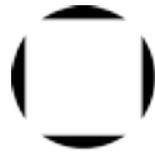
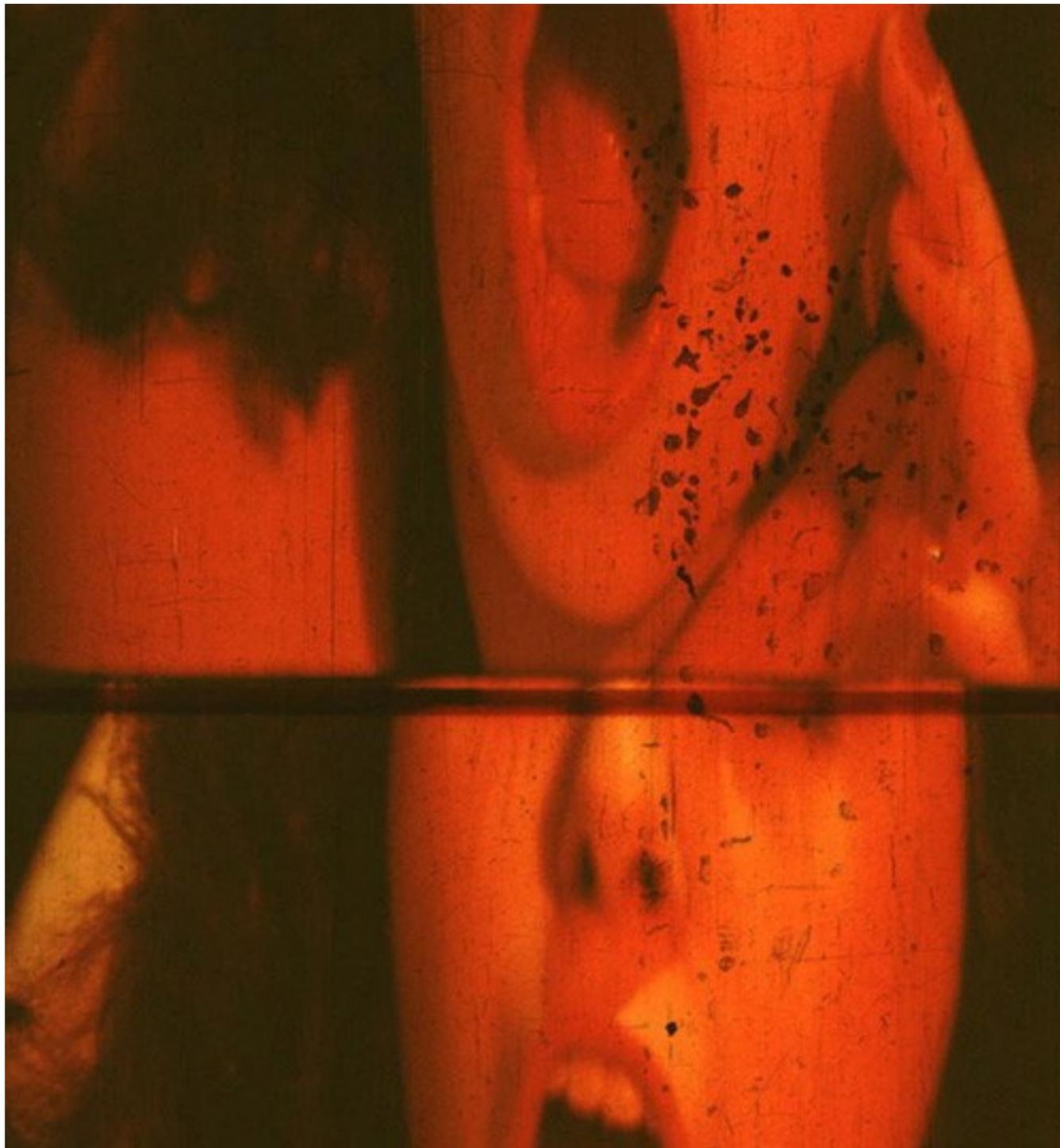


Votre expérience photographique dans un magazine. Développez vos connaissances et affinez votre technique. Trouvez l'inspiration pour vos photos avec nos interviews, articles & essais.

juin23



THE PHOTO ACADEMY
MAGAZINE



Par **Maxime Le** mai 27, 2016 Dans Interviews

Éric Rondepierre, une archéologie du corps de l'image.

J'ai rencontré le photographe français Éric Rondepierre dans son appartement parisien, constitué d'une impressionnante bibliothèque et d'une grande baie vitrée, ce qui rend l'espace très lumineux. Paradoxal pour quelqu'un qui a toujours aimé travailler dans le noir. L'artiste a en effet peint dans le noir, en aveugle, dans la cave qui lui servait d'atelier, et ses premières photos de la série *Excédents* sont des images « noires ». Il s'intéresse aussi aux zones « aveugles » dans l'image de même que, dans les séries *Dptyka* (1989-2000), *Suites* (1999-2001) ou *Moins X et Moins X2* (2003-2015), à l'entre deux des images de film, avec des espacements noirs. Le noir et l'aveuglement font définitivement partie de sa démarche artistique.

Éric Rondepierre a aussi fait du théâtre, de la danse, des happenings, de la peinture. Il pratique aussi l'écriture en écrivant des livres autour de son travail photographique ou en montrant des images écrites. En plus d'avoir toujours été très lié au cinéma comme spectateur (de manière boulimique, de 1969 à 1975, en passant de nombreuses heures à la cinémathèque), il a beaucoup travaillé dans les archives cinématographiques afin d'y chercher et d'y puiser par prélèvement et « reprises de vue », des images de films qui ont subi, avec le temps, des attaques dues à la corrosion (avec les pellicules nitrates, par exemple, une matière organique) qui interfèrent avec le contenu de la scène. La série photographique *Précis de décomposition*, 1993-1995, (le titre est un hommage à Cioran), ou la série *Moires* (1996-1998) appartiennent à cette approche rappelant de lentes fouilles archéologiques dans le corp(u)s du cinéma.

L'artiste est aussi attentif à ce qui arrive *dans* l'image qu'à ce qui arrive *à* l'image, à l'état du support, du subjectile, à la figuration qui se dégrade ou encore à l'émiettement de l'image retransmise à la télévision par ordinateur : en notant les « aberrations » qui renvoient à des effets picturaux, dans la série *DSL* (« Désolé de Saboter vos Lignes », 2010-2012) composée de 18 photographies couleur. *Les Agendas*, constitués de photos prises au jour le jour et d'un journal écrit incrusté dans l'image, forment un work in progress qu'il poursuit depuis 2002. Il m'a d'ailleurs transmis la photo qu'il a prise de moi lors de l'entretien, conçue non pas comme une œuvre en soi, mais plutôt comme un acte d'archivage et d'échange. Près d'un quart de siècle après les premiers écrans noirs d'*Excédents*, la nouvelle série photographique en couleur, *Background* (2013...), effectue un travail de reconstitution et de recomposition des espaces et du temps en s'étalant en panoramique. Dans ces deux séries, les personnages ont déserté l'image.

La pratique du médium photographique d'Éric Rondepierre se poursuit ainsi par des rapprochements entre les formes cinématographiques, photographiques, picturales et textuelles.



Eric Rondepierre

Comment votre parcours pluridisciplinaire a-t-il influencé votre approche photographique aujourd'hui ?

On peut voir son influence dans cette boulimie filmique de mes 20 ans. Le rapport au cinéma, à la salle obscure. Le théâtre a été aussi important, dans la mesure où j'y ai beaucoup travaillé sur le temps, le mouvement, le ralenti et la décomposition. Je refais la même chose, d'une certaine façon, sur le matériau filmique, sauf que je l'ai vécu dans mon corps, ce qui m'en a donné une certaine conscience. J'ai fait une thèse sur Marguerite Duras avant de commencer mon travail de photographe et je me suis familiarisé aussi avec les théories du cinéma de l'époque. Toutes ces choses se sont amalgamées dans mon travail d'une façon pour le moins confuse.

La peinture a joué un rôle essentiel ?

Oui, j'avais déjà un rapport au noir important dans la peinture que je faisais : je peignais dans le noir, dans ma cave qui était mon atelier. Je travaillais dans le noir, sans voir ce que je faisais. Ce rapport au nocturne était donc crucial, de par cette situation concrète et matérielle. Je rallumais pour voir ce que je faisais et si

ça ne me plaisait pas, j'éteignais et je recommençais. Je projetais des images. Le peu de lumière projetée me permettait de savoir où je mettais les pinces. La lumière du faisceau est suffisamment forte pour effacer les traces de ce qu'on est en train de faire. J'avais finalement un certain rapport à l'aveuglement.

Considérez-vous votre travail photographique comme un hommage au cinéma ?

On peut le voir comme un hommage même si je pense que le cinéma n'a pas besoin de mes hommages (rires). En tout cas, c'est ma matière, mon corpus, mon champ de fouilles. Je ne vois pas ce que je pourrais explorer d'autre. J'ai choisi le cinéma car, jusqu'à preuve du contraire, c'est la pratique symbolique la plus mimétique et la plus immersive que je connaisse. C'est l'illusion la plus parfaite, bien qu'elle ne le soit pas du tout. Mais cette illusion réaliste fonctionne puisque les gens se laissent prendre, tout comme moi. Il y a un fort coefficient de crédibilité d'une part. D'autre part, le film est constitué d'une multitude d'images faites pour disparaître : il est donc agréable de se pencher sur cette part évanescence du corps de l'image qui nous échappe.

Diderot parlait d'une « poétique des ruines », trouvez-vous que cette expression s'adapte bien à votre travail sur le temps, basé sur la décomposition physique et matérielle des pellicules ? C'est du moins l'interprétation de Michel Makarius lorsqu'il mentionne votre travail dans son livre *Ruines* (Flammarion, Paris, 2004).

Sur la ruine, je vous renvoie également, au livre de Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, l'art de la décomposition* (La Lettre volée, Bruxelles, 1999), où il démontre que mon travail ne peut pas s'apparenter à la ruine. Cela dit, je conçois qu'à première vue on puisse y penser. Mais si on réfléchit bien à ce qu'est conceptuellement une ruine, on se rend compte que mon travail de décomposition ne relève pas de cette esthétique.

« J'ai choisi le cinéma car, jusqu'à preuve du contraire, c'est la pratique symbolique la plus mimétique et la plus immersive que je connaisse. »

L'image joue avec sa propre destruction, quelle est la part du hasard dans votre démarche ?

Dans la série *Précis de décomposition*, je m'étais fixé cette règle : je prenais des images au moment où la destruction du support jouait avec l'image elle-même, avec la figuration iconique. Les deux se rencontrent parfois par un hasard extraordinaire. L'accident dû au support crée une dynamique dans l'image. La destruction du support joue avec l'économie de l'image. Sur les millions d'images que j'ai vues, j'en ai exposées quinze ou vingt. Il y a donc une forte canalisation du hasard.



R413A, Scènes, 1996-1998 © Éric Rondepierre

Vous qui avez passé des années à faire des recherches dans les archives cinématographiques, quel rôle donnez-vous à l'appropriation en photographie ?

Mon appropriation est très spécifique. Je me sens très éloigné du courant appropriationniste des années 1980 qui prend en général des icônes très connues de l'histoire de l'art pour les détourner. Ce n'est même pas un ready-made au sens de Duchamp, ni même un « ready-made aidé ». Moi, je vais chercher l'image, celle-ci n'existe pas dans la tête des spectateurs. Je me sens plus proche de la création – révélation ou découverte. Je rends visible. Comme je le dis souvent, toutes ces images que vous voyez dans mes expositions viennent du cinéma mais vous ne verrez jamais ces images dans les films.

Plusieurs séries photographiques ont un certain côté humoristique. Je pense à la série *Excédent* au sous-titre dans l'image noire, « La situation n'est pas aussi noire qu'elle n'y paraît », ou bien dans la série *Précis de décomposition*, cette image déformée d'une femme qui est entourée d'une moisissure qui ressemble à un scaphandre. L'humour est-il intimement lié à votre travail ?

Oui, je pense. En tout cas, pendant les 15 premières années de mon travail, jusqu'à *Suites*. Les premières séries avaient effectivement une dose d'humour et de dérision très importante. Cela commence à devenir plus « sérieux » par la suite.

Des cinéastes comme Peter Delpout (*Lyrisch Nitraat* 1910-1915 ('Nitrate Lyrique'), 1990) ou Bill Morrison (*Decasia*, 2002) ont travaillé sur la pellicule

corrodée en établissant des correspondances entre la décomposition et la figuré décomposée. Ils remettent en mouvement la détérioration de la pellicule en faisant des films alors que vous immortalisez l'arrêt en choisissant la photographie. Pourquoi avoir fait ce choix ?

Peut-être parce que j'aime la peinture. A un moment donné, je pensais même peindre ce que je voyais. Mais je me suis dit que la photographie a une fonction « authentifiante » qui me permettait de montrer ces images directement. Je ne me suis même pas posé la question de savoir si je pouvais en faire des films. Mais peut-être cela vient-il de ma démarche. J'ai commencé par le noir (les images noires de la série *Excédents*). Or le noir, c'est une fraction de seconde. Cela ne se prêtait pas au film. À l'époque, j'avais aussi un rapport très ambivalent au cinéma, je voulais aller a contrario du film en faisant de la photographie. J'ai choisi l'un contre l'autre. Couper, enlever, et ne pas développer. Cela s'est donc passé naturellement, du photogramme à la photographie.

Je ne connais pas Peter Delpout. Quant au travail de Bill Morrison, il est effectivement très proche de ma problématique. Cela m'a été signalé. J'ai même été obligé de rectifier les dates sur certaines revues spécialisées. Mon travail date de 1993. Morrison a fait la même chose sur support filmique, dix ans plus tard, dans le même bureau de la Library of Congress de Washington. Et il tient absolument le même discours que moi. Je ne suis pas sûr qu'il me connaisse, qu'il ait vu mon exposition au MOMA, mais je trouve la parenté assez troublante (en ce qui concerne *Précis de décomposition*). Même si nous intervenons sur deux supports différents.

Dans votre série *Parties Communes* (2005-2007), il existe une association d'images d'archives de films en noir et blanc et de photographies contemporaines prises par vous dans votre quotidien. Est-ce une finalité personnelle de vouloir faire ressurgir le passé sur le présent ? S'agit-il de nostalgie ?

Il s'agit plutôt de faire cohabiter deux dimensions temporelles différentes. La nostalgie, je ne la verrais chez moi (et encore...) que dans un ouvrage que j'ai écrit : *Champs-Élysées*. Le présent est un « seuil » entre ce qui a déjà eu lieu et ce qui va avoir lieu. C'est une limite. Ce qui a vraiment lieu, c'est le passé. En tout cas, c'est ainsi que nous sommes des êtres de mémoire : c'est une dimension qui est constamment en nous. Il est vrai que je suis sensible à l'histoire en général et à l'histoire du cinéma, en particulier. Je pense qu'un artiste travaille avec ce qu'il a fait, ce qu'il a lu, ce qu'il a vu ou ce qu'il a conçu. Toutes ces choses-là qui sont tout le temps en lui trouvent à un moment donné à se dire. J'ai essayé de faire dialoguer le passé et le présent mais aussi le « réel » et les fictions qui nous habitent.

« Mon appropriation est très spécifique (...) Moi, je vais chercher l'image, celle-ci n'existe pas dans la tête des spectateurs. »



Couple, passant (série Moires), R-3 sur aluminium, 100 x 150 cm, 1996-98 © Éric Rondepierre

Vous venez de présenter l'exposition Images secondes à la Maison d'Art Bernard Anthonioz. Vous êtes actuellement exposé à la Maison Européenne de la Photographie, vous exposerez à compter du 8 avril à la galerie Michèle Chomette et vous êtes présent dans plusieurs collections internationales. Trouvez-vous important de montrer votre travail au grand public ?

Oui, je trouve cela important. Ce qui m'a frappé depuis que j'ai commencé ce travail c'est que, contrairement aux apparences, mes photos, quand elles plaisent évidemment, plaisent aux jeunes « branchés », au grand public, aux intellectuels, sans distinction. J'ai rencontré beaucoup de gens qui ne sont pas du tout des spécialistes, qui ne connaissent rien à l'art contemporain, ni à l'histoire de l'art, qui ne connaissent pas ma démarche mais qui sont bouleversés par certaines de mes images. Je n'y peux rien, c'est ainsi.

Avez-vous une anecdote à ce propos ?

Oui, j'en ai beaucoup. Par exemple, j'avais pris un avion pour aller à Rio. Et, dans un magazine de la compagnie aérienne, il y avait une photo de moi car j'exposais

à ce moment-là à Porto Allegre. Le soir même, j'ai reçu un mail d'une personne venant du Pérou me disant via mon site : « J'ai vu votre image, je viens tout de suite vous voir, je veux vous rencontrer ». Et effectivement, je l'ai rencontrée : c'était une très jeune femme qui commençait des études d'architecture. C'est là que l'on se dit qu'il y a un pouvoir de l'image. Les gens ne sont pas forcément au courant du processus qui m'a amené à faire mon travail : c'est un rapport véritablement direct. Deux lignes sous une photo dans un magazine posé sur un fauteuil et cela suffit.

Vous avez aussi enseigné, quelle est l'importance de la transmission de votre approche photographique ?

J'ai repris un séminaire sur la photographie plasticienne mais je n'ai jamais parlé de ma pratique dans aucun de mes cours. Les étudiants ne savaient même pas, sauf exception, que je faisais de la photographie. Ce qui me plaît, c'est de montrer des images et de les commenter.

Propos recueillis par AB

*Nous recommandons la lecture de deux livres publiés récemment : Éric Rondepierre, *Le voyeur _ Entretiens (avec Julien Milly)*, De L'incidence Éditeur, Saint-Vincent de Mercuze, 2015 ; Éric Rondepierre, *Images secondes (avec des textes de Catherine Millet et Jacques Rancière)*, éditions Loco, Paris, 2015.*