qui fait le lien entre ces diverses expériences dont chacune joue à sa manière sur celui (le lien) qui peut se nouer entre la photographie et le cinéma, dans un jeu d'application / implication réciproque où la photographie a trop longtemps fait office de référentiel ontologique. Affaire, dira-t-on, de médium, pour autant, précisément, qu'on l'entende en termes moins de support que de « liant », à l'instar du liquide qui sert, en peinture, à détremper les couleurs ou du composé minéral qui assure, dans la maçonnerie, la prise d'un mortier. Et non sans qu'une notion aussi éminemment élastique (on ne saurait pour l'heure parler de concept, faute d'une élaboration suffisante, encore que tout y pousse dans les pratiques artistiques contemporaines) ne revête dans le champ esthétique d'autres connotations que substantielles. Une fois révoqué en doute le dogme moderniste qui prétendait déduire de ce qui était tenu pour l'essence d'une pratique donnée un ensemble d'astreintes formelles qui lui fût logiquement accordé (la peinture réduite aux valeurs de surface, ou cantonnée dans les deux dimensions du plan, etc...), il apparaît que ce qui peut faire la spécificité d'un médium n'est pas d'ordre seulement matériel ou technique, non plus que strictement interne, mais se mesure à l'étendue du réseau des relations et connexions de toute nature, intrinsèques et extrinsèques, qui pourront se développer sur cette base autant qu'à la diversité et la richesse des effets visuels ou sonores, plastiques et figuratifs, sémantiques, spatio-temporels, etc...qui en résulteront. Avec pour corollaire la possibilité de jouer d'un médium quelconque, fût-ce à son corps défendant, comme d'un vecteur doté d'une énergie de liaison tantôt centripète et tantôt centrifuge, et qui prêtera en tant que tel, sous des modes et dans des limites qui participeront de sa différence même, à des recoupements, des interférences, des effets de résonance ou d'écho, et jusqu'à des courts-circuits imprévisibles.

Un médium, c'est d'abord ce qui fait le lien entre les divers étages du processus artistique et en assure la cohérence ; mais il peut, aussi bien, opérer à l'horizontale, par raccordement ou branchement sur d'autres médiums et d'autres pratiques, ou en occurrence avec eux. Qui dit « médium » dit « milieu » ou « moyen », organe de liaison et d'échange, agent de transmission, sinon, à la lettre, de traduction. Soit autant d'opérations qui peuvent revêtir un tour expérimental, ce qui ne saurait aller sans risque ni errements. Si j'hésite à parler ici de communication, ainsi que semblerait l'impliquer la notion même de médium, c'est que le travail d'Eric Rondepierre sur les images me paraît aller, jusqu'à la dérision, à l'encontre de toute expression comme de toute adresse, de toute émission d'un message, de tout transfert d'information. A propos des *Scènes*, *Masques* et *Cartons*, et déjà des *Plans de coupe* et autres *Inserts*, j'évoquais, sans alors nommer l'auteur, ces « cartoons » de Saul Steinberg dans lesquels un « ballon » est accolé à la bouche d'un personnage, qui ne contient rien d'autre que des tracés souvent très élaborés et pleins d'humour, mais parfaitement inintelligibles, le message étant avorté ou brouillé. Les *Diptyka* et les *Suites* coupent court de façon plus radicale encore à toute velléité de communication : intériorisant comme elle le fait en chacune de ces images la jointure entre deux photogrammes consécutifs, avec pour résultat la production d'une unité minimale dont le clivage retient quelque chose de la continuité du film tout en suspendant, en retenant son défilement, ce que je persiste à nommer la photographie semble vouloir se délier de sa fonction d'information et de communication pour en venir à faire pleinement corps avec ce qui serait son médium, et atteindre du même coup à ce moment ou cet état que Rondepierre qualifie de « bonheur ». A quoi elle ne réussit qu'à mettre l'image en délit, ainsi qu'on le dit d'une pierre (j'en emprunte au *Petit Robert* la définition) placée dans un sens différent de celui du lit dans lequel elle est prise ou, mieux

encore, d'une fente ou d'un joint qui correspondrait à l'une des couches de stratification. (L'opération dont procèdent les *Suites* n'allant pas quant à elle sans une autre manière encore de délit, celui-là éthique, l'image étant détournée de ce qui serait sa fonction sociale de communication.)

Il n'entre, comme on l'a dit, nulle collure dans le travail d'Eric Rondepierre : rien que cadrage et coupe ; soit, là encore, s'appliquant à la photographie, deux des opérations constitutives du montage. Mais si la colle ne suffit pas à faire le collage (ni, a fortiori, le montage), il pourra s'avérer nécessaire d'en user quand viendra le moment d'assembler les fragments empruntés à diverses sources et préalablement. L'astuce de Rondepierre est d'avoir atteint à des effets du même type par simple prélèvement à même la pellicule, moyennant la rétention du ruban dans l'instantané. Ce qui impliquait d'en passer par une procédure dont le caractère expérimental ne doit pas laisser ignorer les retombées conceptuelles. Est-il un autre exemple, dans l'histoire, d'une semblable application d'un médium sur un autre ? Peut-on considérer, par exemple, que la gravure de reproduction se sera appliquée à la peinture au sens où devait s'y employer, sitôt apparue la photographie ? Et doit-on prendre en compte, dans cette optique, la façon dont le discours peut s'appliquer lui-même au médium pictural autant qu'au médium photographique pour en dire, ou en traduire, ce qui ferait la spécificité, dans les formes qui sont les siennes, et par le seul truchement des mots ?

Les expériences que j'ai rapportées laisseraient à penser – j'en retiens l'hypothèse – que ce qui peut faire la différence spécifique d'un médium n'apparaîtra nulle part plus clairement que sur la jointure ou dans la marge entre deux pratiques voisines, ou qui présenteront, à un niveau et sous un aspect ou un autre, des traits communs. (« Je ne fais pas de cinéma » - m'écrit encore Rondepierre -, « ce travail, « branché », « appliqué » sur le cinéma est aussi un effort pour en sortir. On peut lire ce paradoxe en filigrane dans une image comme *Exit*, où le mot s'inscrit en lettres lumineuses dans le volume lui-même partagé d'une salle obscure »). Pour user d'un vocable introduit plus haut, comme en passant, le désaveu de paternité auquel équivaut pour la photographie le fait de s'appliquer au cinéma, impose de concevoir le lien qui peut se nouer entre ces deux pratiques en terme moins de parenté (« le cinéma, rejeton de la photographie ») que de société, autrement dit de commerce et d'échange : le mot étant à entendre au sens lui-même formel autant qu'aspectuel où en usait Jean Paulhan, quand à propos de Fautrier, et concentrant son attention sur le seul médium « peinture », il voyait dans un tableau « une société de taches et de lignes ». Une société, (je souligne), s'entend un corps de relations plus ou moins réglées et fondées en dernière analyse sur un rapport de forces ; mais, aussi bien, une organisation visant à une action commune, aux moyens et aux effets multipliés autant que calculés. Médium & Cie : à l'heure du digital et des techniques numériques, la notion de médium n'a semble-t-il rien perdu de son liant. Au risque de ne plus trop bien savoir où passe la frontière entre la photographie et le cinéma, pas plus, en définitive, qu'entre la photographie et la peinture. Mais c'est là une autre affaire, affaire de la modernité comme elle peut être celle d'Eric Rondepierre lui-même, si l'on prend garde à la façon qu'ont ses dernières productions de « faire tableau », en un sens du mot pour l'heure encore hasardeux, problématique : car c'est bien d'une hypothèse qu'il s'agit là, - l'hypothèse du tableau à venir.