

« L'idéal serait l'angle de personne mais ouvert à 360° »
in *Tête-à-tête* n°11, « Angles morts »

Entretien avec **Éric Rondepierre**

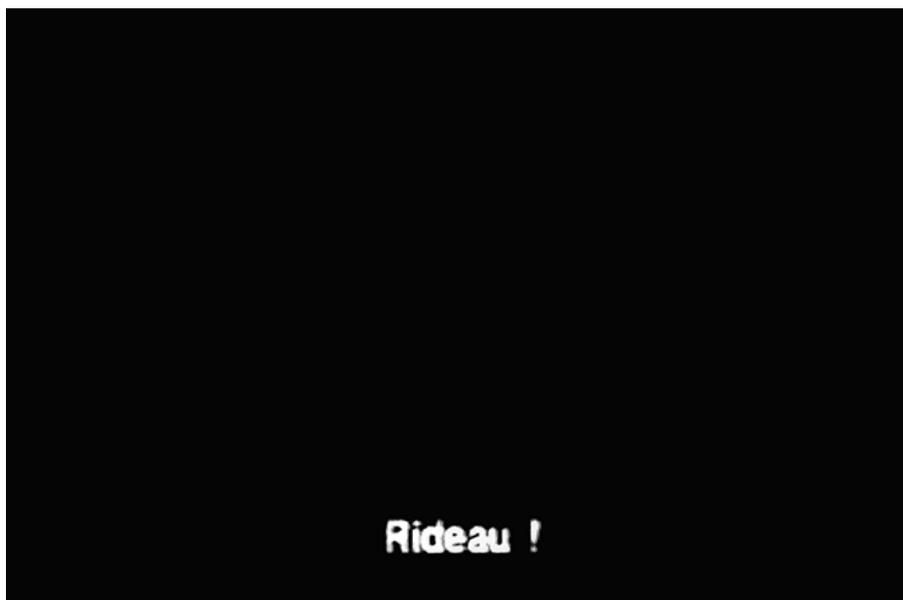
Éric Rondepierre construit parallèlement une œuvre de photographe et une œuvre d'écrivain, après avoir été acteur et peintre. Il s'est fait connaître comme photographe au début des années 1990, en exposant des séries de photogrammes énigmatiques prélevés sur des classiques du cinéma passant la télévision (Excédents et Annonces), qui donnent à voir, dit-il, les « angles morts » du dispositif – affirmant ainsi d'emblée un point de vue qui caractérise depuis sa pratique artistique comme son positionnement artistique. Ce travail original sur le photogramme ou sur le film s'est poursuivi depuis sous des formes toujours renouvelées et au moyen de techniques variées impliquant l'appareil photo ou l'ordinateur, ou les deux. C'est un travail d'exploration, mais qui s'apparente aussi à un jeu, une méditation dialectique, un travail de sauvetage ou de détournement, de déformation ou de consécration, de recomposition ou de dissolution, qui situe toujours l'artiste dans un rapport biaisé avec le cinéma, et l'archive du cinéma dans un rapport direct avec le temps présent. Interstices noirs entre deux plans, où n'affleurent que les mots d'un sous-titre, personnages menacés par la décomposition de la pellicule, ou déplacés sur le seuil d'espaces urbains contemporains, décors de films célèbres reconstitués en un seul plan panoramique et vidés de leurs habitants, visages de stars meurtris et recomposés en « tableaux » par des manipulations informatiques aléatoires, capture de photogrammes qui se suivent sur la bande mais dont la continuité est brouillée : autant d'opérations intrigantes, qui justifiaient qu'on s'entretienne avec le magicien qui, du fond de son atelier, ne cesse de se cacher derrière elles et de s'y faire reconnaître.

François Vanoosthuyse (TÂT) : Vous avez pratiqué la peinture, le théâtre, la photographie, l'écriture. Je ne sais pas ce que vous avez fait en peinture. Mais je sais que, dans le domaine du théâtre, de la photographie et de l'écriture, vous avez toujours choisi la marginalité. Est-ce que ce mot, « marginal », vous convient, et si oui, ou si non, pourquoi ?

Éric Rondepierre (É. R.) : Je ne sais pas si je l'ai choisie. Disons que ça se fait comme ça. Cela doit correspondre à quelque chose de profond chez moi. Je suis un *intermittent* du spectacle. Cette situation, je la retrouve partout, même à l'Université. J'y ai travaillé vingt ans mais sans en faire vraiment partie. À chaque fois, j'ai un pied dedans et un pied dehors comme Chaplin à la fin du *Pèlerin*, marchant des deux côtés de la frontière. Disons quand même que c'est une marginalité « confortable », j'ai exposé dans les endroits les plus prestigieux, j'ai joué au Festival d'Automne, aux festivals d'Avignon, de Montpellier, etc. (comme le dit Godard, c'est la marge qui tient la page). Mais je ne peux pas m'empêcher, à un moment, de disparaître. Je me méfie d'une trop grande lumière, instinctivement, et si je pousse un peu, je sens la peur d'être obligé de produire. Je veux produire à mon rythme, être libre de mes mouvements. Car le mouvement du marché et celui de la création ne sont pas forcément synchrones. L'idéal serait de disparaître en pleine lumière. Mon dernier rôle à la scène¹ fut celui d'un mort mais vivant, Télamon, le père d'Ajax ; j'étais omniprésent sur scène, je voyais les autres mais les autres ne me voyaient pas. Présent par l'absence, je naviguais entre eux, j'étais leur angle mort. Ça me fait penser à ce que me disait Lamarque-Vadel : « je voudrais être une tache dans l'une de vos photos ». J'ai l'impression que je suis comme mes *Excédents*. D'ailleurs je crois que Denys Riout a écrit qu'ils étaient « autobiographiques² ».

¹ *Ajax, fils de Télamon*, mise en scène de Bruno Meyssat, Festival d'Avignon, 1990. Le rôle d'Éric Rondepierre et l'avant-spectacle sont décrits dans *La Nuit cinéma*, Paris, Seuil, 2005.

² « Des images (noires) en souffrance », Denys Riout in *Éric Rondepierre*, Paris, Espace Jules Verne/Galerie



Opening night

TÀT : Cette série a deux caractéristiques, me semble-t-il. La première tient à sa genèse : vous avez repéré, dans le flux des films, des images où l'on ne voit « rien ». La seconde est ce qu'on y voit, une fois que vous les avez montrées, à savoir la couleur noire, et des mots (les sous-titres), quelquefois un seul mot. C'est une série très comique (« Quoi ? » ; « Rideau ! » ; « J'éteins ?/Non... »). Le titre est assez comique lui aussi, non pas en lui-même mais relativement aux images minimales qui composent la série. Quand vous reprenez le même principe, mais avec la couleur, dans *Spectres*, l'effet est quelquefois d'une grande poésie (« Tout » sur le bleu du ciel). Il y a une troisième dimension à ces images, qui est le son (qu'on n'entend pas), car s'il y a un sous-titre c'est qu'il y a une voix. Cela donne au titre « Spectres » un autre sens que celui de « spectre lumineux ».

É. R. : Tout à fait. J'en mets une couche dans le spectral qui est déjà une dimension de la photo et du cinéma. *Spectre* est plus poétique et il me semble que la couleur, même monochrome, c'est déjà quelque chose. Le noir c'est le néant, et un néant consubstantiel à *la nuit cinéma* (pour reprendre le titre d'un de mes livres). Dans *Excédents*, il y a de la dérision, vous avez raison de le dire. Il est évident que c'est un élément hypermarginal par rapport au cinéma et à son industrie (je me souviens de la tête des professionnels des archives de film quand je leur montrais ces photogrammes). Presque une insulte. Il y a aussi le problème de communication, les deux étant liés, d'où l'effet comique : « KDK1 appelle KDK12, est-ce que vous me recevez ? ». Je supprime les images des acteurs et leurs voix. Je les fais taire en montrant ce qu'ils disent. C'est une série très paradoxale. Non pas montrer ce qu'on voit ou ce qu'on ne voit pas, mais montrer qu'on ne voit pas. Montrer l'aveuglement. Et le faire voir en donnant à lire. Tout cela sans intervenir, bien sûr. Avec *Background* je fais la même chose mais j'interviens. Ces deux séries sont les plus spectrales et elles se complètent, je crois, aux deux bouts de la chaîne chronologique.

TÀT : Est-ce que la notion de « post-moderne », « post-modernité » vous a intéressé, vous intéresse ?

É. R. : Pas vraiment. Je ne suis pas très attentif à ces grands mots et je n'y connais pas grand-chose. Je crois que je fus postmoderne sans le savoir, comme Jourdain. Je n'ai jamais cru aux grands récits et j'ai toujours été le deuxième homme. Il me semble que Lautréamont, Picasso, Picabia, Kierkegaard, Debord, etc. étaient aussi post-modernes. Pour moi, la postmodernité appartient au moderne. Pour être méchant et bête, je dirais que c'est un hochet pour alimenter les colloques universitaires et pour baisser l'exigence en matière de production artistique. Le n'importe quoi a pu légitimement advenir. Regardons autour de nous.

TÀT : Que voulez-vous dire par « J'ai toujours été le deuxième homme » ? Cela n'est-il pas vrai de tout artiste ? Est-ce qu'un artiste ne répond pas toujours à un autre artiste, comme on répond à un stimulus, ou comme on répond à une assertion, ou à une question ? Différencieriez-vous votre propre démarche de cette conception très générale que je hasarde ici ?

É. R. : Oui, je la différencierais. Bien sûr que l'artiste répond. Mais il me semble que ce dialogue a lieu, soit face à face (on pense au duel Picasso-Manet) – moi, j'ai plutôt l'impression d'être derrière, dans son dos. Soit, la plupart du temps *in absentia*. Alors que dans mon cas, la relation est explicite, puisque la vue existe déjà et que je ne la change pas : j'en fais une « reprise de vue ». Je suis derrière et je ne fais pas de bruit, je change doucement la direction, c'est tout. En cela, je m'inscris dans une tradition. D'ailleurs ce régime du deuxième homme a un peu changé avec le temps. Il s'est ouvert à une création plus directe avec *Loupe/dormeurs* (1999-2002), par exemple.

TÀT : Vous vous inscrivez dans une tradition. Mais s'inscrire dans une tradition, c'est aussi la transmettre. La transmission est-elle l'une des dimensions de votre travail ?

É. R. : On peut aussi achever une tradition. Comme on achève bien les chevaux. Mais ce n'est pas mon cas. Je n'ai jamais cherché à transmettre quoi que ce soit, tout en étant conscient que ça se fait, sans qu'on ait besoin d'y penser. Quand je parlais de tradition, je pensais à l'appropriation, au détournement, à toutes les images secondes que l'on voit partout. On n'a pas besoin de moi. Le cinéma non plus n'a pas besoin de moi. D'un autre côté ça doit se faire quand même, si j'en crois les émules, les répliques que j'ai engendrés avec plus ou moins de bonheur.

TÀT : Il me semble que certaines de vos « images secondes » (les séries *Scènes, Masques, Cartons, Moires*), qui sont une sélection parmi des milliers d'images que vous êtes allé pêcher dans les eaux profondes des cinémathèques américaines, consistent d'abord simplement à les faire remonter à la surface et donc, en un sens, à les conserver – à conserver par conséquent des objets perdus.

É. R. : Oui. Tout à fait, à les sauver même. C'est mon côté christique.

TÀT : À les sauver parce que ces images ont au moins deux caractéristiques (avant d'envisager leur puissance et leur beauté) : la première c'est qu'elles sont abîmées, la seconde c'est qu'elles représentent des êtres humains qui sont tous, visiblement, engagés dans des histoires de bruit et de fureur. Vous auriez pu certainement sélectionner des plans représentant des bâtiments, des paysages ou des animaux, il y avait peut-être de très belles choses à faire avec des chevaux ou des églises, des buildings, des rivières. Mais vous avez sélectionné des visages et des corps d'adultes – surtout des visages. Pourquoi ?

É. R. : Je pense que si j'avais trouvé des paysages et des intérieurs intéressants, je les aurais pris. Il y a le fait que les visages et les corps sont plus « photogéniques », ils contiennent une charge

narrative plus explicite ; ils sont habités, occupés par la fiction, alors qu'un lieu filmé est très proche d'un lieu photographié, il pose. Il y a aussi une donnée historique : rares sont les lieux sans présence humaine dans les films muets. Il me semble que le cinéma, à cette époque de l'image-action, est très anthropocentrique. En tout cas dans la production courante, celle que je vois, filmer un décor ou un paysage tout seul est exclu. Je n'avais pas d'*a priori* ; c'était le seul choix qui s'offrait à moi. Dans les *Annonces*, où les films sont plus tardifs (années 1930 - 1960), il y a des paysages, ciels et montagnes. Et dans ma dernière série (*Background*), je me suis vengé en éliminant la présence humaine au profit des seuls décors..

TÂT : Ces séries (je ne parle pas de *Background*), composées d'images tirées de films oubliés et anonymes – davantage : de films que plus personne ne verra jamais, à moins de les voir comme vous les avez vus – ces séries racontent-elles une histoire, une histoire que *vous* raconteriez ?

É. R. : Je ne le crois pas – si ce n'est l'histoire d'une œuvre en train de se faire. Mais peut-être que je me trompe complètement et que vous allez me dire qu'elles racontent une histoire. De cinéma ? Jacques Rancière a soutenu, dans un texte³, que contrairement à Godard et ses *Histoires de cinéma*, je ne raconte rien, je ne laisse aucune prise au récit. Il parle même d'anti-histoire ou de contre-histoire...

TÂT : Une œuvre en train de se faire, ça peut être toute une histoire bien sûr – ou pas ; ça peut aussi n'être qu'un processus ou l'application d'un protocole. Mais enfin je ne voulais pas jouer sur les mots. Je voulais dire que, dans votre façon de parler de votre travail, vous vous effacez. Vous restez dans « l'angle mort ». Mais par ailleurs vous en sortez quand vous écrivez *Placement* ou *Champs-Élysées*, *La Nuit cinéma* ou *Laura est nue*. Est-ce que tout cela communique ? Cette façon de concevoir la photographie, qui est aussi une déconstruction du geste photographique « primitif » (je prends une photo de quelque chose ou de quelqu'un, ce quelque chose pouvant être tout sauf une photographie), est-elle pour vous, a-t-elle été un moyen d'*expression* ? Ce mot a-t-il un sens pour vous ?

É. R. : C'est une question difficile et je n'ai pas de réponse tranchée. Un moyen d'expression, oui, dans la mesure où j'ai toujours eu l'impression que l'auteur de l'œuvre est révélé par l'œuvre de l'auteur, assumons le poncif. Et si la photo exprime son auteur directement, pourquoi aurait-on besoin de son intervention extérieure, écrite ou orale, pour éclairer la chose ? J'ai tendance à rester au niveau descriptif et protocolaire, parce je pense que c'est à partir de là qu'on peut dire quelque chose (les commentateurs font ça tellement bien !). Bertrand Schefer dans son texte sur *Background*⁴ dit quelque chose comme « il ne dit rien, ne donne aucune intention, aucune motivation ». Je suis effectivement en retrait. Mais qu'est-ce qui est en retrait ? Ma personne vivante et biographique ? Des idées, des théories, des jugements de valeur ? Tout ce qui apparaît dans certains textes ? Doit-on considérer que ça manquait aux images et que c'est pour ça que je les ai écrits ? Je n'en sais rien. Mais je suis toujours étonné, intéressé ou perplexe quand j'apprends des choses à ce niveau. Je pense, par exemple, aux gens qui ne voient pas de la même façon mes photos depuis qu'ils ont lu *Placement*. Je ne vois pas en quoi mon autobiographie d'enfance éclairerait les premières séries que j'ai faites. Réellement. À tel point que je regrette presque de l'avoir écrite. Il semble que, pour les autres, les textes et les images doivent communiquer, mais pour moi, c'est dans l'angle mort. Je ne vois pas en quoi *Double feinte*, ou

³ Jacques Rancière, « Ce que les yeux n'ont jamais vu » in *Éric Rondepierre : Images secondes*, Paris, Éditions Loco, 2015.

⁴ Bertrand Schefer, « Dangerous method », *Disparitions*, Paris, POL, 2020.

Laura est nue, auraient quelque chose à voir avec mes photos, si ce n'est que j'en suis l'auteur. Mais ce n'est pas parce que je suis aveugle à ces relations qu'elles n'existent pas. On devrait mettre un thésard sur l'affaire ! En revanche, je peux le voir dans *Loupe/dormeurs*, parce que les deux sont liés à l'intérieur de l'œuvre et que c'est moi qui ai fait le texte et les images. Mais pour les premières séries, qui sont des images détournées, une « déconstruction » comme vous dites – séries lointaines dans le temps où je parle, – il me semble que j'ai jeté des bouteilles à la mer, un peu au hasard. Sans doute est-ce aussi un moyen d'expression soigneusement dissimulé sous des couches intermédiaires qui filtrent. En parlant de couches, il y a une série plus récente – d'ailleurs ce n'est pas une série, plutôt un *work in progress* – qui irait dans votre sens. L'œuvre s'appelle *Agendas* (elle est contemporaine de *Loupe/Dormeurs* en son début). Je prends des photos tous les jours dans mon quotidien et je note mes faits et gestes ; la superposition des deux registres a pour résultat que la couche image efface la couche texte et réciproquement, ils s'annihilent l'un l'autre [FIG. 2]. Je montre dix ans de ma vie dans une seule photo (qui contient 7 000 images grosses comme des timbres postes) et il n'y a rien à voir qu'un magma indifférencié de formes et de couleurs. J'attends la prochaine, qui comprendra vingt ans (fin 2021). J'*exprime* par cette confusion du texte et de l'image, mon effacement.



Agenda 2002/2012

TÀT : Le texte de votre *Agenda* suit en l'occurrence l'ordre chronologique et se « lit » de haut en bas et de gauche à droite. En revanche, l'ordre des images est aléatoire, sans rapport avec la chronologie. Cela m'inspire deux questions ; la première tombe sous le sens. Pourquoi ne pas introduire de l'aléatoire dans le texte aussi ? ou pourquoi dans les images et pas dans le texte ? La seconde est : diriez-vous que c'est *au hasard*, ou à la *machine*, que vous confiez le soin de déterminer l'ordre des images de votre vie ?

É. R. : J'ai toujours beaucoup travaillé avec le hasard, ce n'est pas très original. Ici, c'est l'ordinateur qui répartit les images avec une fonction automatique qui a d'ailleurs disparu des nouvelles versions de photoshop. La chronologie appartient, par nature, au journal, pas la photographie. Je voulais désynchroniser le tout, éviter la séquence. En revanche, des parentés formelles peuvent surgir aléatoirement des images. J'essaie d'éviter les photos trop sombres ou

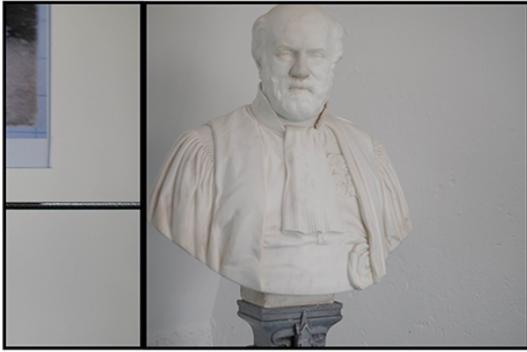
trop claires qui font des trous dans le tissu, pour qu'elles se fondent toutes dans une valeur moyenne. Mais le rendu global ne rend absolument pas compte des données d'origine. Ces décalages texte-images sont d'ailleurs des précautions superfétatoires car, comme je l'ai dit, on ne voit pas grand chose : le texte brouille l'image et lui ôte son caractère particulier. Inversement, les passages d'une image à l'autre étant heurtés, ils « fatiguent » la lecture du texte.

TÀT : Vous vous effacez dans *Agendas*, disiez-vous, vous « exprimez votre effacement » (je ne sais pas si ça veut dire la même chose ?), mais vous déployez votre vie jour par jour. C'est un journal illisible. Mais il suffirait de grossir chaque image pour s'apercevoir que c'est un document « biographique », qui vous concerne vous et le monde où vous vivez, les gens que vous fréquentez. Semez-vous des petits cailloux pour qu'un(e) autre raconte la vie que vous n'écrivez pas ?

É. R. : Peut-être, oui. Il y a aussi le fait que raconter sa vie n'a pas grand intérêt. C'est un geste absurde, surtout vu de la lune. Vus de loin, tous les jours et toutes les images se ressemblent. C'est une sorte de magma incompréhensible et dérisoire. Quelqu'un qui voudrait apprendre des choses sur ma vie serait dans la frustration. Aucune personne de mon entourage n'est reconnaissable. D'ailleurs je ne suis pas sûr qu'en agrandissant les images, on obtienne ce que vous dites. J'ai plutôt l'impression qu'on aboutirait à ce tableau fait de taches que le photographe de *Blow up* finit par atteindre et qui ressemble aux peintures abstraites de son voisin. Atteindre la peinture par le document, c'est finalement ce que j'ai fait dans *DSL* et *FJJ*, et peut-être d'une façon encore plus retorse, plus paradoxale, dans les *Agendas*. Ce qui est important aussi, c'est le chemin qu'on prend pour donner à voir quelque chose. Disons que c'est un moment de mon parcours.

TÀT : Si je me demandais tout à l'heure si l'on pouvait considérer que vous « racontez » quelque chose en photographie, comme vous le faites par ailleurs avec des mots, c'est que vous procédez toujours par séries homogènes, par quoi je n'entends pas séries « thématiques », mais séries définies par des récurrences structurelles, obéissant à un principe de variation, à partir d'un noyau, qui est à la fois un dispositif formel et une idée. Cette idée ne s'énonce pas, sans doute, mais elle se développe et se creuse, au fil de la série, comme la signification d'un rêve.

É. R. : Oui, c'est particulièrement juste pour les *Agendas*. Aujourd'hui, je peux dire que je parle avec mes mots, puisque dans le travail que j'effectue en ce moment, je reprends des séries antérieures, ou plutôt certains dispositifs formels d'*Excédents*, *Parties communes*, ou *Loupes/Dormeurs* adaptés au sujet que je traite. Je ne l'avais jamais fait, sauf dans *Confidential report*. Mais certains rêves reprennent d'autres rêves. Pour certaines photos, je me sers même de rêves qui datent d'une vingtaine d'années. J'utilise un dispositif que j'ai rêvé sous forme de diptyque et dont je ne m'étais jamais servi. Je suis sûr qu'on pensera que c'est une chose intellectuelle, mûrement réfléchie, mais je n'ai eu qu'à croire en mon rêve. Je n'aurais jamais pu y penser. Je ne sais pas quelle est sa signification. C'est une structure, comme vous dites, que j'expérimente, que je fais varier pour voir si ça « donne ».



Demetz/ Mettray

TÀT : Les images des séries *Moires*, *Masques*, *Scènes*, etc., dont je voudrais parler encore un peu, ne sont pas seulement des images abîmées. Ce sont des images augmentées, intensifiées par leur destruction partielle, parce que celle-ci se déploie elle-même comme une forme, ou comme un ensemble de formes (des points noirs, des sortes de bulles, des signes qui s'apparentent à des idéogrammes...), et comme une force déformante (mutation des couleurs, floutages, ondoiements, mise à nu de la matière, ou retour complet à la matière, dans certaines zones). On pourrait essayer de décrire chacune d'elles, pour dire leur beauté un peu inquiétante et leur aspect grotesque aussi. Je sais que vous allez dire que vous n'y pouvez rien, que vous n'avez rien fait du tout, que les voir, depuis votre « angle mort ». Ma question est la suivante : est-ce que ce qui se joue dans cette partie de votre travail photographique n'a pas autant à voir avec la peinture (abandonnée) qu'avec le cinéma (auquel vous n'êtes pas passé comme cinéaste) ? Je veux dire : ces images, et aussi celles de *DSL* et de *FII*, par d'autres moyens, ne vous mettent-elles pas au centre du jeu, entre photographie, peinture et cinéma ? Vous êtes peut-être dans « l'angle mort », mais il me semble que vous voyez à 360°.

É. R. : L'idéal serait l'angle de personne mais ouvert à 360°. Ce n'est pas parce que j'ai une pratique de spectateur que je ne fais rien. Je choisis de réagir par rapport à ce qu'on m'impose, c'est énorme. Je choisis de travailler dans un champ aveugle et finalement de montrer une image sur des centaines de mille (un film contient deux ou trois cent mille photogrammes). Il y a donc un acte, avec ses protocoles différenciés et choisis, montrés depuis 1992. Forcément plus ou moins influencé, vous avez raison de le souligner, par ce que j'ai fait avant. Il me reste de ce moment de peinture au moins une certaine éducation de l'œil, informée par la pratique et par ma culture picturale de l'époque. En fait, je découvre ça très vite dans les années quatre-vingts (car ma pauvreté culturelle est inouïe, presque inimaginable pour un enseignant d'arts plastiques). Et je fais ma première série (*Excédents*), qui appartient au monde photographique de la reproduction : c'est une photo (même si je suis dans l'ignorance totale de la photographie, de ses pratiques, de son histoire). C'est aussi une image de cinéma (elle est prélevée dans un film) qui contrarie l'idée qu'on s'en fait (il n'y a rien à voir). Il y a dans ces images non seulement la tradition du film obscur (de Ruttman à Monteiro), mais la peinture monochrome, minimale, etc. Donc, photo, peinture, cinéma. J'y ajouterais l'écriture, qui est la seule information donnée à voir dans ces images, hormis le noir. Il y a donc quatre registres qui sont convoqués et qui se rassemblent dans une image très « pauvre ». Par exemple, un seul mot : « Quoi ? ». Au fil du temps et des séries, le rapport à la peinture s'affirme, il est toujours là en sous-main, ce qui, naturellement, ne va pas de soi pour un photographe. Dans le *Précis de décomposition* (ou les *Annonces*), l'image s'augmente d'un accident qui la transforme. Il est évident que je suis attentif à la déstructuration des corps et des visages telle qu'on peut la voir, disons de Picasso à Bacon [FIG. 4]. Et que je privilégie les effets plus ou moins violents de distorsions, de déformations (vapeur, ondoisement, craquelure,

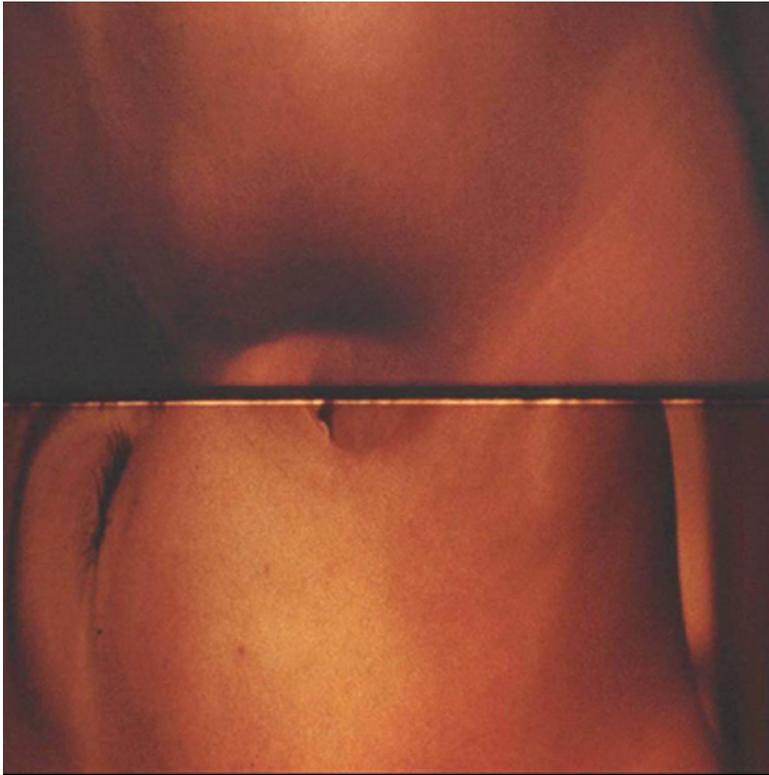
explosion, etc.), tout en évitant l'abstraction. C'est sans doute avec *FJJ* et *DSL* que je vais le plus loin dans l'approche iconoclaste de la figure, en essayant de retrouver le caractère manuel de la peinture (effets de touche, de coulure, d'aquarelle...) par les moyens de la photographie informatisée, tout en gardant le cap du prélèvement. Je fais de la peinture avec de la photo comme Richter faisait de la photo avec de la peinture. Pourtant, je suis toujours sur un point de tangence entre photo, cinéma et peinture. C'est un angle mort, mais à partir de lui mon champ est très ouvert.



Miroir 1

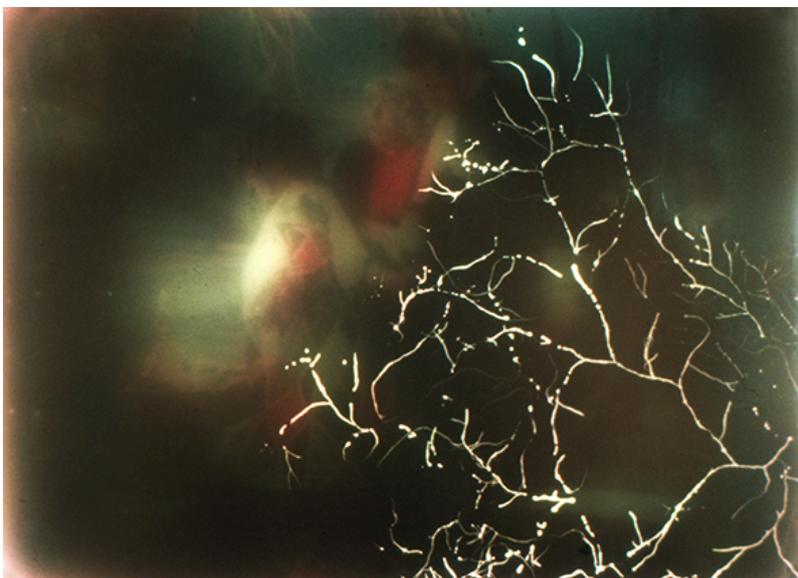
TÂT : Les *Stances*, *Le Carrosse d'or*, par exemple, « B1610 », « La Nuit », « Les Îles », « La Crue » dans *Dyptikas*, « Baiser » ou « Sommeil » dans *Suites*, me semblent avoir quelque chose en commun, en dépit du fait que ces pièces appartiennent à des séries distinctes, tant sur le plan de la composition que pour le caractère fantomatique des figures et la liquidité des couleurs.

É. R. : Ce que ces images ont en commun, c'est d'abord d'avoir de grandes surfaces dégagées, soit monochromes (*Stances*, *La Crue*, *La Nuit*), soit avec des motifs énigmatiques, ou plus ou moins « informels ». Les figures y occupent une portion réduite et sont très « plastiques ». Je veux dire par là, avec Maurice Denis, que ce sont d'abord des formes qui occupent une *surface* avec des *couleurs* en un certain ordre rassemblées. Elles sont peu identifiables au premier abord. Et, même identifiées, elles gardent leur cachet pictural. Même *Le Baiser* [FIG. 5](que Damisch aimait beaucoup), et qui n'est pourtant qu'un visage divisé en deux (en cela l'image respecte pleinement le protocole des *Suites*), apparaît comme énigmatique, ambivalent en tout cas (la joue est traitée



Baiser

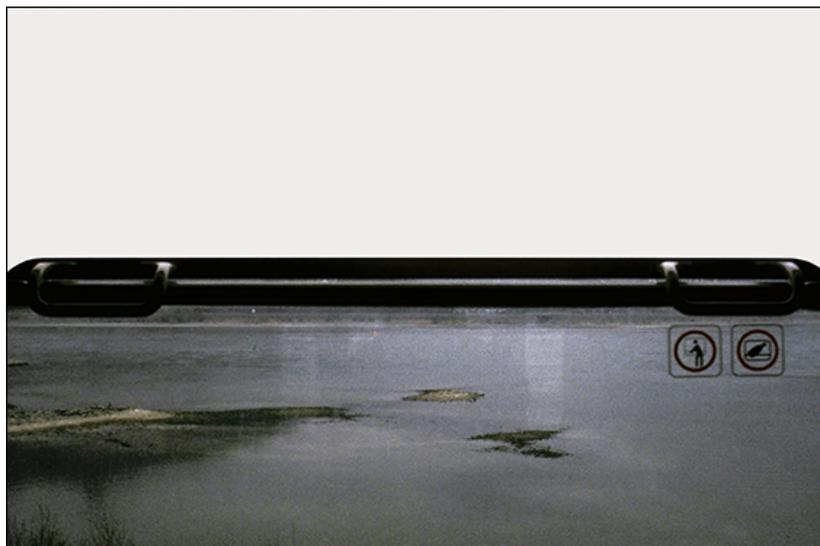
comme une surface et ressemble à un ventre). Dans *La Crue* et surtout dans *Les Îles*, la présence massive de rayures (marques d'usure des films qui passaient et repassaient 24h sur 24 dans le projecteur du cinéma porno où j'ai travaillé, au Pirée) en font un élément graphique important, et les silhouettes humaines étirées en haut (à cause du format cinémascope), deviennent, en bas, des taches, des points... Je les ai choisies pour ça. C'est avec cette série (*Diptykas* et *Suites*) que j'arrive enfin à la couleur (il m'a fallu dix ans), et je suis content d'y être. Je me souviens que j'avais faim physiquement de couleur (détail appartenant à la biographie de l'auteur). *Le Carrosse d'or* (série plus tardive, 2015) vient du cinéma parlant et du film en couleur [Fig. 6]. Les personnages sont pris dans une vapeur, où quelques éléments non identifiables semblent flotter. On est à la limite de l'abstraction, dans ce cas particulier. Toute la série baigne dans cette atmosphère d'aquarium (les effets de la décomposition de la pellicule acétate ne sont pas les mêmes que ceux du nitrate).



B1108 (*Le carrosse d'or*)

TÀT : La plage blanche des images de la série *Stances*, vous l'avez obtenue au développement ?

É. R. : Non, c'est le ciel allemand au moment où je l'ai pris. Certaines photos sont exposées telles quelles à la prise de vue, d'autres ont été rabotées après coup, mais la plage blanche est restée intacte, c'est la ligne d'horizon que j'ai alignée quelquefois. Ce sont les seules images issues de prises de vue directes, dans la réalité. Avec celles que je fais actuellement (*Observation*) dans les établissements pénitentiaires pour mineurs.

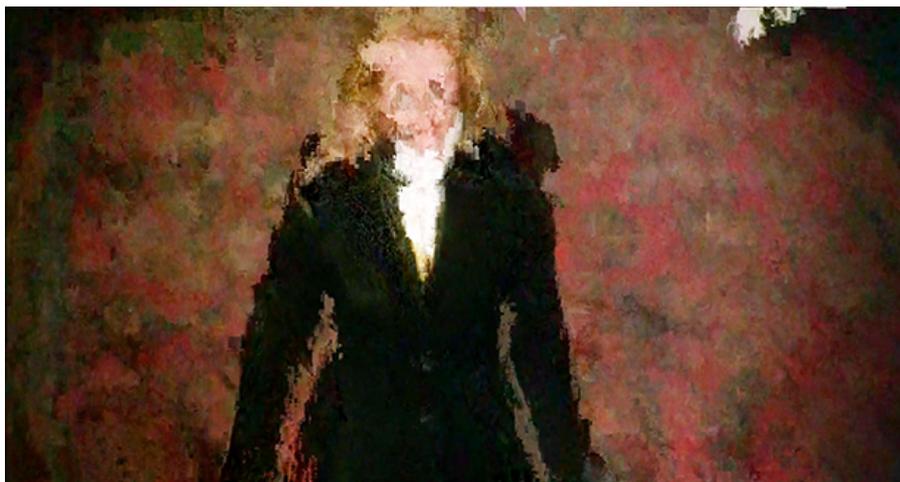


Stance n°6

TÀT : Vous avez inventé non seulement des styles d'image, mais des façons de fabriquer des images. Par exemple, peut-on dire que les séries *DSL*, *FIJ* et *Background* sont des « photographies », alors que vous n'avez utilisé aucun instrument photographique pour les réaliser ?

É. R. : Il y a une tradition de la photo sans appareil (Man Ray, etc.). Néanmoins, il s'agit d'une nouvelle façon d'œuvrer, sans chambre noire, sans produits, sans rien qui rappelle de près ou de loin un processus photographique. Reste l'instant de la « prise ». À tel point que la qualité picturale, ajoutée à l'éviction de la prise de vue, rend le statut de ces images problématique dans le champ de la photographie contemporaine, dont je m'exclus, de fait. Dans ces deux séries, j'arrive à une limite du marché de la photo (Michèle Chomette, ma galeriste, n'a jamais voulu exposer ces séries, trop picturales à son goût). Je vois très bien que le spectre de « l'esthétisation » rôde. En France, c'est devenu le péché majeur. Il n'y a qu'à lire les propos de Richter sur Matisse pour comprendre de quoi il retourne. Les postmodernes ne vont pas jusqu'au décoratif, semble-t-il.

TÀT : Il y a une chose qui me semble évidente, c'est que « le beau », « la beauté », c'est important pour vous, et pas seulement comme décoration d'ailleurs. Ça n'est pas un petit enjeu aujourd'hui. Ça n'est pas un « conservatisme » non plus. Les conservateurs, aujourd'hui, ce sont ces milliers d'artistes et d'écrivains englués dans la poisse de leur « moi » et de leur roman familial, quand ce n'est pas tout simplement dans la vulgarité de leur clientèle.



DSL n°4

É. R. : Le mot « beauté » est piégé. Il sent la naphthaline romantique du XIX^e et, sous le mot « décoratif », on renifle le mot « bourgeois ». Le décoratif est partout et ce sont les bourgeois qui font le marché de l'art et définissent les canons de la beauté et de l'histoire de l'art. Ils ont été capables d'intégrer tous les ressorts de la beauté moderne (laideur, pulsion, sordide, excrément, crime, etc.). Il me semble que cette recherche du « négatif », cette adhésion sans réserve aux fleurs du « mal », a fait son temps ou qu'elle a changé de place – car si on aime le Mal, il devient un Bien. Nous en sommes là depuis un bout de temps. Je suis toujours frappé de l'effort pathétique que font certains artistes pour faire « laid », vulgaire, glauque, c'est-à-dire conventionnel. Alors qu'on sait que les subversifs de tous poils sont accrochés dans les beaux appartements, comme tout le monde, et coûtent souvent très chers. Les conceptuels aussi sont décoratifs, et Nebreda, qui mange sa merde, le fait avec une lumière, une composition, et un dispositif de prise de vue hyper sophistiqués : nier la dimension esthétique, décorative, serait absurde. Bataille reprochait à Genet son « clinquant verbal ». S'en moquer devrait figurer dans le dictionnaire des idées reçues de Flaubert ; un artiste se doit d'y contredire. Et Genet l'a fait. Il a transgressé la loi comme voleur et a enveloppé le scandale dans une rhétorique magnifique qu'il a prise chez Ronsard, Proust ou Villon. Il n'a pas essayé de changer la langue ; d'une certaine façon, il était « conservateur » (« Et la beauté, Seigneur, toujours, je l'ai servie »). Il savait que les voleurs et les criminels font marcher le système, que tout est construit autour d'eux, comme le disait Marx. Tout le monde est dans le champ *et tout le monde le sait*. À partir de là, on n'est pas obligé de s'en préoccuper outre mesure.

TÀT : Je voudrais qu'on revienne sur le « marché de la photographie », dont vous disiez que vous en sortez en faisant des images trop « picturales ». Sur le marché de la photographie, tel que vous le percevez aujourd'hui, en quoi consiste l'offre, en quoi consiste la demande ?

É. R. : Je n'en sais rien. Je ne surveille pas les fluctuations du marché. Il faudrait demander à un sociologue. J'observe quand même que la réputation documentaire de la photographie entraîne le *mainstream* dans cette direction. En France, le document social domine. Je parle du régime officiel des grandes institutions. La photographie plasticienne, en perte de vitesse quand je suis apparu, a été perçue comme une seconde vague du pictorialisme, ce qui, à mon avis, mériterait d'être nuancé. Mais je ne me situais pas dans cet orbe. J'étais déjà à côté de ceux qui étaient à côté. À présent, « tout le monde fait tout », c'est en tout cas ce qui se dit. Mais est-ce vrai ? Le social domine parce que la France est sociomane, culturellement, je dirais presque « religieusement ». Impossible d'y échapper. Cela s'est agrandi aux dimensions du monde avec les données écologiques. Les artistes doivent prendre position, ils doivent défendre la planète, mettre en scène

des problèmes, impliquer des populations, etc. Même chose en littérature. Il n'y a que Thierry Lenain et Marie-José Mondzain qui ont parlé, à mon endroit, de geste politique. La question de l'archive est un problème mondial. Mais qui se la posait en 1990 ? Citez-moi un artiste en France à part Boltanski ? Encore que lui ne s'y intéresse pas en tant que telle, il la traite « en gros », dans des installations, la distribue par milliers, par tonnes, par listes. Il est côté Pérec, moi côté Arasse (le détail, le gros plan). Non pas l'archive du mal (la Shoah) mais le « mal d'archive », le mal *dans* l'archive — même si tout se rejoint dans le silence des cimetières. Aujourd'hui il y a un secteur archive à chaque grande expo de photo, à chaque dossier sur la photo, etc. Il est évident que l'aspect pictural de certaines de mes photos (*DSL* et *FII*) joue contre moi. Je me suis toujours arrangé pour jouer un double jeu – c'est le principe de la « moire », d'offrir une double perception, selon le point de vue où l'on se place. Vous avez dit « marginal » ?

TÂT : Dans la série *Loupes/Dormeurs*, l'image est saturée de signes, et cependant tout est fantomatique, y compris « le livre » (qui n'en est pas un : c'est un texte, mais ce n'est pas un livre). Dans *Background*, vous dites que vous avez supprimé les personnages, mais comme on reconnaît les films, on sait bien qu'ils sont là. Dans *Parties communes*, des fantômes du passé traversent notre monde ou s'y tiennent droits face à nous, yeux dans les yeux. Et que dire de « Dérive », « Campement » ou « Père-Lachaise », dans la série *Seuils* : il y a du passé dans ces images, c'est-à-dire la présence d'objets perdus.



Livre n°3

É. R. : Le passé nous fait signe sous la forme d'hallucinations, plus ou moins agencées. Car dans cette période des années 2000, je commence à intervenir : les trois séries que vous citez ont été réalisées par moi – la plus « personnelle » étant *Loupe/Dormeurs* puisque je suis l'auteur du texte et de l'image (c'est un livre sans feuilletage, il se lit de gauche à droite). Excepté le morceau de pellicule, seul élément qui apparaisse *réellement* (le point est fait sur lui et les doigts), tout le reste est flou ou quasi invisible. La présence la plus réelle, la moins fantomatique, est le doigt. Ce sont mes doigts ; c'est LA série autofictionnelle ; elle l'est de part en part, image et texte. Dans les trois autres séries (*Parties communes*, *Seuils* et *Background*), il y a cet aller-retour, cet échange entre le passé

et le présent, la *redevance du fantôme* se paie avec intérêt. Cette histoire de rendre présent le passé me travaille depuis toujours. C'est aussi le cas actuellement, pour le projet que je suis en train de réaliser sur les bagnes d'enfants. N'est-ce pas le sujet de tout artiste et même de tout être humain vivant, un tantinet réflexif ? Le cinéma a un rapport particulièrement étroit avec l'Histoire. C'est un rituel de résurrection, la parousie où tous les objets perdus sont retrouvés (*Vertigo* en est une bonne illustration : le personnage de Judy-Madeleine incarne cette illusion de deux couches de temps confondues qui provoque la jouissance de Scottie). Dans *Senils* et *Parties communes*, j'essaie de faire communiquer deux couches de temps, les personnages coexistent dans ce que j'appelle une ZIP (zone iconique partagée). *Champs-Élysées* est peut-être l'image la plus démonstrative à cet égard, puisque que les deux espaces qui sont présents dans l'image (le noir et blanc à gauche, et la couleur à droite) sont en fait le même, photographié à soixante ans d'intervalle (je me suis placé à l'endroit précis du film pour prendre la photo). Certains voudraient connaître l'avenir, moi c'est le passé qui m'intéresse. C'est mon fantasme. Des personnages du passé se battent, flottent, regardent, courent, tirent au pistolet, ils sont pris dans des actions, ils « traversent notre monde » et certains nous regardent dans les yeux. Le passé nous regarde avec les yeux du présent. Nous sommes tous les yeux du même rêve (comment faire autrement ?). Et ce rêve est quelquefois un cauchemar, quelquefois une idylle, ou un paradis. Dans *Background*, ça se calme, rien n'aura eu lieu que le lieu. Comme vous savez, les lieux sont chargés de passé. Ils ont un esprit. *Background* est un hommage à cet esprit, entre autres choses.

TÀT : Je voudrais qu'on revienne sur l'idée du livre qu'on ne feuillette pas, du livre posé à plat, frontalement, entièrement offert à la lecture, et devenant le grain de l'image, et en même temps se dérochant comme il déroche l'image à la vue en la floutant... Comment pensez-vous le rapport entre le texte, l'image, et vous, et le spectateur, dans la série *Loupe/Dormeurs* ?

É. R. : Mes photos ne ressemblent pas à ce qu'elles sont. Il y a une sorte de hiatus, un écart entre une vue immédiate et une vue informée que je me plais à cultiver. Par exemple, la plupart des gens pensent que dans les *Annonces* et le *Précis de décomposition* c'est moi qui ai fait les taches. Que c'est moi qui fabrique la succession des deux images dans les *Suites*, etc. Je pourrais raconter des anecdotes à l'infini sur les quiproquos qu'elles induisent. Dans cet ordre d'idée, *Loupe/dormeurs* est exemplaire. Quand j'ai montré des images de cette série chez Michèle Chomette (et encore plus dans les foires), les gens ne s'étaient pas aperçus qu'il y avait un texte. Ils restaient une demie heure dans la galerie à regarder, à me féliciter ensuite pour ces « images magnifiques ». Je disais : Et le texte ? – Quel texte ? J'aime l'idée qu'ils ne le voient pas. Il y a une chose dont je me suis aperçu après coup, c'est que le rapport que j'entretiens avec le spectateur est de l'ordre du jeu, presque de la farce. Mes images sont des trompe-l'œil. Dans *DSL* et *FIJ*, le public croit que les images sont des peintures, ils ne voient ni la photo, ni le cinéma. C'est encore mieux, naturellement, quand ces images sont médiatisées par la presse.

TÀT : Dans *DSL*, dans *FIJ*, il me semble qu'il se passe en quelque sorte l'inverse d'une apparition de fantôme : on est le plus souvent incapable de reconnaître l'actrice très célèbre qu'on a sous les yeux, parce qu'elle est devenue une sorte de zombie (il faut être un excellent connaisseur de *Marnie* pour la reconnaître dans une de vos images, comme y est parvenu Dominique Païni).



Sirène

É. R. : Oui, il est très rare qu'on les reconnaisse, ces stars. Je les ai faites pour qu'elles soient méconnues. Une fois n'est pas coutume. Elles sont très présentes, matériellement et plastiquement, précisément, détruites en effigie (*FIJ*). La plus grande est quasiment un format d'affiche (deux mètres cinquante, de large, je crois). Elle a été identifiée par une seule personne (mais je crois que c'est un hasard). Ce sont des actrices qui montrent leur visage saccagé ou sublimé par la peinture. Pour que le fantôme ou l'hallucination *prenne*, il faut un minimum de référence réaliste, une certaine transparence. La peinture désamorce cet effet : n'ayant plus de référent cinématographique – mes images sont rentrées dans une zone de vulnérabilité et d'anonymat – elles affichent un référent pictural (je pourrais vous faire la longue liste des peintres qui ont été évoqués par les spectateurs). On a traversé la représentation d'une star (dont le nom n'apparaît que dans le communiqué de presse de l'exposition), on est ailleurs, dans le portrait peint – ou, pour *DSL*, la mosaïque, le vitrail, des référents archaïques obtenus par des moyens très contemporains. Mon désir de peinture (plus ou moins conscient) est exaucé avec cette série. Mon appétit de destruction, aussi. Ma dernière série, *Background*, très nettement photographique, est plus fantomatique.

TÀT : Il y a les œuvres où vous êtes seulement « chasseur d'images », comme l'a écrit Catherine Millet, mais une part essentielle de votre art est le montage : montage qui agence le présent et le passé (*Senils*), montage qui sépare et qui brise la continuité sémantique (*Suites*, *Moins X*), montage qui rassemble au contraire ce qui était toujours fragmentaire dans un film, et qui fixe ce qui était passager, en mouvement (*Background*). La série *Loupe/Dormeurs*, c'est aussi du montage (montage dans le plan, montage du texte sur l'image). Tout cela est, de mon point de vue, tout le contraire des « coups de poing » de *DSL* et d'*FIJ*. De même, les images en décomposition de *Scènes*, *Masques*, etc., étaient des compositions *spontanées* de la matière, tandis que *Suites*, *Background* ou *Loupe/Dormeurs* sont des compositions pensées, concertées, d'une beauté elle aussi très suggestive.

É. R. : Oui, je suis d'accord ; à moins de considérer le geste d'arrêter et de répéter comme Agamben, c'est-à-dire comme des formes transcendantales du montage. Finalement, isoler une image, la reproduire et la déplacer, comme dans le détournement (on pense à nouveau aux *Histoire(s) de cinéma* de Godard), n'est-ce pas déjà une sorte de montage ? La série intermédiaire entre le prélèvement et la manipulation est la *Suite* (ou *Diptykas*) qui donne à voir un montage prélevé à l'intérieur de l'image, sans intervention. J'y sens l'appel du montage (comme dans *Stances*) : la série suivante sera la plus « montée » (*Loupe /Dormeurs*). Et le principe de la reconstitution des *Backgrounds* s'opère aussi par montage. La chasse se fait en amont, en regardant un film ; sentir la zone et traquer le plan, le repasser au ralenti, prendre une dizaine d'images,

essayer de cerner le lieu, articuler les images les unes aux autres et voir si ça fonctionne, garder le panoramique ou jeter le cadavre à la poubelle. Je dois dire que j'éprouve un certain plaisir à « monter » ces intérieurs. Dans les séries précédentes, le montage était saisi tout de suite, il « prenait » ou pas. Je ne pouvais rien prévoir (idem dans *FIJ* et *DSL* où je provoque l'accident mais ne le maîtrise pas). Dans *Background*, je savoure la lente élaboration d'une remise à niveau ; c'est une sorte de chirurgie esthétique, qui respecte la volonté du patient.

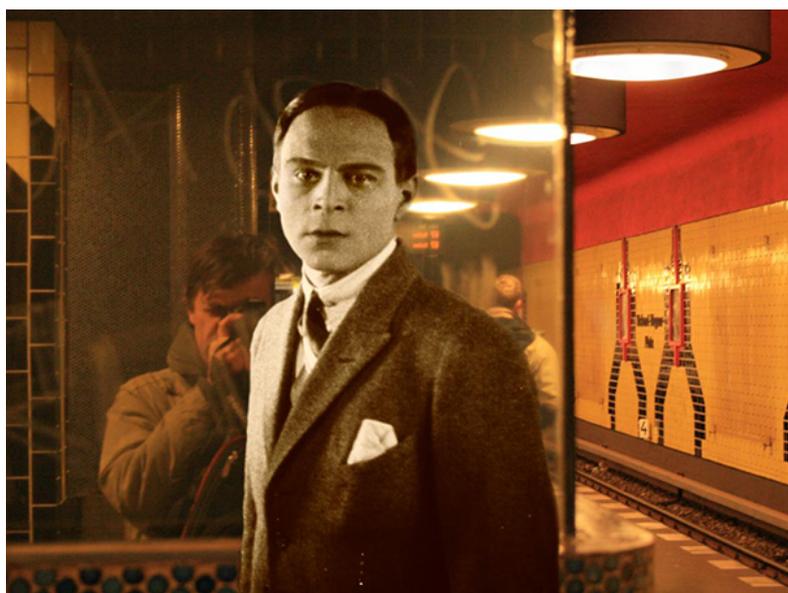
TÀT : À propos d'*FIJ*, vous avez décrit votre geste artistique comme un geste de défiguration. Et il est vrai qu'on y sent une grande violence, qu'à peu près rien d'autre n'est mis en scène que cette violence, sur des visages de femmes. Mais elle me semble apolitique. Je ne dirais pas que ces images sont les relais d'un « discours » (d'un discours misogyne par exemple). En revanche, des images comme *Rixe*, *Duel*, ou *Cible*, me semblent avoir un sens politique. Est-ce le cas, de votre point de vue ?

É. R. : Une violence est-elle toujours politique ? Mon vandalisme iconique se soutient de lui-même. Mon appétit de meurtre également. Je reste un droit commun. J'aurais pu faire la même chose sur les hommes (d'ailleurs je l'ai fait quelquefois dans les *Annonces* ou le *Précis*). Il est vrai que la star est culturellement féminine, c'est un hommage. Je n'ai pas de volonté politique, même si on peut voir du politique dans mes images. On peut en voir partout. Il existe même un gros livre, qui commente l'œuvre politique, la peinture engagée de Sean Scully. Comique, non ? Dans *Rixe*, je conçois qu'on puisse déceler une résonance sociale (quasiment la seule de mon œuvre) – si j'en crois les réactions de quelques critiques trouvant que j'exploitais la misère humaine. C'est bien d'avoir des spectateurs, car je n'y avais pas pensé. *Duel*, à la rigueur ; *Cible*, j'ai du mal à voir la lecture politique de cette image. Mais je ne refuse pas qu'on m'enseigne. Au contraire, j'ai une telle soif d'apprendre, mon Dieu !

TÀT : Il y a une ressource de la photographie, du cinéma et de la peinture que vous n'exploitez pas tellement, c'est le hors-champ. Dans vos images, l'essentiel se passe au milieu, et les regards sont frontaux en général. Très peu de corps en amorce, à part le vôtre dans *Loupes/Dormeurs*, mais pas tellement du fait du hors-champ, parce que ce n'est pas votre intervention dans le champ qu'on anticipe. Tout est fixe. Tout tient très bien ensemble dans chaque image de *Loupe/Dormeurs*, quoique rien ou presque ne soit visible (le texte est là mais est-il là pour être lu ? La femme est là mais dans le flou d'une profondeur, le photogramme est visible mais concurrencé par tout le reste). Tout tient en raison de l'équilibre (formes, couleurs) et de la fixité. Est-ce que je me trompe, ou ce n'est pas tellement le mouvement qui vous intéresse dans la photographie ? Ce n'est pas par ce moyen-là que vous voulez déséquilibrer votre spectateur.

É. R. : C'est particulièrement vrai pour *DSL* et surtout pour *FIJ*. Pour le reste, je serais un peu moins catégorique. Je pars du point de vue que tout photogramme est habité naturellement par un hors-champ. D'ailleurs ce n'est pas un point de vue, c'est un fait, l'image de film étant le détail d'un ensemble, il renvoie à quelque chose d'absent qui l'englobe et c'est ce qui le rend fascinant, d'une certaine façon. Je me demande même si ce n'est pas le cinéma qui a inventé le hors-champ. Mais comme je fais de la photo et que je montre ce détail, je n'ai pas cherché à aller dans ce sens (j'appelle cet esprit de contradiction le « contre-film »). Au contraire, j'ai introduit un autre élément, qui vient parasiter cette relation au hors-champ – lequel passe alors au second plan, voire disparaît. C'est d'ailleurs surtout le cas des *Annonces* et des images détériorées. Mais même au sein de ces images on peut encore trouver la trace du hors champ (*Above suspicion* – qui est l'image qui m'a donné l'idée de la série *Annonces* est assez représentative) ou *W1910A* (*Masques*), *Le poing nu* (*Moires*)... A contrario, ne pourrait-on pas dire que les séries des deux bouts de la chronologie (*Excédents* et *Background*) sont entièrement fondées sur le hors-champ ? Je crois

que c'est défendable. Malgré le fait que, dans *Loupe/Dormeurs*, j'ai plutôt travaillé la profondeur de champ, l'échelonnement des plans à l'intérieur du champ, je persiste à penser qu'il y a du hors-champ dans certaines images et que les doigts y contribuent (*Livre 7, livre 9*, par exemple). Je dirais aussi que les trois séries d'images divisées sont travaillées par le hors-champ, particulièrement *Moins X*. Il est vrai que dans *Parties communes* et *Seuils*, dans la mesure où j'ai essayé d'articuler deux catégories d'images, ce dialogue laisse peu de place au hors-champ (sauf *Visiteur*). Mais c'est sans doute pour ça que j'ai introduit le regard direct, qui nous fait face, ce qui est la façon *photographique* d'introduire du hors-champ. Car, dans les *Suites*, il me semble que c'est plutôt la limite du cadre et du hors-cadre que je travaille, alors que dans certaines *Parties communes* ou dans *Seuils* on ne peut rien raccorder, ni prolonger, on est dans un champ aveugle qui appartient vraiment à la pose photographique (le regard caméra est plutôt un tabou du cinéma). Cela dit c'est une règle que je m'amuse à pervertir dans « Photographie » (*Seuils*) [Fig. 11] qui est un jeu avec l'Autre champ, celui du spectateur autant que celui du photographe. C'est une sorte d'autoportrait en acte : le spectateur me voit en train de prendre la photo qu'il voit. Comment peut-on être hors-champ et dans le champ à la fois ? Cette ubiquité ne vient pas d'une manipulation après coup, elle est créée par l'ambiguïté de la vitre/miroir. C'est par cet *interstice de déraison* (comme dirait Borges) – cet angle mort – que je déséquilibre mon spectateur, mais aucunement par le mouvement, en effet. La négation du mouvement étant mon geste-principe, je n'essaye pas de le réintroduire d'une autre manière. Je suis une sorte d'Éléate heureux.



Photographie (Seuils)

TÀT : Les *backgrounds* sont des natures mortes un peu particulières. C'est le monde entier qui est devenu une nature morte, y compris la lumière. Ce sont des images réalisées par soustraction (des personnages) et par addition (des plans) permettant une reconstitution (de l'espace, plus précisément du lieu de vie, car ce sont des intérieurs). Finalement, il y a bien quelqu'un qui habite ces images, en effet, quoiqu'on ne le voie pas.

É. R. : Cette série n'est pas terminée, j'agrandis les formats. Ils prennent alors toute leur majesté, toute leur présence, me semble-t-il. Ce sont des lieux hantés par leurs habitants (raison pour laquelle je pense que le hors-champ existe dans ces photos, plus que dans les autres). Du fait de la reconstitution, qui augmente les dimensions du champ jusqu'au panoramique, le lieu n'apparaît

jamais sur la photo comme on le voit dans le film : il est plus grand que lui-même, vu de plus loin. Ce regard éloigné n'est ni celui des acteurs, ni celui de la caméra, ni même celui du spectateur. C'est un angle mort, celui d'un regard hors-champ qui prendrait ses distances et montrerait l'arrière-plan (*Background*). Ainsi, la tension entre le décor (réel) et le lieu (imaginaire) – que le mouvement du film avait dissimulé –, apparaît dans toute sa plénitude. Chaque objet, chaque meuble, chaque pan de mur, fenêtre ou morceau de couloir, nous renvoie : d'un côté au lieu, par la fiction mémorisée, le lieu « hanté » par les fantômes du film (car si le lieu a abandonné les acteurs, le montage, l'histoire, il en garde le souvenir grâce au décor qui se fait support de construction mentale, effort de mémoire : rien n'a bougé depuis soixante ans, trente ans ou dix ans) ; d'un autre côté, nous sommes renvoyés à l'être-là du décor, par le format et la mise à distance, l'organisation de l'espace, son éclairage, sa décoration datée, ses objets, tous ses détails apparaissant alors comme les restes magnifiés d'une scénographie calculée, où chaque objet aurait sa place comme dans une nature morte. Tous ces éléments qui constituent le décor ont une profondeur historique, une identité culturelle, un style, au même titre que les intrigues, les caractères et les discours. Ce sont les nouvelles stars qui sortent de l'ombre. On ne peut rien contre leur présence presque arrogante qui a tout effacé. On ne peut voir qu'au-delà du décor, on ne peut qu'être à l'écoute de ce qui n'est pas lui – comme on le ferait avec n'importe quel autre objet. Mais encore plus, parce que les fantômes y rôdent. C'est par cette tension entre le lieu et le décor que l'image gagne en consistance, en contradictions : entre proche et distant, étrange et familier, fictif et réel.



Rear Window

TÀT : Il me semble que vous concevez votre carrière par cycles formels (vous inventez des formes) et par séries. Ce n'est pas tellement le reportage, ce n'est pas tellement le rapport œil/appareil/réel qui vous intéresse. C'est le rapport œil/imagination/main. Vous êtes une sorte de peintre qui travaille en atelier par le moyen de l'image photographique ou cinématographique et de l'ordinateur. Qu'en pensez-vous ?

É. R. : J'ai longtemps, pendant quinze ans, travaillé sur le motif. Le motif, pour moi, c'étaient les archives de films, dans les sous-sols de villes étrangères. Ce n'est plus le cas. J'ai mon archive à domicile (par l'ADSL), je la travaille à mon atelier. Est-ce que ça fait de moi un peintre ? Quand je reproduis ces documents, je reproduis des choses réelles. Non seulement elles sont réelles, mais elles *schématisent* la réalité – qui n'est finalement que la projection de notre esprit, une « hallucination vraie », disait Taine. Si l'on considère l'imagination comme ce qui construit notre œil, ce qui fait voir, alors la trilogie œil/imagination/main me convient assez. On pourrait y ajouter néanmoins les appareils (l'ordinateur, l'appareil photo, la visionneuse de film, le magnétoscope, voire la loupe, etc.), ces prothèses qui relient l'œil, la main et l'imagination. Je ne me sens ni peintre, ni photographe, je suis dans l'angle mort entre les deux. Entre photo et cinéma, photo et écriture. Mais peut-être que, finalement, il est trop tôt pour le dire et que ce que

je fais actuellement va démentir tout ce que je dis et fais depuis trente ans. Au moment où je parle, et depuis deux ans, je travaille avec un appareil photo, visite des colonies pénitentiaires pour mineurs qui ont réellement existé (ce n'est pas du cinéma) et je photographie l'archive vivante que j'ai devant les yeux. Je me suis demandé si je n'étais pas en train d'aller ailleurs, vers une prise de vue documentaire. Pourquoi pas ? La limite peut être fine entre la reproduction de documents réels (ce que j'ai fait pendant quinze ans) et la production réelle de documents. On se croit « ailleurs », et on n'a pas bougé, je le sais d'expérience. Et comme j'ai tendance à me laisser porter par les circonstances ou par mon désir immédiat, sans trop réfléchir à la cohérence ou à la « carrière », comme vous dites, le monde réel m'envoie quelquefois des signes. Ainsi, quand j'ai appris dernièrement que Mme Laurence Rossignol (Secrétaire d'État) avait déclaré en 2015 que « la protection de l'enfance est l'angle mort des politiques publiques », j'ai été confirmé dans mon intuition : j'étais bien sur mon terrain.

*Entretien conçu et réalisé réalisé à Paris, du 1^{er} au 5 mai 2020, par François Vanoostbuysse
Professeur de littérature française à l'Université de Rouen, directeur de la Revue Stendhal et du Centre Flaubert
du CEREdI ; sa réflexion concerne en particulier la performance des textes et la narrativité des images.*