

Quentin Bajac :

« *Détruire, dit-il* »

(in "Parties communes", 2007, éd. Janvier/ Léo Scheer/. Le livre comprend toutes les photographies de la série "Parties communes" et de la série "Loupe/Dormeurs").

En réunissant dans cet ouvrage deux séries réalisées à des périodes différentes et apparemment sans rapport étroit (*sans commune mesure*, Carnets¹, page 124), Eric Rondepierre demeure fidèle au mode de composition qui a toujours été le sien : celui de la juxtaposition. Le livre que vous tenez entre les mains pourra ainsi être appréhendé comme une nouvelle variation sur ces opérations de montage qui scandent l'œuvre comme autant de rencontres accidentelles. Ajoutez y que cette opération constitue également le principe de composition animant chaque photographie ici reproduite et que chacun des clichés de la série *Loupe/Dormeurs* est également un livre en soi (mais un livre illisible, frustration oblige), vous voilà en présence de ces effets de miroir et ces mises en abyme dont Rondepierre semble friand, lui qui, dans son récent roman² se mettait en scène sous le nom de Stein, en recyclant et détournant partiellement certains de ses textes théoriques antérieurs.

Cette disparité de son œuvre, Rondepierre semblait l'envisager il y a peu comme un mal nécessaire (*puisque le mal, l'ennemi c'est le pluriel, installons-le dans la démarche*, Carnets (2), p.124). Elle n'est pourtant qu'apparente et ne saurait faire oublier que, par delà l'absence d'homogénéité visuelle des séries, un même principe fondamental anime l'œuvre, depuis les *Excédents* (1989), affrontement d'un fond opaque et de lettres blanches (insignifiance de la surface monochrome, signification du texte), jusqu'aux *Diptyqua, Suites, Moins X* (1998-2003), images divisées par une barre horizontale séparant deux espaces dissonants, en passant par les *Moires*, conflit entre l'image et son matériau, ou

plus récemment les *Hypothèses* (2002-2004), prises de vues désaccordées. Ce principe protéiforme appelons-le donc montage : non pas le montage réaliste, le montage vraisemblable de la continuité narrative classique, mais un montage de dissemblance : un montage conflit, dans la lignée d'Eisenstein – ou de Vertov.. Un montage qui est également une entreprise de déconstruction et de décomposition évidemment (*le plaisir pur et simple de voir quelque chose disparaître* Apartés, page 65).

Pendant plus de dix ans, cette entreprise s'est articulée principalement autour de la notion de découverte –d'une image préexistante, le photogramme, que l'acte photographique révélait en l'isolant. Elle est aujourd'hui davantage animée par la figure de l'invention : aux images détournées ont succédé ces dernières années (2002-2004) les images fabriquées, celles des *Agendas*, des *Hypothèses* et des *Dubliners* (*il aura fallu une dizaine d'années pour que je crée mes propres images*, Carnets, p106): La première s'accomplissait dans la pénombre, la seconde requiert désormais la lumière, le passage de l'une à l'autre impliquant un changement de méthode : une démarche désormais plus consciente, laissant moins de place à l'accidentel (*pour passer d'une non-intervention accidentelle (Serendipity oblige) à une intervention préméditée ou la part de l'alea est réduite*, Carnets, p.106).

On ne saurait cependant les opposer trop schématiquement : tout d'abord parce que chaque photographie implique un acte de ready-made et d'appropriation d'un réel préexistant (*Je ne fais que prélever des morceaux dans un tissu d'images qui existe déjà*, Carnets, p.70). Ensuite parce qu'un même paradigme, celui de l'erreur, anime séries antérieures et images récemment produites. A cet égard, le travail de Rondepierre depuis les *Excédents* pourrait être lu, en surface, comme une encyclopédie des ratages qui parsèment l'histoire de la photographie. Celui qui intitula, sur le mode ironique, sa première image *Le Voyeur*, y joue de manière constante et sur le mode déceptif, de l'impossibilité de tout percevoir : écrans noirs, dérèglements du cadre,

déformations chimiques y scandent une iconographie de l'accident consciemment recherché, plongeant le spectateur dans un double état de jubilation et de frustration. Défiant les règles traditionnelles de l'optique, les deux séries présentes ici n'échappent pas à ce modèle : on y voit trop (double, voire triple) et trop peu à la fois. L'image s'y dissout dans la prolifération des plans ou l'absence de profondeur.

Le principe de surimpression qui régit *Parties Communes* est aussi vieux que l'histoire de la photographie. Il constitue un de ces nombreux exemples de ratage devenus, sous l'influence notamment de son usage au cinéma sous le modèle du fondu enchaîné, des figures canoniques de la modernité photographique de l'entre-deux-guerres, réévaluées et redynamisées par l'avènement de l'outil numérique : les *Histoires du cinéma* de Godard sont ainsi construites pour l'essentiel autour de cette figure de la surimpression, d'univers qui s'interpénètrent sans s'exclure, opérant davantage sur le mode de la simultanéité que de la succession. Mais l'usage qu'en fait Rondepierre se pare d'autres auras : celles d'une certaine esthétique de l'errance, chère aux surréalistes, dont la ville constitue, par les possibilités de rencontre fortuite qu'elle propose, le terrain de jeu favori, comme celles d'une photographie spirite, contemporaine en grande partie de l'invention du cinéma – de véritables « projections » selon le propre terme employé par certains spirites pour nommer leurs expériences photographiques³ : comme une convocation des fantômes, ceux de l'imaginaire, du cinéma, d'une ère argentique désormais révolue. Nouvelle variation sur ces relations textes/images qui parcourt l'oeuvre de Rondepierre, les *Loupe/Dormeurs* quant à eux partagent avec la première série l'impression d'une photographie ratée (la présence envahissante du flou) tout en proposant un autre mode de *divorce perceptif*, celle d'une impossible mise au point entre trois points focaux différents : celui de l'objet – de désir- féminin, juste deviné dans le flou de l'arrière plan, celui trop présent du photogramme, ce « dormeur », brutalement réveillé par le truchement de la loupe, celui enfin du

texte qui par endroit se fond presque entièrement avec l'image qu'il recouvre et ne se révèle au spectateur que de manière aléatoire, en fonction de la distance et de la lumière.

Ce changement de focale, c'est finalement encore une fois toute l'histoire de la façon dont il convient d'envisager le travail de Rondepierre : à ce titre les *Moires* constituent bien davantage que le titre singulier d'une de ses séries et d'un de ses ouvrages. Toutes les séries de Rondepierre sont des moires : Chacune d'entre elles porte en soi un travail de destruction de l'image – on n'oubliera pas que la moire est obtenue par une opération d'altération violente, celle de l'écrasement irrégulier du grain du tissu. Chacune d'entre elles possède cet aspect changeant et ondoyant d'une surface qui se modifie en fonction de l'élément auquel le spectateur prête attention : les *Loupe/Dormeurs* bien évidemment poussent cette logique à son paroxysme mais également les *Parties communes* qui obligent le spectateur à un décryptage attentif des images entrelacées. Car les *Moires* c'est aussi la métaphore de l'image comme tissu et du montage comme tressage - à ce titre on pense au travail de François Rouan (*François Rouan a découvert un principe d'organisation de l'espace à partir d'un support matériel : la tresse. A partir de ce support il a fait une surface. Puis de cette surface un trompe l'œil : une fausse tresse. De même mes hypothèses sont de fausses suites, Carnets, page 86*).

Entrelacs de temps et d'espace, entrelacs d'autobiographique et de fictionnel, les *Parties communes* comme les *Loupe/Dormeurs* sont, à ce jour dans l'oeuvre de Rondepierre, les deux seules séries mixtes, dans lesquelles sont juxtaposées, sur un mode certes différent, trace du cinéma et présence du réel, *prises de vues et reprises de vues*. Elles empruntent à l'univers de l'ombre comme à celui de la lumière. Par rapport aux plus récents travaux, ceux des *Agendas*, des *Hypothèses* et des *Dubliners*, ces deux séries ici rassemblées et pourtant réalisées, l'une en amont l'autre en aval des travaux précédemment cités, ont en commun que le cinéma y fait retour. Les travaux précédents

l'avaient évacué, ceux-ci y reviennent sans pour autant se laisser totalement envahir. Le réel y résiste même si la transparence comme le flou le mettent à mal, lui conférant une qualité fantasmagorique nouvelle dans les travaux de Rondepierre. Le cinéma s'y introduit mais y reste, littéralement et métaphoriquement, tenu à distance

C'est en vain cependant qu'on croirait déceler dans cette évolution un tournant vers davantage d'autobiographie - dès les *Excédents* l'oeuvre portait en elle une dimension autobiographique⁴, masquée mais bien réelle. En revanche on y relèvera de manière plus évidente une présence physique nouvelle de leur auteur : Les *Parties communes*, délimitent un espace imaginaire envisagé à hauteur d'homme - comme vu en caméra subjective – (*La Dame du lac* comme *Le Voyeur* qui tous deux utilisent ce procédé sont symptomatiquement deux des films les plus fréquemment cités par Rondepierre). Certains regards des personnages (ceux de *Poses*, *Seuil* ou encore *Passe*) sont autant d'adresses au spectateur/auteur. Véritables « regards caméra », ils abolissent la distance entre le champ et le hors champ. Quant à la série des *Loupe/Dormeurs*, Rondepierre y intervient systématiquement dans le champ, entrant pour la première fois dans le cadre de ses images par un dispositif récurrent : une main tenant une loupe.

La loupe est l'outil par excellence du détective. (*Le détective essaie de retrouver le fil de l'oeuvre en se servant des traces qu'a laissées l'artiste* La nuit cinéma, p.24). Comment ne pas penser que dans ces dernières séries, Rondepierre, malgré ses réticences⁵, assume sa nouvelle position ? Celle à la fois d'artiste et de détective, d'auteur et d'exégète de son oeuvre –le meilleur sans doute, dont le travail ne cesse de faire retour sur lui-même en se recyclant et s'auto-citant d'un médium à l'autre : de la photographie au cinéma, du cinéma à la littérature et à l'intérieur de celle-ci au sein des genres pratiqués, l'autobiographique, le critique, ou le romanesque. Confusion des genres, confusion des rôles, *Loupe/Dormeurs* comme *Parties communes* n'est pas tant un travail sur le cinéma, ou de cinéma, pas plus qu'ils ne sont véritablement des

photographies, mais bien plutôt une tentative d'ouvrir de nouveaux espaces entre : entre le cinéma et la littérature, entre la photographie et le cinéma, entre la photographie et la littérature, entre la pratique artistique et la critique de cette propre pratique : des objets aux reflets changeants comme des miroirs et dont les tentatives de dénomination fluctuent selon le point de vue (*L'oeuvre ne peut tomber que sous les coups redoublés du sens*, Carnets, p.114).

¹ Eric Rondepierre, *Carnets*, Revue Littéraire/ Editions Léo Scheer, Paris, 2005

² Eric Rondepierre, *La Nuit cinéma*, Editions du Seuil, Paris, 2005

³ Clément Chéroux, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Yellow Now, 2003

⁴ Denys Riout, *L'ombre des images*, dans Eric Rondepierre, éditions Léo Scheer, 2003.

⁵ *Dans l'œil du cyclope*, entretien avec Evence Verdier, *Art Press*, avril 2005.