

LES ARCHIVES FICTIONNELLES D'ÉRIC RONDEPIERRE

« Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré¹. » Éric Rondepierre pourrait reprendre à son compte l'incipit de *Sur la Lecture*, de Marcel Proust, bien que ses lectures d'adolescence ne se soient pas déroulées aux belles heures de l'après-midi sous les noisetiers et les aubépines d'un parc², mais entre les murs d'un orphelinat de banlieue parisienne. Pour qui s'intéresse depuis ses débuts à son œuvre, il aura fallu attendre quinze ans – et le texte biographique de Pierre Guyotat destiné à la monographie parue aux Éditions Léo Scheer en 2003³ – pour connaître l'enlèvement « légal » dont il fut victime à l'âge de onze ans. Au cours d'un entretien avec Julien Milly, Éric Rondepierre assure que l'on ne peut comprendre sa difficulté à se définir comme artiste que « si on sait d'où [il] vien[t], quelle formation est la [s]ienne et [qu'il] devien[t] libre à 18 ans⁴ ».

En 1998, Éric Rondepierre évoquait brièvement dans *Moires*⁵ ses sept années passées dans une institution, mais c'est seulement après la parution de la préface de Pierre Guyotat qu'il envisage d'écrire sur la fêlure qui a brisé son enfance. Il fait part pour la première fois en 2005, dans *La Nuit cinéma*⁶, de la mesure de protection judiciaire qui l'a arraché à sa mère, avant d'accepter la demande de son éditeur Bernard Comment d'y consacrer un livre : ce sera *Placement*⁷, un récit à plusieurs voix édité en 2008. En 2015, Éric Rondepierre publie *Champs-Élysées*⁸, court récit illustré dans lequel il revient sur la période insouciant et heureuse qui a précédé son placement en structure d'accueil. Les raisons de cette mesure judiciaire sont données dans *Placement* : les services sociaux l'ont enlevé dans la cour de son école le 17 octobre 1961 et conduit dans un établissement appelé le Home sous prétexte de le « protéger » d'une mère aimante mais folle – il ne devait brièvement la revoir que quinze jours plus tard. Éric Rondepierre a ensuite passé sept longues années, jusqu'à ses dix-huit ans, dans cette institution située à Fontenay-sous-Bois. Sans pathos, *Placement* décrit un établissement à l'organisation carcérale, dans lequel tout plaisir personnel est banni. C'est dans ce contexte qu'à l'âge de quinze ans il découvre la lecture, pourtant peu favorisée par l'institution. Il s'y réfugie, y trouvant un moyen de se tenir à l'écart du réel, c'est-à-dire du Home – que ses dirigeants ont eux-mêmes stratégiquement voulu coupé du monde. Plutôt qu'une double séparation d'avec le réel, la littérature fut sans doute pour Éric Rondepierre une manière de le reconquérir, dans la mesure où le redoublement de la négation conduit à annuler cette négation.

Dès cette époque, Éric Rondepierre lit « tout et n'importe quoi [...] il aime bien tout⁹ ». Comme les lettrés que mentionne Proust dans *Sur la Lecture*, il est avant tout quelqu'un qui lit pour lire – surtout parce que l'acte de lecture lui permet d'être ailleurs, « là

¹ Marcel Proust, *Sur la Lecture*, Paris, Libro, 2000, p. 7.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Pierre Guyotat, « Préface », in *Éric Rondepierre*, photographies d'Éric Rondepierre et textes de Pierre Guyotat, Daniel Arasse, Denys Riout, Jean-Max Colard, Thierry Lenain, Alain Jouffroy, Hubert Damisch, Marie-José Mondzain et Éric Rondepierre, Paris, éd. Léo Scheer, 2003, p. 9-17.

⁴ Éric Rondepierre, Julien Milly, *Le Voyeur, entretiens*, St-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence éditeur, 2015, p. 31.

⁵ « Il faut dire qu'enfermé, je l'étais durant sept longues années : de onze ans à dix-huit ans, avec deux cents types comme moi » (*Moires*, Texte et photographies de l'artiste, Trézélan, éd. Filigranes/ Galerie Michèle Chomette, 1998, p. 4).

⁶ Éric Rondepierre, *La Nuit cinéma*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005, p. 13.

⁷ Éric Rondepierre, *Placement*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008.

⁸ Éric Rondepierre, *Champs-Élysées*, Nogent-sur-Marne, éd. Nonpareilles, 2015.

⁹ Éric Rondepierre, *Carnets*, Paris, éd. Léo Scheer, coll. « La Revue Littéraire », 2005, p. 11.

où *ils* ne sont pas, dans un autre monde¹ » ; « ils » c'est-à-dire ceux de la pension. Si l'on peut deviner dans l'incipit de Proust le regret que lui inspire tout de même ces heures « passées sans les vivre », pour le jeune Éric au contraire chaque heure *perdue* dans la lecture représente une victoire sur l'institution. C'est une autre victoire pour lui que d'être parvenu à maintenir intact au Home son goût pour les images, proscrites par l'établissement – Éric Rondepierre se verra ainsi confisquer l'appareil photo offert par son frère aîné, qui ignorait tout des règles du foyer. Il arrive néanmoins que le cinéma y pénètre sporadiquement, notamment un soir *Los Olvidados*, le film de Buñuel auquel les enfants du Home n'ont pas pu ne pas s'identifier. Mais c'est surtout avec sa mère, qui le conduit à chaque sortie voir un ou deux films en salle, qu'Éric Rondepierre se nourrit de cinéma. Tenu à l'écart de la vie, ne bénéficiant d'aucune permission de sortie – sinon quelques dimanches après-midi – c'est sous la forme d'images projetées dans une salle de cinéma que le monde interdit lui parvient, faisant naître très tôt chez lui le sentiment que la fiction cinématographique porte en elle des traces de réel plus vivantes que la réalité faussée dans laquelle on le maintient. Petit à petit, le monde lu et le monde projeté finissent par recouvrir presque entièrement ses vies de pensionnaire puis d'étudiant : « j'allais au cinéma par défaut, convaincu qu'il ne pourrait rien m'arriver dans la vraie vie. À moins que le cinéma ne soit la muraille que j'avais édifiée pour que rien de la vie n'arrive jusqu'à moi². »

Interrogé sur sa place au monde à cette époque, Éric Rondepierre répond : « nulle part. [...] J'étais profondément déraciné : socialement, culturellement et individuellement. Je n'avais pas d'espace intérieur pour me considérer, pas de passé, pas d'avenir³. » Il ne peut pas imaginer alors que ces sept années de vide, durant lesquelles il a le sentiment de jouer de son vivant le rôle d'un fantôme, constitueront un jour le terreau de son œuvre artistique. À cette époque, sa vie lui apparaît comme « la parodie grossière d'histoires qu'[il] avait pu voir dans les films [...] un mauvais mélo du XIX^e filmé par un tâcheron du début du XX^e⁴ ». Persuadé de ne « jamais accéder à une densité de vie » il fait volontairement l'impasse sur la vie réelle : « Si l'on pense avec Robert Smithson que “passer du temps dans une salle de cinéma, c'est faire un trou dans sa propre vie” on comprendra aisément que j'ai eu une jeunesse des plus lacunaires⁵. » Mai 1968 lui permet d'échapper au Home à dix-huit ans, trois ans avant sa majorité.

Après son bac, il s'inscrit à l'Université, aux Beaux-Arts de Paris et œuvre comme acteur pour différentes compagnies dont le *Théâtre d'en face* avec lequel il travaille sur le « non-faire » et « l'immobilité ». Il a déjà 10 ans d'enseignement derrière lui et une thèse d'Esthétique lorsqu'il interprète son dernier rôle en 1990 au festival d'Avignon – *Ajax, fils de Télamon* – avec la Compagnie de Bruno Meyssat. Le rôle qu'il y interprète est déjà presque un autoportrait : caché sous un amas de tuiles disposées sur la scène avant l'arrivée du public, plongé dans le noir, il échappe aux regards des spectateurs qui ignorent sa présence, spectre hantant l'univers de la pièce et personnage maintenu dans les marges, à l'écart de deux univers : le monde diégétique et celui de la salle. Hors du monde. Ce rôle coïncidait avec la démarche artistique qu'il avait inaugurée quelques mois plus tôt et qui répondait au même précepte : ne pas intervenir.

¹ *Ibid.*, p. 74. É. Rondepierre cite ici Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*, vol. 1, Paris, Folio Gallimard, 1990, p. 250.

² Éric Rondepierre, Julien Milly, *Le Voyeux, entretiens*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*

Qui suis-je ?

La question liminaire de *Nadja*¹, aussitôt suivie de l'interrogation « qui je hante », pourrait avoir été posée par Éric Rondepierre tant celui-ci s'est longtemps perçu comme un fantôme dépourvu de toute existence réelle, même après qu'il est devenu artiste :

Arrivé à la quarantaine, il y a une mutation : j'ai déplacé le vide de ma vie à l'intérieur du continent cinématographique. Grâce à la photographie, en travaillant au cinéma sur ce que je n'y voyais pas, j'ai réussi à superposer les deux trous. À une certaine distance, on ne voyait qu'un seul trou, plein, dense. Et comme je passais le plus clair de mon temps à l'intérieur, je n'y voyais pas grand-chose. C'était l'essentiel : ne rien voir du trou de sa propre vie en le faisant coïncider avec celui du cinéma : l'illusion était parfaite².

En 1995 Charles Hagen, critique au *New York Times*, est le premier à utiliser le mot qui restera longtemps le mieux adapté à la démarche artistique d'Éric Rondepierre en intitulant l'article consacré à l'exposition du MoMA à laquelle il participait : « Found Photographs and Chance : Serendipity³ ». Le mot *Sérendipité* en français est un calque du mot anglais, il désigne une manière de trouver ou de créer quelque chose sans le chercher ni même l'avoir en tête. On ne saurait trouver mot plus juste pour désigner la disposition de découvertes dans laquelle s'est d'emblée placé Éric Rondepierre pour son travail de « reprises de vue ». Sa première série photographique (*Excédents*⁴, 1989) semblait déjà répondre au seul hasard : réfugié dans une cave lui servant d'atelier de peinture, Éric Rondepierre « broie du noir⁵ » en regardant des films sur VHS lorsqu'il remarque sur l'un d'eux – la version sous-titrée de *Cronica di un Amore* – huit cartons noirs insérés, sur chacun desquels est inscrit le sous-titre : *Quoi ?* Ces images insignifiantes, quasi indétectables, qui auraient dû rester *invues*, il décide de les prélever en photographiant l'écran après avoir fait un arrêt sur image. Notons la part autobiographique que contenait déjà cette première image d'*Excédents* : Éric Rondepierre avait remarqué un peu auparavant des écrans noirs similaires, d'abord dans le film de Robert Montgomery, *La Dame du Lac*, puis dans *Le Voyeur* de Michael Powell, pour lequel il avait pris sa première photographie, mais c'est seulement à partir du film d'Antonioni qu'il décide de s'engager dans une démarche artistique consciente, probablement parce que le pronom interrogatif *Quoi* lui a semblé lui être adressé et qu'il y a répondu artistiquement en adoptant un nouveau médium – la photographie.

Les séries qui succèdent à *Excédents* continuent de laisser la part belle au hasard. Invité à partir de 1993 à explorer les archives de plusieurs cinémathèques étrangères, Éric Rondepierre modifie sensiblement sa démarche en photographiant directement le photogramme plutôt qu'un écran de télévision. Aux archives américaines où il est invité en tant que lauréat du prix Médicis hors les murs, il passe plusieurs mois sans rien trouver de ce qu'il pensait prendre, jusqu'au moment où quelqu'un lui apporte, incidemment, la pellicule d'un film dont quelques minutes sont atteintes par la corrosion : il en tirera *Précis de décomposition* (1993). Les deux séries suivantes, *Les Trente étreintes* (archives de Bologne, 1997) et *Moirés* (archives canadiennes, 1998), prolongent le travail commencé aux États-Unis sur les accidents de pellicule. Éric Rondepierre poursuit sa démarche de prélèvement dans les trois séries suivantes – *Díptyka* (1998-2000), *Suites* (1999-2001) et *Moins X* (2003) – pour lesquelles il décadre désormais l'image, découpant dans la bobine de film entre deux

¹ André Breton, *Nadja*, Paris, éd. Folio-Gallimard, 1964, p.3.

² Éric Rondepierre, Julien Milly, *Le Voyeur, entretiens*, p. 20.

³ Charles Hagen, « Found Photographs and Chance : Serendipity », *New York Times*, 27 octobre 1995.

⁴ Toutes les séries photographiques citées dans cet article, à l'exception de *Background*, sont visibles sur le site officiel d'Éric Rondepierre (URL : <http://www.ericrondepierre.com/>), consulté le 4 novembre 2015. Elles sont également reproduites dans le catalogue suivant : Éric Rondepierre, Catherine Millet, Jacques Rancière, *Éric Rondepierre : Images secondes*, Paris, Loco, 2015.

⁵ Interview par Brigitte Ollier, « Je guette l'accident de pellicule », *Libération*, 15 octobre 2003.

vues, de manière à instaurer une ligne de démarcation et à inverser les parties hautes et basses du photogramme. Pendant plus d'une dizaine d'années donc, entre 1989 et 2001, Éric Rondepierre double des images qui existent déjà, il les sélectionne, les prélève, se les réapproprie, les place dans un nouvel espace fictionnel. Il récidive en 2008 avec la série *DSL*¹, composée de dix-huit photographies grand format représentant des captures d'écran de films visionnés sur ordinateur, prises au moment où l'image se désagrège. Si le tirage couleur obtenu, considérablement agrandi², apparaît plus pictural que les photographies des séries précédentes – la démarche reste toutefois identique : il s'agit toujours de ne rien contrôler³, de se tenir prêt à capturer le moment où quelque chose survient. Éric Rondepierre n'intervient pas davantage lorsqu'il s'agit d'intituler ses œuvres, puisqu'il préfère détourner ce qui existe déjà : le titre du film source (*Excédents*), le texte photographié (*Annonces*), le titre d'une œuvre d'Emil Cioran (*Précis de décomposition*). Seul *Les trente étreintes*, à l'évidence choisi pour son harmonie sonore, témoigne à cette époque de la capacité inventive de son auteur.

À partir de 1999, soit dix ans après la réalisation de sa première série photographique, Éric Rondepierre commence à introduire des instants de sa propre vie dans une œuvre qui consistait jusqu'ici à prélever et à déplacer des images faites par d'autres. Ces insertions du réel contaminent le monde fictionnel des photogrammes qu'il continue de prélever tandis que, par un effet de retournement, sa propre réalité se transforme en fiction. Il effectue ce geste pour la première fois dans la série *Loupes-dormeurs*, pour laquelle il photographie comme à son habitude un photogramme de film, mais en prenant soin désormais de s'éloigner de l'objet photographié afin d'inclure dans le cadre ses doigts qui tiennent le morceau de pellicule, tandis que dans le flou de l'arrière-plan, on devine la présence d'une femme. Chaque image de la série inclut par ailleurs une trame textuelle, minuscule et serrée formant un long texte de 156 000 signes, roman inédit écrit par l'auteur et intitulé *Dormeurs*⁴. Ce dispositif vertigineux oblige le regardeur à basculer sans cesse de la vision à la lecture, le texte et l'image ne pouvant jamais être perçus conjointement – même s'il devient tout autant impossible de les dissocier totalement dès lors que l'on a pris conscience de leur existence commune. Cette série ne sera montrée qu'en 2002, soit l'année où Éric Rondepierre décide de retourner à Fontenay-sous-Bois revoir le Home où il a vécu sept ans⁵. C'est suite à cette visite que l'écrivain Pierre Guyotat, qu'Éric rencontre alors souvent et à qui il parle de ses démarches, propose de consacrer la préface qu'il a accepté d'écrire à l'enfance de son ami. Le moment où Éric Rondepierre retourne sur les lieux qui ont vu son enfance coïncide donc avec son désir de rendre publique la première de ses séries dans laquelle il se met en scène.

Au fur et à mesure qu'il inscrit dans ses photographies des instants de sa vie, la part de hasard qui guidait initialement sa démarche se réduit au profit d'une plus grande élaboration de l'image. Éric Rondepierre crée ainsi pour les séries *Parties Communes* (2005-2007) et *Seuils* (2008) ce qu'il appelle une ZIP – soit une Zone Iconique Partagée – lieu de rencontre d'un photogramme extrait d'un film muet et d'une photographie prise dans son quotidien. Il finit même par inclure son autoportrait à deux reprises dans la série *Seuil* (« Campement » et « Photographie »), permettant ainsi à son double iconique de partager l'univers fictif de personnages cinématographiques filmés un siècle plus tôt. Les séries qui suivront ne feront plus appel au cinéma : ainsi la série *Agendas* (2002-2012) ne contient plus

¹ DSL : Désolé de Saboter vos Lignes.

² La série est essentiellement composée de tirages de 50 x 90 cm.

³ Les premières images de la série étaient totalement dues au hasard, mais par la suite, Éric Rondepierre a choisi de provoquer les « accidents » en faisant fonctionner le logiciel de lecture vidéo au delà de ses capacités.

⁴ Première version de ce qui deviendra *La Nuit cinéma*.

⁵ Éric Rondepierre retourne au Home le 11 décembre 2002 (correspondance privée avec l'auteur).

aucune image de film, mais est composée de milliers de photographies prises durant dix ans dans son quotidien. Chacune des dix images qui la constituent réunit les photographies d'une même année, sur laquelle vient s'inscrire le texte de son journal tenu cette année-là. Les photographies, reproduites en très petit format, ne montrent pas grand-chose et le texte du journal est difficilement lisible, mais c'est bien la vie d'Éric Rondepierre qui constitue désormais la matière de son œuvre.

L'enfance enfin retrouvée¹

Le moment où Éric Rondepierre assume de manière plus affirmée la part autobiographique de son œuvre photographique coïncide avec ses débuts d'écrivain. S'il publie tardivement son premier livre - en 1995, à la demande de sa galeriste Michèle Chomette - il n'a depuis jamais cessé d'écrire. L'autobiographie prolonge sa démarche artistique : écrire sur soi suppose en effet de se retirer de sa propre vie le temps de l'écriture, de se placer dans une zone située à la frontière de la vie réelle et de la vie devenue fiction - ce que Dominique Maingueneau, dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, nomme « paratopie² ». Il s'agit bien de prolonger dans l'écriture le geste artistique qui a longtemps été le sien : descendre dans les sous-sols (d'un garage, d'une cinémathèque) pour, à l'écart du monde, fixer sur pellicule une empreinte du réel. L'écriture autobiographique suppose par ailleurs un hiatus temporel (le *je* évoqué dans le texte n'est pas le *je* du présent mais celui du passé) que l'on retrouve par exemple dans les images de *Parties communes* et de *Seuils*, où se rencontrent des personnages qui n'ont jamais été contemporains ni n'ont jamais partagé un univers commun (réalité / fiction).

Assumant de plus en plus la part autobiographique de son œuvre - avec *Moires*, *La Nuit cinéma*, *Rien sur Robert*, *Placement*, *Champs-Élysées* - Éric Rondepierre ne cherche pas pour autant à construire une image stable de lui-même. Ses textes n'ont de cesse au contraire de démultiplier ses identités, comme le feraient des miroirs qui auraient été savamment disposés afin que l'image qui s'y reflète puisse se reproduire à l'infini. Éric Rondepierre s'est très tôt senti dédoublé, à la fois acteur et spectateur de sa propre vie. Entré dès l'enfance dans *l'ère du soupçon*, il a vite pris conscience de la fragilité des frontières qui séparent la réalité de sa représentation³. Il raconte dans *Placement* les peurs incompréhensibles de sa mère, persuadée que les murs de l'hôtel où ils logent sont truffés de micros, ce qui les contraint à communiquer en chuchotant. Deux mondes se dessinent alors : celui de la mère, « intrigant, fantasque, protecteur, et le monde en dehors d'elle, les jardins de la Muette, l'école⁴ ». La séparation, violente, d'avec sa mère quand il a onze ans ne lui permet pas de reprendre corps avec la réalité, puisque l'institut où il est envoyé coupe volontairement ses pensionnaires du monde extérieur et de la vie réelle, laquelle devient, pour les enfants du Home, « fantasmée », « quasi mythique⁵ - impression confortée par les récits fantasques des pensionnaires à qui il arrive de rejoindre leurs familles. L'image que le Home renvoie à l'extérieur ne correspond pas davantage à la réalité, et l'on mesure l'écart qui sépare l'expérience douloureuse vécue par le jeune Éric de la considération dont bénéficie l'institut dans le récit qu'il fait de la visite incongrue, en

¹ « La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée. » Georges Bataille, « Avant-propos », *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

² Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Bordas, 1993, p. 29.

³ Éric Rondepierre, *Carnets*, *op. cit.*, p. 122.

⁴ Éric Rondepierre, *Placement*, *op. cit.*, p. 52

⁵ *Ibid*, p. 102

1965, de la chanteuse Colette Deréal (marraine du Home), qui tente vaguement d'expliquer aux enfants comment chanter en play-back¹ – autre histoire de faire semblant.

Cette situation originelle, qui l'a très tôt plongé dans un questionnement relatif aux rapports que la réalité et la fiction entretiennent entre elles, explique qu'il ait adopté des formes littéraires de récit en marge du discours sur l'autobiographique qu'a développé Philippe Lejeune. De fait, parmi les livres que nous avons évoqués, *Placement* est le seul dans lequel le narrateur, le personnage et l'auteur sont identifiés comme étant une seule et même personne (du moins pour les chapitres écrits à la première personne du singulier, puisque neuf chapitres du livre retranscrivent un dialogue entre deux personnages, dont on ignore s'il s'agit ou non de doubles de l'auteur). Dans *La Nuit cinéma*, le narrateur a vécu certains des événements de la vie de l'auteur : un placement à l'âge de onze ans, une expérience théâtrale en Avignon avec la pièce *Ajax, fils de Télamon*. Mais dès les premières pages, ce narrateur que l'on a eu tôt fait d'identifier à Éric Rondepierre part à la recherche d'un photographe, après avoir lu un article du *New York Times* parlant à son propos de *Serendipity* – l'article est daté du 17 octobre 1990, soit la date anniversaire de « l'enlèvement » de l'auteur². Le narrateur finit par retrouver cet ancien médecin, nommé Stein, dont le travail photographique consiste à « fouille[r] les poubelles des cinémathèques pour extraire certaines images dans les pellicules des films qu'il trouvait, corrodées qui plus est³ ». Autant de clins d'œil à la vie de l'auteur : Stein signifie *pierre* en allemand, son père était médecin, c'est bien son activité artistique qui est ici décrite. Stein et le narrateur apparaissent comme deux doubles possibles de l'auteur de *La Nuit cinéma*, mais deux doubles qui auraient aussi, chacun, leur part de fiction.

On peut noter la constance de la thématique du double dans l'œuvre d'Éric Rondepierre. Ses premières séries consistaient on l'a dit en « reprises de vue » - soit une répétition photographique d'une image cinématographique, quasi similaire mais déplacée dans un nouvel univers. La fascination de Rondepierre pour la dualité est sans doute à relier au syndrome de Capgras (également appelé délire d'illusion des sosies) dont souffrait sa mère : elle avait la conviction que certaines personnes de son entourage avaient été remplacées par des sosies – évidemment maléfiques. Le double incarne de fait le plus souvent la face obscure d'un personnage – angoissant Mr Hyde. « Le mal, l'ennemi, c'est le pluriel⁴ » constate Rondepierre, qui décide d'intégrer ce double malfaisant à sa démarche artistique. On trouve ainsi des doubles dans la plupart de ses séries : personnages alternativement photographiés, dessinés, puis rephotographiés (*Dubliners* 2004) ou encore personnages dupliqués (*Champs-Élysées*, 2009). Dans un hôtel new-yorkais, Rondepierre relève dans l'annuaire les numéros de téléphone d'anonymes portant des noms célèbres puis part à la rencontre des homonymes de John Ford ou de Gary Cooper⁵ – il ignore qu'à la même époque, un jeune artiste du nom d'Édouard Levé prépare une série photographique similaire, intitulée *Portrait d'homonymes*⁶.

Si le pacte d'une identité partagée n'est que rarement respecté dans les récits d'Éric Rondepierre, le pacte référentiel ne l'est pas davantage : tout n'est pas vrai dans *La Nuit cinéma*, l'auteur du texte n'a par exemple jamais rejoint les Balkans à l'appel d'une organisation nommée CIRC dans le but de préserver le patrimoine cinématographique de l'ex-Yougoslavie. Dans tous ses récits, fiction et réalité n'ont de cesse de s'entremêler,

¹ *Ibid.*, p. 119.

² Le 17 octobre 1961 est la date de l'ordonnance officielle du placement, qui sera effectif le 27 octobre.

³ Éric Rondepierre, *La Nuit cinéma*, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Éric Rondepierre, *Carnets*, *op. cit.*, p. 124.

⁵ Éric Rondepierre, *Apartés*, Trézélan, éd. Filigranes, 2001, p. 136-137.

⁶ Édouard Levé, « Portraits d'homonymes ». Cette série n'a pas été publiée mais est visible sur le site du galeriste Loevenbruck (URL : <http://loevenbruck.com>, consulté le 17 février 2016).

tissant une trame dans laquelle il devient parfois impossible – c’est le cas par exemple pour *Moires* – de distinguer ce qui appartient à la réalité de ce qui relève de l’imaginaire. Même pour les textes *a priori* les plus référentiels, l’auteur nous met en garde :

Le sens de cette histoire, je ne le vois pas encore. Elle-même semble lointaine. Quelques fragments peut-être d’une teneur secrète sans profondeur. Il n’y a rien là qui ne se puisse exprimer sans doute. Que les choses puissent s’être réellement passées ne leur donne aucune justification, aucune supériorité sur toutes celles qui attendent quelque part. Quelques faits demeurent cependant dont la transcription synthétique témoigne d’un faible taux de réalité. Maintenant que tous les témoins ont disparu, je vais parler, et donc certainement mentir¹.

Éric Rondepierre a lu Georges Bataille² et Jacques Lacan ; il sait que le discours sur le réel vise à construire une certaine vision du monde, à faire le récit d’une fiction. D’ailleurs, s’il avait intitulé *Légendes* la première version (inédiée) de son texte le plus autobiographique, *Placement*, c’est très probablement en raison de la double acception du mot : « légende » comme texte explicatif accompagnant les nombreuses photographies qui composent le livre, mais aussi « légende » dans le sens de « récit à caractère merveilleux, ayant parfois pour thème des faits et des événements historiques mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l’imagination populaire ou littéraire³ ». Il ne croit pas à la véracité de ses personnages, même lorsque ceux-ci lui ressemblent comme des frères : il sait que raconter sa vie revient fatalement à la transformer en roman et à faire de lui-même un personnage de fiction. Il a ainsi deviné très tôt que son enfance courait le risque, s’il décidait de la raconter, de suivre la trame d’un mauvais roman mélodramatique. Si *Placement* et *Champs-Élysées* ont su éviter cet écueil, c’est qu’il n’a jamais cherché à y inscrire une réalité qui serait venue fixer définitivement les choses. Au contraire : en insérant le thème du double, en imposant le doute dans l’esprit de ses lecteurs, en plaçant ses histoires à la frontière de la réalité et de la fiction, il donne à voir le simulacre romanesque et inscrit dans chacun de ses récits une part qui résiste à la compréhension : la part dévolue à l’impossible réel⁴. Au réel et non à la réalité, qui est selon la définition qu’en a donnée Lacan un « réel apprivoisé ». La *réalité*, c’est le récit qui explique que l’enfant Éric a dû être placé au Home pour le protéger d’une mère folle. Le réel, c’est la part qui, au-delà de cette réalité, ne se laisse pas apprivoiser, dénonce la cruauté que contenait cette décision de justice, remet en question le « bon ordre » accepté. Éric Rondepierre constate que la plupart de ses anciens camarades ont oublié les violences subies au Home. Lui au contraire refuse de se réfugier dans une réalité fantasmée : il accepte de vivre l’expérience de l’angoisse, de la peur, de la colère⁵, puisque c’est la condition pour parvenir à approcher au plus près « la part maudite⁶ » évoquée par Bataille. Son souhait n’est pas d’écrire des livres qui ont l’air réel, mais de faire advenir le réel. D’où la part d’incompréhensible que l’on retrouve dans la plupart de ses récits : on ne sait pas qui parle, au juste, dans *Toujours rien sur Robert*, ni ce qu’y désigne ce « ça » qui effraie tout le monde⁷, de même que l’on ne sait jamais vraiment à qui s’adresse le narrateur dans *Champs-Élysées*. Cette illisibilité ne doit toutefois pas être vue comme l’échec de la littérature, au contraire : les textes de Rondepierre sont littéraires justement parce qu’ils portent en eux une étrangeté qui leur permet de conserver une part d’irréductible face

¹ Éric Rondepierre, *Placement*, *op. cit.*, p. 47.

² Voir notamment les articles de Georges Bataille « Cheminée d’usine », *Documents*, 1929, n°6, p. 329-332 et « De l’âge de pierre à Jacques Prévert », *Critique*, n°3-4, août-septembre 1946, p. 195-214.

³ Définition du TLFi (Trésor de la Langue Française informatisé).

⁴ « L’impossible », en référence au texte de Georges Bataille, *L’Impossible*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

⁵ Georges Bataille, « Cheminée d’usine », *art. cit.*, p. 329.

⁶ Georges Bataille, *La Part maudite*, [1949] Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

⁷ Éric Rondepierre, *Toujours rien sur Robert*, Paris, éd. Léo Scheer, coll. « Variations VII », 2007, p. 19. On peut supposer que « ça » fait référence aux performances improvisées qu’Éric Rondepierre a régulièrement faites dans les lieux publics jusqu’à ses trente ans et qu’il évoque à plusieurs reprises dans ses interviews sans vraiment les décrire.

à l'ordre symbolique. S'étant très tôt interrogé sur son rapport problématique avec le réel, Éric Rondepierre a compris que le monde de l'art devait être le lieu de « toutes les transgressions, de toutes les bizarreries, de toutes les remises en question “symboliques” », l'artiste pouvant réussir « là où le délinquant (la pension) et le fou (ma mère) avaient échoué² ».

On retrouve cette part dévolue à l'impossible réel dans ses séries photographiques. Sans jamais être dupe du mythe du cinéma et de la photographie comme « analogue mécanique du réel³ », Éric Rondepierre est convaincu que le réel laisse toujours un peu de son empreinte sur la pellicule, indépendamment du contenu et de la qualité du film – d'où l'intérêt qu'il porte, aussi, aux films de série B et aux films pornographiques. Son goût pour le cinéma s'est décentré au fil du temps : ce n'est plus la diégèse du film qui l'intéresse désormais, mais la potentielle part de réel déposée sur la pellicule. En ce sens, *Champs-Élysées*, publié en 2015, est peut-être, de toutes ses œuvres, celle qui s'apparente le plus à un palais des glaces, multipliant les reflets, abolissant les frontières entre le réel et la fiction, entre le passé et le présent. Ce livre court, dense, composé d'un texte d'une vingtaine de pages et de presque autant d'images, débute⁴ sur la « reprise de vue » de la scène de meurtre finale de *Belle de Jour* (1967), lorsque le corps de Marcel (Pierre Clémenti) gît à terre dans une rue parisienne. Visionnant le film, Éric Rondepierre y reconnaît la rue du Docteur Lancereaux et se souvient avoir fréquenté quelques mois l'école libre qu'on y devine à l'arrière-plan, huit ans avant que Luis Buñuel n'aille y tourner son film. L'archive reproduite à la fin de *Champs-Élysées*, extraite du rapport établi à la fin des années cinquante par la Préfecture de Police et destiné au chef de la Brigade de Protection des mineurs, atteste de ce souvenir.

La scène de *Belle de Jour* vient stimuler la croyance quasi animiste qu'Éric Rondepierre porte aux images cinématographiques, capables selon lui d'englober simultanément deux univers : celui du récit filmique et celui du réel – lequel ne demande qu'à être réactivé. Succèdent ainsi à ce premier souvenir quatre récits que Rondepierre situe dans un « carré magique » dont il dresse mentalement les frontières géographiques au cœur du jardin des *Champs-Élysées* et dans lequel il abolit les frontières entre le passé et le présent, la fiction et la réalité. Les images reproduites dans *Champs-Élysées* s'inscrivent dans ce carré magique : y cohabitent des photographies prises par l'auteur, des photogrammes de film, d'anciens montages photographiques, ainsi que trois panoramiques patiemment reconstitués à partir de captures d'écran du film de Stanley Donen, *Charade*, prises à quelques secondes d'intervalle puis assemblées dans une même image dans laquelle toutes les temporalités ont été aplaties. Les personnages du film se promènent à leur guise dans ce nouvel espace de fiction, comme le prouve la silhouette de Cary Grant qui disparaît de la scène du métro de *Charade* pour réapparaître au premier plan d'une photographie contemporaine représentant le théâtre Marigny – le corps coupé de l'acteur faisant également écho à une autre image du livre, celle de la fillette au ballon dans *Pas de printemps pour Marnie*. Le texte du livre fait à son tour se côtoyer personnages de fiction joués par des acteurs et personnages réels : Audrey Hepburn et Cary Grant (1963, *Charade*), Pierre Clémenti (1967, *Belle de Jour*), Jess Hahn (1959, *Le Signe du lion*), cinq enfants jouant dans la rue (1964, *Pas de printemps pour Marnie*), Marcel Proust (fin XIX^e), Georges Perec (1947), des familles photographiées par Ilse Bing (1932), le narrateur et son amie (2005 et 2012) et surtout, le narrateur et sa mère (1958). Car c'est d'abord à elle que ce récit s'adresse et c'est sans doute pour elle que le carré magique a

¹ Éric Rondepierre, *Le Voyeur*, op. cit., p. 30.

² *Id.*

³ Roland Barthes, « Le Message photographique », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Point Essais », 1982, p. 11-12.

⁴ L'image *Champs-Élysées*, qui appartient à la série *Seuils*, est cependant reproduite à trois reprises avant le début du récit.

été tracé : pour pouvoir l'accueillir et la protéger, pour qu'enfin existe un lieu où la mère et le fils puissent se rencontrer, se reconnaître. Se faire signe¹.

En abolissant ainsi les frontières (entre le réel et la fiction, entre le passé et le présent) Éric Rondepierre poursuit nous semble-t-il les principes défendus en leur temps par les surréalistes, dans la mesure où son œuvre vient réactiver le mobile fondateur de l'activité surréaliste tel que le définissait André Breton dans son *Second Manifeste* :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point².

Le carré magique dessiné par Rondepierre est-il autre chose que ce point de détermination que cherchaient déjà en 1930 André Breton et ses amis ?

Pourquoi écrire sur soi ?

On peut pour finir s'interroger sur les motivations qui ont poussé Éric Rondepierre à produire une œuvre qui tend de plus en plus vers l'autobiographie, à se lancer dans l'impossible projet de retranscrire le réel. Parmi les nombreuses raisons qui justifient l'écriture de soi, trois nous semblent correspondre à sa démarche : le désir de mieux se connaître ; celui de laisser des traces ; celui, enfin, de témoigner.

Éric Rondepierre a mis du temps avant de pouvoir répondre aux questions récurrentes sur l'origine de sa démarche : le geste fondateur de son travail – prélever des photogrammes – lui est en effet longtemps resté incompréhensible. Michel Leiris s'interrogeait dans *Biffures* :

Se peut-il que ce qui fait actuellement le plus clair de ma vie soit ainsi sans racines apparentes et ne présente aucune liaison visible avec quelque rêve, même diffus [...] ? En procédant en sens inverse - partant du présent pour remonter vers le passé - peut-être ai-je plus de chances [...] et de quoi me prouver que ma vie n'est pas entièrement faite de hasards³.

Éric Rondepierre s'est lui aussi beaucoup interrogé sur la cohérence de son parcours de vie, sur son unité, jusqu'à ce qu'un souvenir lui soit revenu, qu'il a jugé annonciateur de son destin de photographe et qui est venu éclairer le chemin parcouru : à l'âge de quinze ans, il a participé au Home, à la fois comme acteur et comme monteur, à la réalisation d'un film adapté d'une nouvelle d'Arthur Conan Doyle, *Le Ruban moucheté*. Durant la phase de montage, il a découpé dans la pellicule quelques photogrammes le représentant, et qu'il a conservés depuis lors⁴. À la lumière de ce qu'il est devenu, cet épisode a pris « rétrospectivement, un sens nouveau⁵ » ; Éric Rondepierre a raconté à plusieurs reprises dans *Moires*⁶ et dans *Placement*⁷ ce moment où il a compris que ce qui lui semblait n'avoir

¹ C'est une lecture possible de l'explicit de *Champs-Élysées*, même s'il reste possible que le narrateur s'adresse dans ces dernières lignes à sa femme ou à l'enfant qu'il a été.

² André Breton, « Second manifeste du surréalisme » [1930] in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 72-73.

³ Michel Leiris, « Dimanche », *Biffures* [1948], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005, p. 230.

⁴ Deux photogrammes sont reproduits dans *Le Voyeur*, *op. cit.*, p. 97.

⁵ Éric Rondepierre, *Placement*, *op. cit.*, p. 133.

⁶ Éric Rondepierre, *Moires*, chap. 1, « L'Origine », et chap. 2, « Le Ruban », *op. cit.*, p. 4-10.

⁷ Éric Rondepierre, *Placement*, *op. cit.*, p. 133-143.

aucun sens en avait finalement un, celui où le récit de Sherlock Holmes est devenu sa *nuit du tournesol*¹.

Le genre autobiographique a également permis à Éric Rondepierre de s'interroger sur les rapports existant entre sa mémoire (qu'il juge déficiente²) et le récit du traumatisme de son enfance. Par le biais de fictions et d'archives (policieres, cinématographiques), il est parti à la recherche de ses racines, notamment pour les transmettre à ses propres enfants. Mais s'il pourrait reprendre à son compte les mots de Perec dans *W* (« J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture³ »), Éric Rondepierre ne se contente pas toutefois de revenir sur le passé, il prépare simultanément dans son œuvre un espace destiné à accueillir les traces « à venir ». Ainsi la série photographique *Background* commencée en 2013 et composée de décors de films reconstitués par ordinateur et vidés de leurs personnages peut-elle être vue à la fois comme une construction fictive des lieux de son enfance mais aussi comme un ensemble de lieux préparés pour permettre que quelque chose arrive, que quelqu'un survienne, des lieux pour lesquels la seule temporalité possible serait celle de l'instant présent – ce moment où rien, absolument rien, n'est mort⁴.

L'écriture a enfin pour Éric Rondepierre une fonction testimoniale : peu de gens ont partagé l'expérience de leur placement sur décision de justice, simplement parce que les conditions de vie dans ces institutions ne permettaient généralement pas à ceux qui y vivaient de développer un regard critique sur leur propre histoire. En apprenant en 1995, à la lecture du livre *Aimer mal, châtier bien*, que ces institutions qu'il jugeait « d'un autre âge » n'avaient toujours pas disparu, Éric Rondepierre a pris conscience qu'il était sans doute un des rares à pouvoir partager son expérience et à ouvrir la voie à un questionnement sur une mesure judiciaire qui reste aujourd'hui encore d'actualité : en 2014, il y a eu en France 148 117 mesures de placement (nouvelles et renouvelées), soit une augmentation de 2,7 % par rapport à 2013⁵.

Concluons avec Proust. Dans la préface mentionnée ci-dessus, qui était destinée à l'essai de John Ruskin qu'il venait de traduire, Proust notait le danger de la lecture lorsque celle-ci tendait, au lieu de nous éveiller à la vie spirituelle, à se substituer à elle. C'est un risque, on l'a vu, qu'avait un temps couru Rondepierre lorsque jeune homme il s'était contenté de « déguster passivement [les œuvres] préparées par les autres⁶ ». La lecture, nous dit encore Proust, ne saurait être une fin en soi : la vérité n'est pas dans les livres, même s'ils peuvent nous aider à amorcer une réflexion. Le travail photographique dans lequel Éric Rondepierre s'est lancé à partir de 1990, en réponse au *Quoi ?* interrogateur inséré dans le film d'Antonioni, a nourri sa vie, provoqué des rencontres, des voyages, l'a entraîné à son tour sur la voie de l'écriture. Après avoir longtemps cru que la littérature finirait par prendre le pas sur sa vie, Éric Rondepierre a finalement compris qu'elle l'avait au contraire aidé à s'y introduire et à devenir un artiste – soit, pour reprendre la belle définition qu'en

¹ En référence au poème d'André Breton *Tournesol* (publié en 1923 dans *Clair de Terre* aux Presses du Montparnasse) qui annonçait, comme il le raconte dans *L'Amour fou*, ce qui devait se passer « de plus important pour lui en 1934 », c'est-à-dire la rencontre avec Jacqueline Lamba.

² Éric Rondepierre, *Champs-Élysées*, *op. cit.*, p. 54.

³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, [1975] Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 62.

⁴ Voir Georges Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*

⁵ Cf. URL : http://www.justice.gouv.fr/publication/chiffres_cles_20151005.pdf, site consulté le 13 novembre 2015.

⁶ Marcel Proust, *Sur la lecture*, *op. cit.*, p. 45.

donne Philippe Forest, « quelqu'un qui s'en retourne, c'est-à-dire aussi bien, quelqu'un qui survit. Peu importe d'ailleurs à quelle catastrophe¹ ».

Laurence PERRIGAULT, Université de Nantes

¹ Philippe Forest, *Le Roman, le je*, Nantes, éd. Pleins feux, 2001, p. 30.

BIBLIOGRAPHIE

- GUYOTAT, Pierre, *Éric Rondepierre*, Paris, éd. Léo Scheer, 2003.
- MILLY, Julien, RONDEPIERRE, Éric, *Le Voyeur, entretiens*, St-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence éditeur, 2015.
- RONDEPIERRE, Éric, *Moires*, Trézélan, éd. Filigranes / Galerie Michèle Chomette, 1998.
- RONDEPIERRE, Éric, *Apartés*, Trézélan, éd. Filigranes, 2001.
- RONDEPIERRE, Éric, *Carnets*, Paris, éd. Léo Scheer, coll. La Revue Littéraire, 2005.
- RONDEPIERRE, Éric, *La Nuit cinéma*, Paris, éd. du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2005.
- RONDEPIERRE, Éric, *Toujours rien sur Robert*, Paris, éd. Léo Scheer, coll. Variations VII, 2007.
- RONDEPIERRE, Éric, *Placement*, Paris, éd. du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2008.
- RONDEPIERRE, Éric, *Champs-Élysées*, Nogent-sur-Marne, éd. Nonpareilles, 2015.
- RONDEPIERRE, Éric, MILLET Catherine, RANCIERE Jacques, *Éric Rondepierre : Images secondes*, Paris, Loco, 2015.