

Marie José MONDZAIN

« Une histoire matérielle du regard »

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

Aller au devant de l'œuvre d'Eric Rondepierre pour en parler, pour écrire sur elle, c'est prendre la route sans savoir d'avance quelles seront les rencontres que l'ont fera en chemin, car sur ce chemin les croisements n'ont cessé pour moi de se multiplier. Un bruissement de voix venant de régions multiples n'a cessé d'accompagner mon regard dans une croissante polyphonie. Des instants précis dans des objets incisifs, mêlent de façon surprenante la transparence de l'intelligible à l'indistinction et aux vagabondages les moins contrôlés de la pensée. Plus j'avancais, plus le plaisir que je prenais au singulier désarroi de mon regard devant ces photographies s'est transformé en ce que je pourrais appeler une émotion philosophique. En présence de cette œuvre, il me semble que la clarté et la distinction de la pensée y sont éprouvées comme un mouvement qui affecte, qui touche par le surgissement lumineux d'une matière profondément nocturne. La lumière y est habitée par la nuit. Les images produites par Rondepierre se tiennent sur le seuil fragile où se jouent ensemble les rigueurs de la spéculation et une trouble jouissance des yeux. C'est que voir et montrer répondent à des désirs qui ont peut-être plus à voir avec la nuque des choses qu'avec leur face, avec un désir sans objet plutôt qu'avec le désir de savoir. Cette œuvre affecte l'intellect au cœur de la méditation qu'elle induit sur sa propre nature. Ainsi y ai-je retrouvé l'écho des voix les plus libres venues des penseurs grecs de la matière, de la poésie comme de la théologie la plus paradoxale, mais j'y ai reconnu aussi le tissu des hypothèses les plus récentes de la micro ou de la macrophysique touchant à la mesure du temps ou à la nature imprévisible de ce qu'est un événement. Rien ne fait obstacle à la puissance sensible de cette aventure matérielle qui produit des régimes de sensualité doucement énigmatique. L'œil se laisse séduire et surprendre par des émotions qui appartiennent au régime le plus abstrait de la réflexion. C'est ce paradoxe ou plutôt cette tension qui m'intéresse et qui a conduit le cours et les détours de mon propos car je vois s'inscrire ici le plaisir charnel que peut donner la méditation philosophique quand elle trouve son incarnation dans des objets visibles.

Je considère ces photographies comme des gestes de résistance radicale à tous les flux continus qu'organise une temporalité unique et unifiée. Elles brisent le joug de tous les attelages qui nous conduisent sans mot dire de vie à trépas au rythme commun des nouveaux métronomes. C'est que tout pouvoir qui veut s'emparer des esprits et des corps impose la communauté d'un rythme, la réduction des temporalités intimes à une durée institutionnelle, à des métriques homogènes. Autrefois la mesure du temps était soumise aux contrôles et aux contraintes des églises et des ateliers. Aujourd'hui, non seulement ces despotismes sont toujours là, mais ils sont plus forts que jamais. Désormais toutes les temporalités singulières semblent s'effacer sous la dictature écrasante et centralisée des flux informatifs, narratifs, rationnels ou stratégiques. Les pouvoirs rêvent d'un temps

mondial, serviteur d'une horlogerie unique dont les mécanismes ne sont autres que ceux du marché. C'est dans ce paysage planétaire que les images sont devenues à leur tour une marchandise, qui comme toutes les autres anéantit la multiplicité des temps et des rythmes, les convulsions et les syncopes qui agitent invisiblement la matière des regards. Le marché des visibilité tend à submerger tout désir et tout mouvement de dislocation, de dissociation, toute turbulence de l'esprit et du corps. Le règne du continu, du permanent, de la consistance sans faille et sans défaillance, sature les yeux et détruit méthodiquement l'enchevêtrement des temporalités intimes et infimes qui font vibrer les existences singulières.

Or par un étrange paradoxe, cette tyrannie des compacités qui se fait passer pour le réel même, est contemporaine du bouleversement le plus radical introduit dans la conception de la matière et du temps par les sciences physiques, celles qui traitent des particules qui forment par exemple les éruptions, les fluides, les fumées, les nuages... Là au contraire se sont imposés progressivement la discontinuité, l'imprévisible et le hasard, la pulvérisation de tout substantialisme, la prise en compte des métamorphoses dans un univers doué d'infinités multiples et d'événements non prédictibles. Il y a plus de deux mille ans sans autre instrument que leur imagination, les philosophes matérialistes des temps présocratiques en avaient déjà élaboré la fiction :

« Pour Démocrite, la nature, *physis* c'est l'éclaboussement en tous sens des atomes dont les trajectoires se croisent, il se produit des effleurements, des secousses, des rebondissements, des coups, des entrecroisements mutuels, et aussi des entrelacements et des formations d'amas. Des amas plus ou moins considérables étant ainsi constitués, certains atomes par une sorte de frottement latéral des amas prennent un mouvement circulaire et forment un tourbillon à l'équilibre primitif succède une sorte de triage qui mécaniquement réunit les atomes semblables par la grandeur et la figure expulse ceux qui ne sont pas dans ce cas et fixe enfin certains assemblages »¹

Pour la première fois et depuis un siècle c'est le monde des sciences, jusque-là serviteur de la détermination et de la prévision, gardien de l'universel, qui tient le discours de l'aléatoire, du chaos et de la liberté. Les nouveaux concepts qui décrivent la matière dans tous ses états sont infiniment plus proches des modèles poétiques dont les arts sont depuis toujours familiers. Ainsi les arts qui œuvrent avec la matière lumineuse, la photographie et le cinéma, se trouvent dans une intimité spécifique avec cette nouvelle pensée des mondes. Artistes et scientifiques partagent un monde de signes qui désignent des temporalités implosives, des dispersions, des flux, des catastrophes. L'irréversibilité du temps rend l'événement souverain et le désordre signifiant. La physique moderne retrouve aussi la voix de Lucrèce.²

*Nova tempestas quaedam molesque coorta
Omnigenis e principiis, discordia quorum
Intervalla, vias, conexus, pondera, plagas
Consursus, motus turbabat, proelia miscens
Propter dissimilis formas varias que figuras*

Il n'y avait à l'origine qu'une masse orageuse d'éléments de tout genre, en proie à la discorde qui confondait leurs distances, leurs directions, leurs combinaisons, leurs densités, leurs chocs, leurs rencontres, leurs mouvements et les heurtait dans une mêlée générale.

¹ Léon Robin cité dans les Présocratiques, Aubier ,

² de Natura Rerum V, v 420sq

Désormais la mortalité touche tout l'univers et notre matière comme celle de nos œuvres ne sont que la figure transitoire d'infinités labiles qui sont le lot troublant de la substance même de tous les phénomènes. C'est dans le désordre inventif de tous les systèmes que les photographies d'Eric Rondepierre viennent prendre place comme un art du temps, une saisie de dérèglements invisibles, directement aux prises avec les forces de dissémination, de l'imprévisible et de la disparition. La matière est météorologique quand elle est aérienne ou orageuse, sismique quand elle se fracture, volcanique lorsqu'elle se répand en coulées sulfureuses ou ignées. Sa liberté n'est plus un concept forgé par la Raison des Lumières mais la faille la plus ténébreuse inscrite dans les fissures du monde et dans la substance des choses. Rondepierre, comme un funambule rigoureux, avance d'un pas sûr sur le fil aussi ténu que précaire, qu'il tend entre les incertitudes nées de la terre ferme et les certitudes engendrées par nos fictions. Notre œil qui perçoit de façon coutumière a fait sans le savoir le sacrifice de toutes les turbulences qui habitent notre corps dans son rapport à la vie et à la mort du reste du monde. Cet œil communément voyant est en mal d'image car seule l'image peut construire ce rapport. Dans l'œuvre de Rondepierre, le geste photographique est l'opérateur qui fait de l'histoire immatérielle de nos images, l'histoire la plus matérielle des choses. Elle fait surgir la puissance fictionnelle de la matière elle-même. Elle semble obéir à ses inventions. C'est la matière qui improvise et c'est l'artiste qui saisit au vol ses suggestions et ses trouvailles. Alors apparaît ce qu'aucun œil n'est exercé pour voir : la naissance du sens en amont de toute signification, la puissance intentionnelle du désir qui anime la chimie du monde inanimé.

Mettre l'invisible au cœur du travail photographique pourrait-elle nous faire songer à quelque retour du travail de la « négativité » ou encore de la dialectique ? Je crois qu'il n'en est rien. Les photographies de Rondepierre, me semble-t-il, relèvent d'un engagement massif dans la déchirure irréversible du temps sans hommage rendu à une quelconque productivité du négatif. C'est en ce sens qu'il perturbe le vocabulaire même de la photographie. Il laisse agir les choses sans céder à la sacralité mythique des images « achiropoïètes », c'est-à-dire non faites de main d'homme. Il laisse faire mais sa main est là, aussi présente que l'œil. L'incision et la coupure qui séparent le visible de lui-même font au contraire penser à la lame de rasoir qui vient couper l'œil en deux dans *Le Chien Andalou*. Ce qui coupe c'est ce qui opère les écarts qui constituent et protègent toute possibilité de production d'un sens. Je songe ici à la parole paradoxale de la Théologie négative quand elle décrit cette « lumineuse ténèbre » qui nous rapproche de l'Être en nous en éloignant.

Dans cette très lumineuse ténèbre
 Pussions nous entrer en nous mêmes
 Et, par la non vue et l'inconnaissance,
 Pussions nous voir et connaître
 Ce qui est au delà de toute vision et de toute connaissance
 Par le fait même de ne rien voir et de ne rien connaître

Tout comme ces artistes, lorsqu'ils façonnent une statue
 Retranchent tout ce qui masque la pure vision
 De la forme qui s'y dissimule
 C'est par ce seul dépouillement qu'ils font apparaître
 La beauté latente

Mais il faut ce me semble célébrer les négations³

Je ne rapproche nullement l'œuvre de Rondepierre d'une quelconque inscription religieuse ; c'est au contraire PseudoDenys dont la violence profane se trouve ainsi soudainement éclairée. Car sa mystique est un embrasement de la parole dans l'exaltation de la séparation, dans les séismes de la perte. La rhétorique de l'oxymore n'est là que pour produire un écart infranchissable, une discontinuité que rien ne peut combler. Sa poétique est une poétique de la désunion et de l'impuissance des yeux et des mots, dite avec les mots à l'intention des yeux. La beauté qu'il invoque n'est pas si loin de la beauté des photographies qui défient tout repos perceptif en quête de ressemblance, de consistance et de continuité. La théologie négative aborde les mêmes rives de la sidération et du vertige face aux incertitudes et aux images du chaos. Dieu est le double nom du deuil et du désir. Oxymores qui font voir ce que l'on ne voit pas, les photographies de Rondepierre sont tout simplement belles elles aussi dans la crise paradoxale de leur apparition : la trace du temps dans l'agitation élémentaire d'une matière lumineuse qui ne se laisse jamais capturer ni déchiffrer.

À présent j'entends une autre voix, venue d'une autre scène, celle de Novarina :⁴
 Nous ne voyons la lumière au mieux qu'en nous trouant les visages pour voir la suite au fond des autres, nous ne voyons Dieu au mieux qu'en nous trouant les visages pour voir dedans au-delà des uns les autres. Alors je compris que c'était toute la mort en moi qui avait fini par décéder.

Construire une visibilité déchirée qui se sépare de l'œil pour faire entendre les murmures combinés, entrelacés de la vie et de la mort à chaque instant respiré par les corps. Construire un monde où l'occlusion des bouches et des yeux, où le raturage ou le délitement du lisible désigne la photographie comme un art du silence propre à la parole. Tel est le contraire du mutisme qui parvient à nous faire entendre la voix iconique et comique du cinéma muet.

Voilà pourquoi on ne peut saisir l'essence de ce travail sans s'arrêter au statut particulier de la parole. La voix humaine est présente dans la référence même au cinéma, qu'il soit muet ou parlant. Il ne s'agit pas seulement de la référence à la nature vocale des bandes annonces ou aux indications narratives des « cartons » mais il s'agit de la structure même du dispositif des prises de vues. Couper l'image c'est rendre la parole au silence qui l'habite. C'est donc faire entendre ce que l'oreille ne peut saisir c'est-à-dire les effondrements imperceptibles du tissu sonore. En portant atteinte à toutes les formes de la continuité Rondepierre fait voir et fait entendre ce qui s'échappe par la brèche ouverte de l'insu. Saisir le visible en son point d'aveuglement, c'est rompre avec la temporalité linéaire de la pellicule et du récit pour rendre visible une temporalité liminale où les signes surgissent mus par la seule énergie d'un désir. L'image laisse voir dans son manque à être visible ce qui en elle se tient comme figure du manque, vestige d'un départ, empreinte de son avenir. Le visible nous arrive non plus comme la trace du passé mais comme l'inscription de ce qui vient, de ce qui reste à produire. Alors l'image devient émergence dans le visible d'un appel à l'autre, d'une attente de regard dans la circulation ininterrompue des signes émis et des signes reçus. La structure secrète des photogrammes devient limpide dans les images prise depuis

³ *La théologie mystique, P.G.3, 999*

⁴ *Vous qui habitez le temps, POL,2000*

le compartiment d'un train qui divisent le monde en deux de telle sorte que la barre d'appui fixée à la vitre opère comme le trait qui sépare.

C'est Jacques Lacan ici qui vient nous aider à voir ce qu'il y a à entendre dans le spectacle du monde vu depuis un train :

»Un train arrive en gare. Un petit garçon et une petite fille, le frère et la sœur dans un compartiment sont assis l'un en face de l'autre du côté où la vitre donnant sur l'extérieur laisse se dérouler la vue des bâtiments (Il s'agit des Toilettes installées sur le quai)...Tiens dit le frère, on est à Dames !-Imbécile dit la sœur, tu ne vois pas qu'on est à Hommes »⁵

Ce jour-là Lacan voulait rendre évidente la fonction symbolique des rails comme opérateur de séparation. Le train, la fenêtre, la barre d'appui, le ciel et la terre, voici là aussi une distribution binaire de sites irréductibles, qui, sans discours, institue d'un coup des espaces infranchissables. Le temps file et il n'y a pas de fil du temps. Le fil des regards est pris dans l'enchevêtrement de tous les réseaux qui ne cessent de lier et de délier les nœuds imaginaires qui nous arriment au monde. Voir c'est produire de l'autre. Dans les photographies de Rondepierre on voit opérer avec une violence décisive cette coupure qui construit pour le spectateur l'ouverture à toutes les aventures intersubjectives. Une vraie pratique du départ donne une puissance singulière à l'impossibilité définitive de tous les ajointements, de toutes les fusions réconciliatrices ou consolantes. Le monde est fendu et c'est dans sa brèche sans appel que souffle le vent qui agitent les signes sans repos. Tout semble conduire le regard à saisir l'histoire secrète de la matière comme un scénario séparateur qui sacrifie toute miroitement, toute spécularité pour laisser survenir les promesses vivantes de l'écart. La photographie est un art de l'éloignement, du voyage. Un moyen de transport pour aller au plus loin de soi, là où le désir renonce à tout objet pour ne pas avoir de fin.

Cet art photographique consacré à l'impuissance des yeux, dans le même mouvement offre à ces yeux une nouvelle souveraineté : jouir des effractions, des vagabondages, des tumultes désordonnés de la matière en tant qu'ils sont des états inquiétants et familiers de notre corps. *Unheimlich* . Une vague imprécise et brutale, imprécise dans sa brutalité, transforme tout effet de lumière en leçon de ténèbres et toute obscurité en puissante éclatante. Pour cela il a fallu livrer bataille à tous les constituants sensibles, temporels, symboliques des acquis perceptifs. Un à un, l'un après l'autre tous les liens qui assurent la consistance de nos discours et l'adhésion ordinaire aux adéquations du visible et des signes sont rompus, défaits, renversés, retournés contre eux-mêmes ou en leur contraire. Ne pas voir, ne plus voir, tel est le mot d'ordre pour pouvoir commencer à regarder. Pour partager le désordre et la nuit que les choses, que la matière des choses ont en commun avec nos peurs et avec nos désirs, il faut renverser l'avant et l'après, permuter le haut et le bas. Faire pâtir l'espace de tous les désordres du temps, produire une nouvelle apesanteur. De nouveau résonne la voix novarinienne de l'Enfant des Cendres :

À huit ans moins le quart j'eus toute la moitié droite qui se trompe de gauche ; à huit ans juste, l'espace en fracas m'habita ; à huit ans sur-révolus j'aurais vévoulu voir que les objets puissent s'apercevoir eux-mêmes dans les intérieurs des choses avec des yeux comme nous. Si j'ai un corp j'en sors en mort, si j'ai point d'corps, j'en sors absent

A quoi répond la voix du Chercheur de Falbala

Toute chose rencontrée vraie ou morte, j'éprouvais comme de la nostalgie pour son avenir ; j'entendais de plus en plus tous les gens se faire des signes pour s'annoncer rien que leur présence aux une les autres, des signes par gestes pour s'annoncer qu'ils sont

⁵ Lacan, *Écrits 1*, L'instance de la lettre dans l'inconscient, Seuil, 1966

absents et des signaux émis en langages mentaux d'assassin. Notre nuit noire parle ainsi. Parfois en face du monde entier, j'apercevais tout le monde en rien ; j'apercevais le monde rien que comme une trace du monde entier ; une fois sur deux j'apercevais la vie en trace.⁶

Si j'évoque encore le théâtre de Novarina, dont la parole est traversée par les tous les séismes du temps, c'est parce que l'œuvre de Rondepierre partage aussi la crise qui lie et délie tour à tour le lisible et visible pour produire la partition convulsive de leurs discordances et de leurs désordres signifiants. Illisibles les mots peuvent barrer les yeux, les regards filtrer entre les mots, les textes disparaissent dans des tourbillons moléculaires et les bouches sont obturées par l'ombre ou par la lumière, l'image peut dévorer les mots, les corps perdent leur humanité et la matière décomposée donne naissance à de nouveaux fantômes. Tout est signe et tout est instable et le sens semble s'enfuir à notre approche comme si notre présence faisait un bruit trop terrifiant. L'art de Rondepierre est un art du pire, du seuil, de la respiration coupée, une stratégie ininterrompue de la syncope pour parvenir à l'impossible geste que serait une prédation du temps. Un art de la catastrophe et de la mort sans cesse évitée. L'œil est dans l'embarras, le regard est pris dans une crise. Faire la preuve de l'inexistence de ce dont le geste d'art a la charge c'est faire basculer toute l'histoire du visible dans l'architecture aléatoire de nos fictions. Ce que raconte le cinéma ce ne sont pas seulement des histoires scénarisées mais le scénario existentiel de ses propres matériaux, leur histoire atomique, moléculaire et secrète aussi intempestive que la météorologie. La fragilité, la caducité de l'image, son insignifiance, son inexistence ont quelque chose de tenace, de durable et de résistant. Mais de quelle nature est ce qui résiste à l'être sans sombrer dans le non-être ? est-ce une réalité ultime qui résiste à la mort dans les figures de la ruine et de la destruction ? Chaque image se tient au seuil d'un effondrement sans jamais céder aux consolations solidifiantes ni à la dramaturgie d'une précipitation dans le néant. L'image se tient droite et ferme entre deux gouffres qu'elle conjure : faire croire qu'elle montre tout ou disparaître en ne montrant plus rien. Entre deux figures totalitaires, celle du Tout et celle du Rien, Rondepierre produit ce quelque chose que l'œil ne peut saisir que par effraction dans le temps. L'idée du réel se construit au cœur des hypothèses sur la matière que nous livrent l'analyse de sa composition. Or cette analyse passe par le travail de prélèvement sur la décomposition comme les dissections ont ouvert à la connaissance de l'invisible organisation des corps. Une double démarche, l'une active qui intervient dans le tissu temporel d'un déroulement pour opérer des prélèvements signifiants, l'autre passive car le matériau est lui-même saisi dans son délitement de chose déjà agonisante et livrée à la turbulence active de ses composants les plus intimes. Les images sont fouillées amoureuxment comme la Charogne de Baudelaire

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grand Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.

.....

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,

⁶ *Vous qui habitez le temps*

Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.

.....

...dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés.

Je me suis laissée conduire de photo en photo jusqu'à ce seuil infernal où le regard n'est peut-être plus affamé de résurrection mais envoûté par les proliférations gesticulantes de l'invisible. La photographie est mouvementée, elle est le mouvement même. Elle a abandonné les territoires rassurants du semblable pour tracer dans chaque geste un visage méconnaissable, une figure du dissemblable. La photographie tend vers la dissolution de toute acuité visuelle, celle de l'œil grand ouvert. C'est au contraire les yeux fermés ou laissant à peine filtrer ce qui, entre deux apparitions du monde, est l'image ténue, fugitive et constitutive de sa disparition que le photographe saisit au vol ce qui fait de tout réel un pur vestige. Faire de ce qui est le plus insaisissable et le moins visible, le plus éphémère et le moins résistant le socle même de la relation de notre regard au monde est un pari fragile. Il serait plus juste de dire que c'est un pari fondé sur l'inconsistance des choses et sur la fécondité inaltérable de la mort. Et pourtant derrière ce pari aventureux, il y a je crois un pari caché beaucoup plus violent, décisif et triomphant que j'appellerai un acte de foi matérialiste au sens antique et moderne du terme. Au sens antique parce que la turbulence intime du monde livre toutes les apparences phénoménales à une explosion ou une implosion aléatoire dont le seul ressort est le seul secret, est la vie elle-même considérée comme pure énergie de renouvellement et de retour sur soi. Point de divinité qui veille à la cohérence du visible, point de récit ni de scénario qui puisse nous faire oublier que l'ordre est un mythe, une opération politique qui retient ensemble des particules disjointes qui ne cherchent qu'à vagabonder erratiquement dans un espace disqualifié. Mais ce matérialisme est moderne en ce qu'il rompt avec toutes les mises en ordre culturel du visible par des industries de stockage et de divertissement. L'art est sans doute aujourd'hui le plus sûr moyen de faire régner un certain désordre là où les forces de liaison, de captation, d'enfermement produisent de la compacité narrative et mimétique. Le cinéma est dans le champ de la création le lieu privilégié des enjeux industriels dans les productions du visible. S'en prendre au cinéma, utiliser la photographie pour faire rendre gorge à ce qui dans le cinéma promet les nouvelles figures de la pérennisation mondiale des regards accordés, voilà qui donne à ce travail sa puissance politique. Rondepierre en tant qu'artiste ne semble pas adopter une posture traditionnelle d'artiste engagé mais du seul fait qu'il inscrit ses gestes dans une opération de désintégration des consistances coutumières aux industries du visible, il agit politiquement c'est-à-dire qu'il produit du sens pour un regard commun sur ce qui n'est pas vu par les yeux. Toute référence à l'invisible dans une modalité singulière du matérialisme est une référence au sens « commun », je veux dire à la construction du sens par la communauté des sujets parlants.

Je crois que seul l'art est en mesure de répondre à ce souci partagé ou plus précisément le geste d'art donne à tous les cohabitants de ce monde les figures d'un partage. Le partage de l'invisible est la condition de possibilité du partage du sensible puisque qu'il n'y a que l'absence des choses à tomber en partage. Telle

est sans doute la figure indécise et pourtant si forte des images qui sont ici montrées.