



HAL
open science

**Les corruptions photographiques : Moires et DSL d'Éric
Rondepierre**
Mathilde Brunet

► **To cite this version:**

Mathilde Brunet. Les corruptions photographiques : Moires et DSL d'Éric Rondepierre. Littératures. 2016. dumas-02473137

HAL Id: dumas-02473137

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02473137v1>

Submitted on 10 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE POITIERS
UFR LETTRES ET LANGUES

Mémoire de Master 1 Recherche – Texte / Image : Littérature, Écrans, Scènes.

Spécialité Littératures et Cultures de l'image.

Année universitaire 2015-2016.

Les Corruptions photographiques :

Moires et *DSL* d'Eric Rondepierre.



Série *Moires*, *Convulsion*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 71 x 100 cm, 1996-98.

Présenté par Mathilde Brunet.

Sous la direction de M^{me} Anne-Cécile Guilbard.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu être réalisé sans la présence et la bienveillance de quelques personnes, à commencer par ma directrice de recherche. Je tiens dès lors à remercier grandement M^{me} Guilbard pour la constance de son attention et pour les précieux conseils qu'elle m'a subtilement donné, alimentant à chaque fois de plus belle ma réflexion. C'est une chance que d'être encadrée par les soins d'une personne efficace, prévenante et passionnée. Mme Guilbard m'a toujours poussé à aller plus loin, et je lui en suis très reconnaissante.

Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à l'égard de M. Moncond'huy pour lequel j'éprouve un grand intérêt et une profonde sympathie. Son enseignement de Littérature et de Peinture a été un véritable ravissement. Je le tiens en haute estime pour l'élégance de son soutien et de son extrême obligeance.

J'adresse mes sincères remerciements à l'ensemble du corps professoral que j'ai eu plaisir à côtoyer en cette année universitaire. Je souhaite saluer vivement la rigueur de leurs enseignements, leur écoute, et ce bel amour de la transmission qui ont contribué à étoffer mon esprit en de plus grandes réflexions. Leurs interventions critiques ont été des plus enrichissantes.

J'éprouve une profonde reconnaissance à l'égard de mon père pour son appui indéfectible et pour la teneur de ses suggestions qui ont été d'une grande clairvoyance, ainsi qu'envers mon ami, qui m'a apporté son concours en m'accompagnant à toutes les étapes de la rédaction de ce mémoire. Enfin, je remercie ma mère pour le réconfort de ses nombreux encouragements et de ses félicitations.

SOMMAIRE

CHAPITRE I: Les Images organiques.....	6
Partie I : La décomposition argentique	6
A. Les différents lieux d'aberrations.....	7
B. Moires et la contamination insidieuse.....	9
C. Une remise en cause de la mimesis.....	13
Partie II : Qualité organique de la couleur digitale	14
A. La couleur et ses aberrations.....	14
B. Des éventualités à l'obéissance de la matrice colorée.....	16
C. Un retour à la matière.....	19
Partie III : « Memento Mori » : de la ruine à la vanité	21
A. Moires et le principe de dégradation congruente : la démonstration de la subversion du Temps au moyen de l'imaginaire classique de la ruine.....	22
B. L'art de la vanité : la disparition en tant qu'activité vivante et poétique.....	25
C. La vanité de l'art : dans le sillage du médium photographique.....	27
CHAPITRE II: Procès des réalisations.....	32
Partie I : Une approche interstitielle : entre Photographie et Cinéma	32
A. Le Voyeur.....	32
B. Le 1/24 de seconde ou l'auscultation.....	33
Partie II : Les différents processus argentiques et numériques	36
A. Captations cinématographiques.....	36
B. La corruption hégémonique.....	38
C. Captations photographiques.....	43
CHAPITRE III: Les traversées de l'image et le Détail.....	49
Partie I : Les traversées de l'image	49
A. Le fourmillement des images.....	49
B. La place du travail d'Eric Rondepierre dans la photographie contemporaine.....	52
Partie II : Le Détail	54
A. Les séries <i>Moires</i> et <i>DSL</i> au prisme de « De l'"inexistence" du détail » de Denis Boisseau : qu'est-ce que le détail ?.....	54
B. Lecture des séries <i>Moires</i> et <i>DSL</i> à partir du <i>Détail</i> de Daniel Arasse : qui fait le détail ?...59	59

La présente étude aspire à considérer la singularité d'un phénomène se consumant à la dérobée qui n'est autre que la dégénérescence du corps de l'image. Lorsque cette image relève du champ cinématographique (qu'il se réclame du régime argentique ou du régime numérique), il se trouve qu'elle est sujette à des altérations provoquées par des effets de contingence et de corruption. La pratique photographique du détail de ce corps imaginal corrompu est un moyen d'en rendre compte. Et à ce propos, le photographe Eric Rondepierre en a justement fait un de ses cadres de prédilection. Natif d'Orléans, cet artiste voit le jour en 1950. Au cours de son apprentissage, il oscille entre les arts visuels et les arts poétiques. Sa renommée actuelle sur la scène artistique française doit sans doute beaucoup à cette formation pluridisciplinaire. En effet, bien avant d'entreprendre des travaux photographiques en rapport avec le cinéma au début des années 1990, il a d'abord fréquenté l'Université Paris I de laquelle il a obtenu une maîtrise d'Arts plastiques portant sur le théâtre de Witkiewicz en 1976. Il a ensuite été diplômé des Beaux-Arts de Paris (dessin, gravure), et est également devenu agrégé d'Arts plastiques en 1980. S'intéressant tout autant à la Littérature, il a aussi obtenu un DEA de Littérature Comparée sur « L'image écrite » à Paris VII en 1983, et est devenu docteur en Esthétique en 1988, avec une thèse portant sur « Les Yeux verts » de Marguerite Duras.

En 1993, Eric Rondepierre reçoit une bourse de la « Villa Médicis hors les murs » qui lui permet de travailler dans des archives de cinémathèques dans plusieurs pays d'Amérique du Nord et d'Europe. Les recherches qu'il va mener en ces lieux sur des bobines de pellicules celluloïds atteintes par la corrosion vont le conduire à réaliser plusieurs séries photographiques qu'il va regrouper sous l'enseigne d'une thématique qu'il intitule *Précis de décomposition*. La série *Moires*, qui se situe dans son prolongement, va faire l'objet de toute notre attention. Celle-ci s'est profilée de 1996 à 1998 à partir des archives de la Cinémathèque de Montréal dans lesquelles il a découvert des films muets colorisés manifestement dégradés par le vieillissement des émulsions. Il apparaît que ces accidents, dus à l'usure du support argentique, accordent aux photogrammes de nouvelles dynamiques esthétiques. L'appellation de la série nous indique d'emblée cette dimension car, par définition, la moire est l'apprêt particulier qu'a reçu une étoffe au cours de sa réalisation par l'écrasement irrégulier des grains à la calandre. On peut donner à un tissu ou à un métal la façon de la moire, c'est-à-dire des reflets changeants et ondés, et observer que le dessin se transforme en fonction de la position du regardeur. Eric Rondepierre se montre donc très attentif aux tribulations de l'image. Mais il se préoccupe aussi bien de ce qui advient dans l'image que de ce qui se produit à l'image, tant dans le régime argentique que dans le régime numérique. Et pour preuve, en 2010, il réalise une nouvelle série photographique à partir d'accidents de transmission survenus à l'occasion de visionnages de

films réceptionnés par la DSL. Cet ensemble de photographies, qu'il intitule *DSL*, non pas par simple allusion au flux numérique mais dont l'acronyme se veut être l'abréviation de son expression humoristique « Désolé de Saboter vos Lignes »¹, se place d'une certaine manière dans la continuité de la série *Moires*, en ceci qu'il entend lui aussi faire la monstration des nouveaux champs esthétiques que suscite la corruption de la contexture digitale. Dès lors, il est question à la fois d'un dispositif horizontal (continu - série *Moires*) et d'un dispositif vertical (ponctuel - série *DSL*), étant donné que nous nous situons à deux moments différents de l'existence d'un film. Il semble alors intéressant de discuter la nature et les enjeux que soulève la corruption du corps de l'image dans ses différentes manifestations à l'aune de ces deux séries photographiques². Pour ce faire, nous allons nous demander dans quelle mesure les prises et reprises de vues photographiques des incidents filmiques et numériques dans les séries *Moires* et *DSL* sont-elles la démonstration d'une tension dialectique entre création et décomposition ? On parle ici de prises et de reprises de vues car Eric Rondepierre a en effet recours à deux types différents de prélèvement en termes de captation photographique, à savoir que pour la série *Moires*, il va user d'une procédure argentique afin de capturer les photogrammes corrodés dont le support est argentique, et pour la série *DSL*, il va utiliser une procédure numérique pour saisir les images corrompues de films acheminés par le flux numérique³. De plus, le terme de démonstration dans cette problématique est à entendre dans le sens où, de façon organisée, c'est-à-dire par le biais de la logique sérielle, Eric Rondepierre donne à voir ce qui n'est normalement pas visible à l'œil nu, ou du moins, de manière manifeste. Pour le dire autrement, il met en lumière, au sens littéral comme au sens figuré, ce qui agit dans l'ombre ou dans la fugacité. Enfin, la tension dialectique entre création et décomposition signifie qu'au cœur de ces représentations en pleine décrépitude se joue une sorte d'oscillation permanente due à la capacité qu'a la corruption de créer tout en détruisant.

Afin de circonscrire au mieux les différents aspects de la corruption du corps des images dans cette mise en dialogue des séries *Moires* et *DSL* d'Eric Rondepierre, nous allons alors structurer notre propos en trois chapitres, en commençant au plus près des images en tant que supports de l'organicité, puis nous poursuivrons en examinant rigoureusement les différents processus dont elles découlent, et enfin nous finirons par considérer ce qu'elles soulèvent au regard des traversées de l'image dans l'époque contemporaine et comment elles participent de la notion du Détail.

1 RONDEPIERRE, Eric, *Désolé de Saboter vos Lignes*, Paris, Éditions Filigranes, 2012.

2 Pour faciliter la compréhension de ce qui va être dit et dépeint, ces deux séries photographiques sont reproduites dans leur ensemble en Annexes pp. 70-73. Ces reproductions sont tirées du catalogue raisonné du livre *IMAGES SECONDES*, publié à l'occasion de l'exposition à la Maison d'art Bernard-Anthonioz (Nogent-sur-Marne) et à la Maison Européenne de la Photographie (Paris) le premier trimestre 2015.

3 Les séries *Moires* et *DSL* nous renvoient à deux natures différentes de décomposition. En vue de souligner cette nuance, nous utiliserons le terme de corrosion pour *Moires* et celui de corruption pour *DSL*.

CHAPITRE I

Les Images organiques.

Partie I : La décomposition argentique.

Dans le contexte contemporain de la haute technologie où l'on observe la montée en puissance d'une perfection et d'une précision sans faille de l'image, Eric Rondepierre fait le choix d'opérer un retour à la matière dans lequel la fidélité de son outil photographique se trouve être au service de la corruption. Il semble en effet que son appétence artistique puise dans les ressources d'une « *matière en décomposition* »⁴ dont il va s'appliquer à faire la monstration.

Sa ferveur cinéphilique l'amène à s'emparer de vieilles bobines de pellicules celluloïds corrodées à partir desquelles il va procéder à l'extraction de plusieurs photogrammes. Un film est, en effet, composé d'une suite d'images photographiques qu'on appelle photogrammes, à savoir les vingt-quatre instantanés inscrits sur la pellicule en une seconde⁵. Ce support, appartenant aux procédés archaïques de la photographie, c'est-à-dire relevant du régime argentique, est une matière corruptible. Eric Rondepierre va alors traquer les particularités étranges, les anomalies de la pellicule celluloïd provenant d'accidents chimiques. Mais il ne se contente donc pas de détacher un photogramme de la linéarité de son support. Il ne serait d'aucun intérêt de procéder à l'ablation d'un photogramme avec l'objectif unique de l'exhiber comme une image fixe en prétendant le soustraire à son paysage cinématographique. Dans l'article *Iconologie de la décomposition* que Thierry Lenain lui consacre, ce dernier l'explique ainsi : « [...]Tenter de s'arracher à l'hallucination cinématographique par la simple exhibition de photogrammes ferait ainsi tomber de Charybde en Scylla »⁶. D'autant plus qu'il convient que le support élude sa contenance matérielle « au profit d'une idéalité perçue »⁷. Autrement dit, on ne voit pas la photographie mais seulement ce qu'elle représente. A ce propos, dans *La Chambre claire*, Roland Barthes a précisément expliqué cette transparence photographique :

4 LENAIN, Thierry, « Iconologie de la décomposition », in *Eric Rondepierre*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003, p. 1. [En ligne], [consulté en Septembre 2015], URL : < <http://www.ericrondepierre.com/pdf/thierrylevain.pdf> >.

5 Le terme de photogramme est polysémique. Au cinéma, nous parlons d'une image photographique isolée d'un film. En photographie, le photogramme est selon la définition du CNRTL « une image photographique obtenue sans emploi d'objectif en plaçant un objet devant ou sur un papier photographique sensible et en éclairant l'ensemble d'une lumière orientée ou modulée ». Cette technique expérimentale qui rappelle la radiographie ou l'empreinte a été utilisée par de nombreux artistes depuis le XVIII^{ème} siècle, lesquels lui ont donné tour à tour un nom spécifique : le *Cyanotype* avec Anna Atkins, le *Photogramme* avec Moholy-Nagy, le *Rayogramme* avec Man Ray et la *Schadographie* avec Christian Schad.

6 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 1.

7 *Ibid*, p. 1.

« [...]la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de "Voyez", "Vois", "Voici" ; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. C'est pourquoi, autant il est licite de parler d'une photo, autant il me paraissait improbable de parler de la Photographie. Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde [...] : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion [...]Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit »⁸.

Eric Rondepierre ne choisit pas non plus d'explorer le photogramme seulement à travers le prisme d'un « matérialisme radical »⁹, en usant de la qualité physico-chimique de sa matière comme seul argument de revendication artistique. De la sorte, nous ne ferions que tomber dans l'écueil fondamental d'une conception dualiste, manichéenne, qui ne serait articulée que par l'opposition systématique de l'image et de sa matière. Rondepierre dépasse de loin ces deux appréhensions simplistes de l'image puisqu'il va expérimenter des interruptions ponctuelles de séquences filmiques par le biais de « l'arrêt sur image » en relevant ce qu'il nomme « les taches aveugles »¹⁰ du cinéma, c'est-à-dire les éclipses ou les imperfections hasardeuses des représentations de la pellicule celluloïd qui sont difficilement visibles dans la cadence habituelle du dispositif cinématographique.

A. Les différents lieux d'aberrations.

1) L'obturation.

Dans ses travaux, on constate une catégorisation de ces lieux différents d'aberrations qui s'exprime par la forme sérielle. Dans la série *Excédents, Spectre*, élaborée dès 1989, il a suivi, d'après les observations de Thierry Lenain, « la logique de l'obturation »¹¹. Il s'agit de photographies de photogrammes vides, tirés de films étrangers sous-titrés. Il arrive que dans le flux des photogrammes qui composent une fiction, des images noires s'introduisent. Leur absence de contenu iconique est commutée par la présence des traductions textuelles qui sont, pour le coup, excessivement visibles. Eric Rondepierre s'est emparé des heureuses coïncidences qui s'opéraient entre ces fonds noirs stériles et la portée significative des textes¹².

2) L'oblitération.

Puis, dans une autre série, *Annonces*, réalisée dès 1991, il a suivi cette fois « la logique

8 BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, pp.16-18.

9 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 1.

10 RONDEPIERRE, Eric, « La tache aveugle », *Apartés*, Trézélan, Éditions Filigranes, 2001, p. 29.

11 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 3.

12 A ce propos, voir *Narcisse Noir; Opening Night, Le Voyeur, La vie est belle*, en Annexes p. 74.

de l'oblitération »¹³. Il s'est intéressé aux différentes étapes de la formation des effets spéciaux des textes promotionnels très travaillés de films américains et français des années 1930 à 1960, qui sont imperceptibles à la vitesse normale. Suspendus dans leur course à la figurabilité par la prise de vue du vingt-quatrième de seconde, ils adviennent tels des motifs abstraits et, en se superposant aux personnages représentés à l'image, entrent alors en résonance plastique avec eux¹⁴.

3) *La fusion*

Ces deux séries à la « topologie encore cartésienne »¹⁵ donnent suite à un autre ensemble de séries regroupées sous une thématique qu'il intitule, *Précis de décomposition*, mais qui cette fois se différencie par une problématique tout à fait nouvelle, à savoir la logique de la fusion. Commencé dès 1993, cet ensemble comprend les séries : *Scènes*, *Masques*, *Cartons* (1993-1995), *Moires* (1996-1998), *Les 30 Étreintes* (1997-1999) et *Le Carrosse d'or* (1997-2014). Celles-ci sont le résultat de reprises de vues de photogrammes issus de vieilles bobines plus ou moins atteintes par la corrosion. Eric Rondepierre ne cesse d'aiguiser son acuité visuelle envers des images dont le rapport de congruence c'est-à-dire le rapport d'équivalence, entre la représentation iconique et la matière pelliculaire corrodée qui la soutient, est tout à fait stupéfiant. La singularité s'exprime donc ici dans l'unification qui s'opère entre l'icône photogrammatique et les marques de décomposition du support, en ce sens que nous ne sommes plus capables de distinguer formellement sur des plans séparés ce qui relève de la représentation et ce qui relève de la désagrégation. La déformation de l'image n'a plus de début ni de fin, elle résulte d'une souillure tout à fait sournoise qui se plaît à opérer « *en* la représentation » et non plus « *contre* elle » comme c'était le cas pour les deux séries que nous avons vu précédemment¹⁶. Thierry Lenain y voit un principe iconologique paradoxal considérable : « *l'autre* de l'image vient apparaître esthétiquement comme tel au travers de phénomènes iconiques ; la décomposition de l'image se donne *indissolublement* comme image d'une décomposition, et inversement »¹⁷. La matérialité de l'image se profile dans le contenu figuré, elle vient poindre en plein cœur de la représentation comme si celle-ci manifestait les effets visibles de sa propre détérioration.

13 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 3.

14 Voir également *Intermezzo*, *Starring 1*, *Sauvages*, *Above suspicion*, en Annexes p. 74.

15 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 3.

16 *Ibid*, p. 3.

17 *Ibid*, p.3

B. *Moires* et la contamination insidieuse.

1) *Présence et illusion du sens.*

Dans la série *Moires*, suite d'une trentaine de reprises de vues photographiques auxquelles nous allons tout particulièrement nous intéresser, Eric Rondepierre a su recueillir des situations iconiques dans lesquelles le sens semble être présent tout en n'étant finalement qu'une illusion. La reprise de vue photographique du nom de *Confidence* en est un bon exemple.



Série *Moires*, *Confidence*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 80 x 120 cm, 1996-98.

Au sein d'un intérieur vacant, dépourvu d'artifices, un couple d'amants s'enlace tendrement et devient, sur ce fond neutre, le centre où convergent tous les regards. Seulement, la corrosion ne semble pas l'entendre ainsi et vient reprendre ses droits sur la représentation qu'elle supportait. Sous la forme d'un amoncellement de taches blanches irrégulières, dont les tailles s'organisent arbitrairement, la décomposition vient s'immiscer entre eux, en les traversant de part et d'autre. C'est à croire que la silhouette dans l'angle inférieur gauche de l'image, aux allures de chimère maléfique, insuffle insidieusement sa moisissure pour que "confidence", il n'y ait pas. Cette lèpre qui dévore à petit feu les amoureux est bien sûr le résultat d'une corrosion de la pellicule celluloïd. Et pourtant, elle semble vraiment jouer un rôle tout aussi important que les personnages représentés, comme s'il s'étaient concertés préalablement sur la mise en place du jeu scénique. Ce qui signifie que cette corrosion adopte le même mode de présence spécifique à l'image figurative alors même qu'elle la défigure : elle passe pour une chose qui semble vraiment là, de façon délibérée. La meurtrissure fait donc image, ce qui nous autorise à dire que cette espèce d'enchâssement, de concordance formelle qui s'établit entre le contenu iconique et la détérioration du photogramme, contribue ainsi à produire un simulacre de présence et de sens.

2) *Un lieu du Vivant.*

En outre, le caractère organique de cette monstruosité (à entendre également à partir de

la base latine *monstrare*, « faire voir ») vient se confondre avec l'organicité de la peau humaine des personnages représentés, telle une offensive du vivant sur le vivant. Ainsi, l'épaule, le cou et la main droite de la femme ne sont pas épargnés, tandis que le dos de l'homme s'apprête à subir le même sort par l'arrivée gangreneuse de vagues blanches onctueuses successives. D'une manière générale, les reprises de vues photographiques de la série *Moires* constituent pour ainsi dire un régime exceptionnel du sensible. En effet, le photogramme et sa captation photographique, par le biais de la technique argentique, découlent tous deux du même processus photochimique dont l'émulsion est un fait, et en quelque sorte une apologie du vivant. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes en a témoigné ainsi :

« Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole : le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe) ; à quoi on ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie est vivant »¹⁸.

Pour le dire autrement, la série *Moires* consiste en une condensation d'un régime d'émotion. L'émotion est une expérience psychophysiologique complexe d'un individu qui réagit aux influences biochimiques (internes) et environnementales (externes). Son organisme est donc informé de la menace d'un changement réel ou fantasmé. L'étymologie de ce terme relève de la base latine « *ex movere* » venant à la fois de « *ex* » signifiant *au dehors* et de « *motio* » et de « *movere* » exprimant tour à tour *mouvement* et l'action de *s'émouvoir*. Si l'on se plaît à faire des parallélismes à l'instar de la corruption dans ces reprises de vues, on peut y voir une certaine analogie dans la mise en mouvement des facteurs sensibles. Les modalités de la photographie argentique induisent une parenté physique qui est commune avec notre peau : le tirage repose sur l'action de la lumière et de l'ombre frappant le papier sensibilisé aux sels d'argent. La réaction biochimique qui en découle est la même que si notre enveloppe charnelle se trouvait brûlée par le soleil (mélanine). Roland Barthes, une fois encore, l'explicite dans son ouvrage : « Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié »¹⁹.

Après avoir développé l'idée que la corruption venait subvertir le contenu iconique au regard de notre couple d'amoureux, on peut aussi prétendre qu'elle ne les dépare pas pour autant. Peut-être que cette métamorphose, à l'inverse de les séparer, ne fait que les lier plus

18 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 127.

19 *Ibid*, p.126.

sûrement encore. En ce sens que la matière en décomposition joue de concert avec leur union et de ce fait, se fond avec eux. Il ne serait pas absurde de dire qu'étant donné que le subjectile participe involontairement à l'économie signifiante de l'image, alors les stigmates de sa décomposition concourent en même temps à l'obstruction de leur propre matérialité. En d'autres termes, l'action corrosive, mais signifiante, du photogramme efface dans le même mouvement la qualité de sa concrétude. La matière devient alors le protagoniste du jeu qu'elle détruit.

3) *Le « principe de dégradation congruente »*²⁰.

Toutefois, dans cette série, on observe également un autre phénomène étonnant. Alors que la matière en décomposition anime, par son action même, une alternance entre sa dissolution dans le contenu figuré et son retour en force à la surface du support chimique de l'image, il arrive que cela produise de façon tout à fait inattendue, une sorte de surplus de présence iconique. Thierry Lenain parle d'un phénomène de « [...]surcroît de présence provoqué par la transpiration irrégulière du corps matériel de l'image à travers son contenu iconique[...] »²¹. Et l'exemple le plus prodigieux à ce sujet est sans doute le cas de la reprise de vue intitulée *Miroir 3*.



Série *Moires*, *Miroir 3*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 69 x 92cm, 1996-98.

L'image est le résultat d'un plan serré sur la tête d'une femme en position de trois-quarts face. La peau de son visage est comme fendillée par de petits sillons disparates à l'instar de l'aspérité de la terre craquelée d'une étendue désertique. Et comme par un heureux hasard, pratiquement au centre de la photographie, son œil paraît transpercé par un large trou noir comme si la pellicule elle-même avait été perforée. Le rendu esthétique de cette déformation est déroutant, voire dysphorique, car il laisse apparaître ce qu'on croit être la forme d'un globe oculaire et la cavité dans laquelle il se loge. De plus, on observe le tracé ostensible d'un cercle noir qui vient entourer cet œil exorbité comme pour circonscrire l'objectif de la cible à atteindre. Thierry Lenain écrit

20 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 7.

21 *Ibid*, p. 5.

que « [...] la congruence entre le contenu de l'image et les marques de dégradation de son support se situe ici sur un plan structurel »²². En d'autres termes, c'est comme si nous envisagions deux filtres superposés qui se correspondent en tout point alors même que l'un d'entre eux est régi par le mouvement corrosif dû au passage du temps, c'est-à-dire, par un effet de contingence. Selon Daniel Arasse qui s'est également penché sur son travail, cette opération à laquelle s'offre la décomposition s'inscrit ici dans une problématique à long terme, qui s'avère :

« [...] aussi ancienne que la représentation classique de peinture, soumise qu'elle était, en théorie, à l'ordre du discours, à son « droit de regard » sur l'efficace propre du visuel. En affirmant que « l'image comme telle » est constituée du mariage entre « le récit en moins (...) ET le fait matériel », Eric Rondepierre disloque en fait le dispositif qui visait à soumettre, depuis le *De pictura* d'Alberti (1435), les puissances de l'image peinte (son charme, au sens fort) au procès verbal d'une narration, à l'énoncé clair d'une histoire fondée sur l'emploi réglé de la perspective géométrique et de sa « construction légitime » »²³.

La décomposition vient ici corrompre « [...]cette transparence rhétorique (qui triomphe dans le cinéma et dont l'appareil photographique singe le dispositif originel) » en faisant émerger « la force latente de son matériau qui finit par faire image »²⁴. Le travail d'Eric Rondepierre, en relevant de tels phénomènes, vise à « réveiller »²⁵ l'image en montrant qu'elle peut « laisser advenir d'autres possibilités de récit dans le récit ».²⁶ Dans ses notes écrites à Washington en 1993, il s'exprime ainsi : « L'image n'est plus sur un support, mais le support, le matériau sont pris dans l'image, la travaillent de l'intérieur. Sens dessus-dessous, devant-derrrière, les plans s'inversent, se mélangent, deviennent indécidables, ambigus ».²⁷ On peut alors dire que l'entreprise de cette décomposition, qui vient s'attaquer à la figure de cette femme en la rendant pratiquement borgne, provoque une sorte de confusion dans la manière dont on peut appréhender la part poétique de l'image et la part matérielle de son support. Thierry Lenain y voit « un étonnant brouillage de la ligne de partage ontologique entre le fictif et le réel »²⁸.

Ces propos nous amènent à considérer que l'iconologie du photogramme en pleine dégénérescence procède donc d'une dialectique. Celle-ci résulte d'une négation paradoxale et réciproque, d'une oscillation contradictoire entre création et destruction, dans laquelle la dégradation compose avec la logique formelle de la représentation du photogramme, en ne

22 *Ibid*, p. 5.

23 ARASSE, Daniel, « Des images de rêves », in *Eric Rondepierre*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003, p. 6. [En ligne], [consulté en Septembre 2015], URL : < <http://www.ericrondepierre.com/pdf/danielarasse.pdf> >. Dans cette citation, il fait référence aux dires d'Eric Rondepierre dans *Moires* (p. 75).

24 *Ibid*, p. 6.

25 RONDEPIERRE, Eric, *Apartés*, Trézélan, Éditions Filigranes, 2001, p. 125.

26 RONDEPIERRE, Eric, *Moires*, Trézélan, Éditions Filigranes-Galerie Michèle Chomette, 1998, p. 42.

27 RONDEPIERRE, Eric, *Apartés*, *op. cit.*, p. 60.

28 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 6.

cessant jamais, et ce par cycles successifs, de reprendre le dessus. Finalement, la matière subvertit l'image par la présence excessive de sa matérialité. Et cette représentation, hantée par la composante chimique qui se joue d'elle, retrouve d'une certaine manière le spectre de sa réalité primaire.

C. Une remise en cause de la mimesis.

Les reprises de vues photographiques d'Eric Rondepierre dans la série *Moires*, et plus largement dans son *Précis de décomposition*, constituent un travail remarquable et sans égal dans l'Histoire de l'art. Thierry Lenain l'en explique ainsi :

« [...]si la découverte du principe de dégradation congruente marque une avancée décisive au sein de l'œuvre de Rondepierre, elle introduit aussi une innovation sans équivalent à l'échelle de l'histoire de l'art au sens large du terme. L'idée d'exploiter, de manière systématique, la dégradation matérielle d'images figuratives afin d'en tirer des effets de présence iconique ne présente, à ma connaissance, aucun précédent – pas plus dans l'horizon de l'art contemporain que dans les traditions artistiques les plus anciennes »²⁹.

Pour poursuivre la réflexion que nous avons amorcé avec les propos de Daniel Arasse, la pratique picturale dans l'art Moderne s'est vue exhortée à rendre compte de la nature au travers des principes de la mimesis. En effet, au regard des réflexions qui s'élaboraient alors quant à la théorie de l'art, il fallait établir des structures homologues entre le choix des matériaux utilisés et les objets ou figures à représenter. En fonction des effets à rendre, que ce soit pour une matière particulière (comme un drapé par exemple) ou pour une carnation (comme le corps d'une femme par exemple), les peintres s'appliquaient à jouer du pinceau en superposant un certain nombre de couches picturales dont les différents apports pigmentaires ainsi que les liants utilisés, permettaient d'en souligner les plis ou d'en rehausser la teinte. La disposition matérielle était donc déterminée en vue d'exacerber une présence figurale. Ainsi, cette technique assurait, mais seulement de manière partielle et localisée, la pertinence des effets de vraisemblance. Il se trouve que préalablement, nous avons constaté ces mêmes effets dans la série *Moires*, à la seule différence cependant, et non moins majeure, que ceux-ci sont occasionnés par le hasard matériel et non plus par le savoir-faire artistique. Dès lors, avec ces photogrammes corrodés, la Représentation semble se défaire de son préfixe. La nature prend alors sa revanche.

En somme, nous comprenons qu'Eric Rondepierre réalise des photographies avec le souci de les voir dominées par un conflit interne. Lorsqu'il travaille sur son *Précis de*

²⁹ *Ibid*, p. 6.

décomposition, il écrit : « Quand l'image ne joue pas avec sa destruction, je ne prends rien »³⁰. La matière putrescible apparaît alors comme le moteur fondamental de ses aspirations photographiques. Toutefois, le support pelliculaire atteint par la corrosion n'est pas le seul corps qu'il va examiner pour explorer la problématique matérielle des corruptions photographiques. En effet, il va s'éprendre d'une autre forme de manifestation organique, également occasionnée par le biais d'interférences accidentelles, mais dont le support va relever cette fois-ci du régime numérique.

Partie II : Qualité organique de la couleur digitale.

Sous l'acronyme *DSL*, Eric Rondepierre entend nous faire comprendre *Désolé de Saboter vos Lignes*³¹. Cette série au titre pour le moins évocateur, pleinement chargé d'une valeur cataphorique, est le résultat d'une vingtaine de prises de vues, ou plus précisément de captures d'écran, tirées de films visionnés sur le web par le biais de la DSL (« Digital Subscriber Line », à savoir l'image sur l'écran acheminée par le flux numérique). Subissant parfois les caprices du flux numérique, l'épanouissement de la trame cinématographique se trouve parfois interrompu et demeure, l'espace d'un instant, sous les traits d'une image fixe indéterminée, dont les ramifications colorées lui procurent des allures matérielles. Le phénomène de défaillance digitale est dès lors perceptible par l'entremise de la couleur des pixels. La couleur joue donc un rôle déterminant dans l'appréciation de cette série photographique.

A. La couleur et ses aberrations.

Afin de circonscrire les enjeux de la couleur dans la série *DSL*, nous allons d'abord revenir sur la vision d'un peintre qui l'a particulièrement considérée dans son appréhension du champ pictural, et qui n'est autre que Cézanne.

1) La conception de Cézanne quant à la couleur.

Sollicitant un tel registre, nous ne pouvons négliger la conception de Cézanne, dont les revendications artistiques prônaient la préséance de la couleur sur la forme. En effet, en se référant à l'ouvrage de Merleau-Ponty, *Sens et non-Sens*, et plus précisément à la première partie intitulée *Ouvrages* sur « Le doute de Cézanne »³², on comprend, au travers des multiples conversations qui ont été rapportées entre le peintre et Joachim Gasquet sur le sens de la peinture, que Cézanne ne pouvait concevoir celle-ci, et surtout la sienne, que par le prisme

30 RONDEPIERRE, Eric, *Apartés*, op. cit., p. 68.

31 RONDEPIERRE, Eric, *Désolé de Saboter vos Lignes*, Paris, Éditions Filigranes, 2012.

32 MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, pp. 15-42.

fondamental de la couleur :

« Le dessin doit donc résulter de la couleur, si l'on veut que le monde soit rendu dans son épaisseur, car il est une masse sans lacunes, un organisme de couleurs, à travers lesquelles la fuite de la perspective, les contours, les droites, les courbes s'installent comme des lignes de force, le cadre d'espace se constitue en vibrant. « Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise... Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. » »³³

De son point de vue, l'élaboration du champ de la représentation n'est possible que par la couleur en tant que vecteur perspectif du monde. Pour le dire autrement, l'agencement des touches colorées favorise l'organisation du percevoir ; la couleur est alors à l'origine de la formation du visible. Elle établit un rapport à la profondeur et une articulation à la surface et repose ainsi, comme l'indique Merleau-Ponty, sur « l'expérience de la réversibilité des dimensions »³⁴. Cézanne dira également à Joachim Gasquet que « [...] La nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde »³⁵. Ainsi, le monde s'offre à nous par les couleurs.

2) Aberrations chromatiques et régime de frictions.

La conception de Cézanne quant à la couleur est donc très intéressante au regard de cette deuxième série photographique d'Eric Rondepierre. En effet, on se rend compte que la visibilité de ces images en pleine dégénérescence s'effectue en grande partie à travers la manifestation de leurs masses colorées. Les pixels colorés pourraient être à l'image des touches colorées de la peinture de Cézanne. Ils composent l'espace visuel qui se dessine à l'écran. Cependant, c'est l'accident du flux numérique qui favorise la compréhension de ce qu'ils représentent, sans quoi nous n'aurions le temps de les percevoir comme tels. Le flux numérique consiste en une activation rapide de millions de pixels. Un pixel est le plus petit élément d'une surface d'affichage qui correspond à un point de couleur et à une intensité. Dans le cas d'un écran couleur, le pixel est constitué de trois possibilités de couleurs (rouge, vert, bleu). Son nom, dont l'abrégié est « px », résulte de l'expression anglaise « picture element » qui signifie « élément d'image » ou « point élémentaire ». On comprend alors pourquoi les incertitudes de l'image numérique affleurent à l'écran sous les traits de pixels colorés de forme rectangulaire ou presque carrée. A l'instar d'une vaste géométrie saillante et diaprée, ils n'ont plus grand chose à voir avec

33 *Ibid*, pp. 25-26 : Cézanne cité par Merleau-Ponty.

34 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 65.

35 GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, Éditions Bernheim-Jeune, 1921, p. 91.

les grains pelliculaires des anciens photogrammes. Et pourtant, pour rejoindre les propos de Merleau-Ponty sur la peinture de Cézanne, les couleurs digitales s'érigent tel un « organisme de couleurs »³⁶.

Ces dysfonctionnements instantanés contribuent donc à nous rappeler la particularité du flux numérique. Il est vrai que le caractère hypnotique de l'écran nous fait omettre plus facilement le principe de fluidité qui préside au bon déroulement d'une émission télévisuelle. Et plus largement, ces aberrations chromatiques³⁷ nous renvoient au régime de frictions sur lequel repose toute image en mouvement. L'histoire du Septième art, qui s'est épris très tôt de l'ondoiement des arabesques colorées, a montré au cours de ses expérimentations qu'il était nécessaire d'avoir un rythme à partir duquel l'image en mouvement était possible³⁸. Le rythme est le catalyseur d'un régime de frictions entre la forme et la couleur. Par frottements consentis ou révéulsifs, la couleur et la forme sont tantôt asservies l'une à l'autre, tantôt autonomes l'une vis-à-vis de l'autre. En fin de compte, cette tension en mouvement permanent, qui engendre des espaces visuels colorés et signifiants, révèle ce qu'est la quintessence même du cinéma. Avec Eric Rondepierre, ce régime de frictions est pris en flagrant délit. Sans la saccade et le défilement continu, à savoir les propriétés de rythme et d'intermittence, c'est tout le principe du cinéma qui est nié.

B. Des éventualités à l'obéissance de la matrice colorée.

1) Le processus de réactualisation avorté de la matrice colorée.

Après avoir souligné photographiquement les ravages élégants d'une corrosion qui s'attaquait à de vieilles bobines de pellicules argentiques, Eric Rondepierre nous convie à observer, par des captures d'écran, des phénomènes d'enrayement du flux numérique. C'est

36 MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 26.

37 Nous attirons l'attention du lecteur sur l'histoire des aberrations chromatiques au cinéma, de l'imperfection technique des « ateliers de coloris » de la fin du XIX^{ème} siècle, aux fantaisies des projections de lumières colorées au XX^{ème} siècle, en passant par le déclin matériel insolite de pellicules couleurs comme les « Fuji Color ». Pour ce dernier, voir l'ouvrage de HAINES Richard, *Technicolor Movies : The History of Dye Transfer Printing*, McFarland & Company, 2003, pp. 5-6.

38 Les expérimentations en faveur de la cinéchromie remontent au XVIII^{ème} siècle avec le père Louis Bertrand Castel et son clavecin oculaire (*Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de Pièces de Musique*, Mercure de France, Novembre 1725). Ces recherches dans le domaine de la synesthésie audiovisuelle et de la musique chromatique eurent une influence considérable à l'égard des artistes du champ de la peinture moderne et ceux du cinéma d'avant-garde. Voulant à tout prix faire coïncider le rythme et la couleur, des artistes comme les frères italiens Corradini eurent recours au cinématographe pour obtenir cette synthèse. Ne disposant ni d'un obturateur ni d'une croix de Malte sur leur appareil, ils n'ont pu concrétiser la réalisation de films abstraits. Cependant, des peintres s'improvisèrent metteurs en scène et réussirent à trouver l'articulation manquante pour créer une analogie entre le rythme et la couleur. Le peintre Léopold Survage est à ce jour l'un des plus connus. (voir à cet effet le manifeste « Le rythme coloré » de Léopold Survage, paru dans la revue éditée par Apollinaire, *Les Soirées de Paris* dans BEHAR & DUFOUR (dir.), *Dada, circuit total*, Genève, Éditions L'Age d'Homme, 2005, p. 532).

comme si les signaux délivrés par le haut débit convulsaient sous des formes de précipitations anxieuses au moment de leur décryptage. La fuite retenue de l'image provient d'une perturbation du processus de réactualisation de la matrice colorée³⁹. En effet, alors même que les pixels se devaient de recouvrir une nouvelle peau au moment de la mutation séquentielle, il apparaît qu'ils s'obstinent à demeurer en surface, tout pendant que le second amas de pixels, qui devait leur succéder, tente tant bien que mal de poindre. Nous retrouvons ici ce fameux régime de frictions dans lequel la figuration de la première image perd de sa signifiante, poussée qu'elle est par sa suppléante qui ne demande qu'à éclore. De ce fait, les caprices matriciels de ces deux images entraînent une sorte de frémissement visuel dû à l'effervescence de cette fusion de pixels colorés : voici que l'*entre-images*⁴⁰ apparaît comme une nouvelle image. Par conséquent, on peut dire que les couleurs acquièrent une importance considérable, en ce sens qu'elles possèdent une « double nature spatiale »⁴¹ : elles exploitent aussi bien l'espace de l'image qu'elles le constituent entièrement.



DSL 17, tirage Lambda sous Diasec, 50 x 90cm, 2010.

Pour illustrer ce propos, la prise de vue *DSL 17* tombe à point nommé. En effet, les deux femmes qui y sont représentées paraissent être en pleine joute corporelle, l'une voulant manifestement prendre le dessus sur l'autre. A l'image de ce rapport agonistique, on pourrait y voir la personnification du régime de frictions, la figure féminine de gauche représentant la couleur, celle de droite représentant la forme. Alors même que l'image a été prise au moment où le flux numérique était en proie au trouble, ces femmes adviennent métaphoriquement comme la représentation esthétisée de cet enrayement. La forme spectrale de la femme à droite est l'objet de la seconde image qui tente d'émerger à la surface. Ascendante, elle semble vouloir défendre sa place en poussant l'autre figure vers le bas. Cette dernière fait effectivement profil

39 THONON, Jonathan, « Aberrations chromatiques : de l'émulsion au pixel », in *ORBI*, [En ligne], [consulté en Janvier 2016], URL : < <http://hdl.handle.net/2268/158603> >.

40 Cette expression est emprunté au titre de l'ouvrage de Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, Paris, Éditions P.O.L., 1999.

41 THONON, Jonathan, *art. cit.*, p. 9.

bas mais demeure pourtant toujours à l'écran. De plus, bien que ces deux femmes puissent apparaître dans une posture d'opposition, elles restent toutefois inextricablement liées. La tête de l'une s'emboîte dans celle de l'autre, et inversement. De la sorte, on peut dire que l'économie de cette photographie est en quelque sorte l'interprétation esthétique et poétique de ce défaut d'actualisation.

2) Comparaison de DSL avec le Datamoshing : deux gestes différents.

De ces accidents mimétiques, Eric Rondepierre parvient à trouver des qualités esthétiques singulières, mais sans jamais intervenir dans la composition qui va advenir à l'écran. La résultante graphique ne procède que d'une autorité imprévisible qui n'est autre que la contingence numérique même. Il n'a donc pas à extraire une image qu'il aurait préalablement choisie puisque celle-ci se propose d'elle-même lorsqu'elle se trouve accidentée. Cependant, Eric Rondepierre semble être l'un des seuls artistes à utiliser cette contingence malgré les procédés numériques existants. En effet, à l'heure où le régime numérique investit de fond en comble notre quotidien, de nombreux artistes se sont appropriés les potentielles imperfections relatives à ce dispositif. C'est la technique du *Datamoshing* (« détérioration de données »), à savoir une méthode informatique qui consiste à commotionner volontairement les structures codées de photos ou de séquences vidéos compressées, dans le but d'élaborer une nouvelle composition numérique quelque peu troublée. Pour le dire autrement, ce sont des erreurs de compression vidéo intentionnelles, donnant lieu à une stylistique tout à fait originale et auxquelles la scène artistique contemporaine octroie à présent une valeur esthétique. Ce procédé émane de ce qu'on appelle plus largement le *Glitch art* (synonyme d'anomalie ou de « pépin » en anglais) et qui résulte, en somme, d'une volonté d'esthétiser les phénomènes de défaillance électronique, c'est-à-dire ceux que l'on peut rencontrer dans les domaines du jeu vidéo, de la musique, de l'image ou encore des logiciels informatiques.

Bien qu'Eric Rondepierre ne s'imisce pas dans la formation du contenu esthétique de ses prises de vues, il n'en reste pas moins un observateur sensible et alerte, car il sait intercepter ces opérations ponctuelles de surgissement et d'anéantissement de l'imagerie numérique, alors même qu'il n'y était pas préparé. Son geste ne consiste donc pas à ordonner une déstructuration de l'image grâce aux paramètres d'encodage. C'est son regard qui surprend une perturbation inattendue, un ébranlement pixelisé qui survient à l'improviste et dont sa capture dépend de la spontanéité de ce regard. On revient d'une certaine manière à l'ancienne photographie instantanée qui avait pour fonction de prendre sur le vif les phénomènes hasardeux. Son geste photographique apparaît alors comme la conséquence et non comme la cause de cet effet de dérèglement.

C. Un retour à la matière.

1) *Une problématique matérielle au cœur des nouvelles technologies.*

L'épaisseur de la couleur que l'on constate à travers la série *DSL* est paradoxale au regard du régime numérique duquel on croit qu'elle découle. Alors même qu'il était plus probable de déceler une contenance organique dans l'économie de l'image argentique, et notamment au travers de sa putréfaction, il s'avère que le rendu esthétique de l'accident algorithmique révèle une matérialité presque tangible de l'image digitale. A cet égard, Jacques Rancière écrit :

« [...] Ajoutons que la confusion n'est pas seulement le fait de ces vieilles bobines de celluloïd périssable parfois retrouvées sur la terre battue d'une écurie. L'immatérialité du numérique offre à l'occasion des effets semblables, pour peu que les pixels rappellent leur présence multiple normalement évanouie dans l'unité lisse de l'image, transforment en paysages néo-impressionnistes un décor urbain contemporain, prolonge en tuyau d'orgue un visage de femme ou creusent sur un visage d'héroïne hitchcockienne les deux trous d'une tête de mort ».⁴²

Dès lors, ces prises de vues photographiques suggèrent que les nouvelles technologies, qui revendiquaient leurs avancées fulgurantes dans le domaine de l'image comme la consécration même d'un régime de fluidité, de netteté et de justesse, sont finalement, lors de carences de transmission, comparables aux supports anciens qu'elles entendaient concurrencer. Et lors de son exposition à la Maison Européenne de la Photographie à Paris⁴³, il semble qu'Eric Rondepierre n'ait pas hésité à souligner la densité de ce caractère organique dans le choix de l'accrochage et de l'éclairage. Faisant en sorte de distancer quelque peu ses photographies du mur à l'aide de petits châssis en forme de caissons, il put obtenir une ombre portée, accentuant ainsi la *tactilité* de l'image numérique⁴⁴.

2) *Support argentique de l'image numérique et picturalité du pixel.*

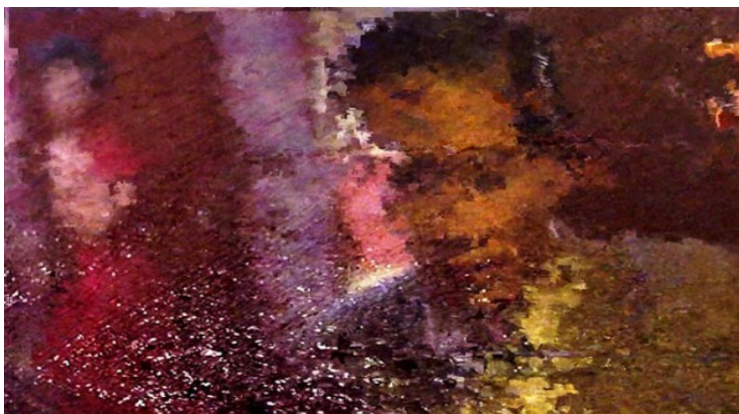
De manière générale, lorsque nous souhaitons coucher sur le papier une image provenant du régime numérique, nous avons pour habitude de recourir à une procédure d'encrage vis-à-vis de laquelle il est nécessaire d'avoir un système d'impression. Seulement, il se trouve qu'Eric Rondepierre n'a pas opté pour cette méthode courante. En effet, c'est par le biais d'une pratique

42 RANCIERE, Jacques, « Ce que les yeux n'ont jamais vu », in RONDEPIERRE, Eric, *IMAGES SECONDES*, avec les textes de Catherine Millet et de Jacques Rancière, Paris, Éditions Loco, 2015, p. 79.

43 Exposition « Images Secondes » présentée à la Maison Européenne de la Photographie du 4 Février au 5 Avril 2015 à Paris.

44 Une capture d'écran d'une vue de l'exposition trouvée sur le site *Flickr* est à la disposition du lecteur en Annexe p. 75. [En ligne], [consulté en Octobre 2015], URL : < <https://www.flickr.com/search/?text=eric%20rondepierre> >.

argentique modernisée qu'il a réalisé ses tirages appelés Lambda sous Diasec⁴⁵. Ce qui paraissait alors aller de soi ne l'est pas si sûrement : ces deux séries photographiques relèvent bien de la même essence, et ce malgré le recours à la captation numérique. Cependant, bien qu'il ne soit pas question d'encre ici (du moins pas complètement), ces images digitales corrompues nous renvoient tout de même presque immédiatement au domaine de la peinture au regard de leur rendu esthétique. Paradoxalement, la technologie nous ramène alors au subjectile, ce que Rondepierre n'a pas manqué de faire valoir. A cet égard, la prise de vue *DSL 07* est saisissante car on s'y tromperait presque.



DSL 07, tirage Lambda sous Diasec, 50 x 80cm, 2010.

L'image frictionnelle nous illusionne d'un faux-semblant d'aspérité, d'une sorte de densité organique presque picturale qu'on serait tenté de toucher tant les reliefs paraissent exister. On croirait même que cette image a été élaborée au couteau, et particulièrement en ce qui concerne la partie basse de l'image. Dominique Païni⁴⁶ propose d'ailleurs un parallèle pertinent entre la peinture et les images de *DSL*, en nous invitant à regarder les œuvres célèbres de Vieira Da Silva quant à sa *Partie d'échecs* ou encore son *Issue lumineuse*⁴⁷.

De surcroît, les surréalistes auraient sans doute vu dans l'économie de l'imagerie numérique un outil formidable pour leur création, sans compter Cézanne, qui aurait particulièrement apprécié une telle réunion de couleur dans les captures d'écran d'Eric Rondepierre. Au-delà du champ pictural, cette folie chromatique en suspens, craquelée de toute part, n'est pas loin de nous ramener à l'art de la mosaïque et à celui du vitrail, qui représentent évidemment des « procédures plastiques anciennes » que l'on compte « parmi les plus matérielles »⁴⁸.

En conséquence, cette corruption qui monopolise la matérialité des pixels du flux

45 Nous apporterons davantage de précisions concernant la nature de ce tirage dans le Chapitre II, Partie II, C., 2) *DSL : choix par la capture d'écran digitale et création argentique*. p. 45.

46 PAINI, Dominique, « Digitale Mosaïque », in *Désolé de Saboter vos Lignes*, Paris, Éditions Filigranes, 2012, p. 6.

47 Ces œuvres sont reproduites en Annexes, p. 75.

48 PAINI, Dominique, *art. cit.*, p. 7.

numérique dans la série *DSL* ainsi que la corrosion des pellicules celluloïds dans la série *Moires*, soulignent bien leur caractère périssable. Alors même qu'ils avaient tous deux pour rôle d'enregistrer une réalité ponctuelle et fugace, ils n'en demeurent pourtant pas moins tout aussi vulnérables. Cette fragilité perceptible grâce aux prises et reprises de vues photographiques d'Eric Rondepierre inscrit dès lors son travail dans la thématique séculaire de la vanité, qui a si souvent inspirée les artistes quant à leurs œuvres d'art.

PARTIE III : « Memento Mori » : de la ruine à la vanité.

Le thème de la vanité revêt principalement deux significations. Dans un premier temps, il a trait à un sentiment d'orgueil, c'est-à-dire à une complaisance en soi-même que l'homme entretient par son désir de paraître et celui de se voir glorifier. Cette première acception n'est cependant pas l'objet de nos préoccupations. Dans un second temps, ce thème de la vanité repose sur l'insignifiance de la vie sur terre de par son caractère éphémère. Chacun des organismes qui la constitue et l'habite est voué à une mort certaine et en cela, apparaît alors comme une entité futile et vaine. Cette seconde acception nous intéresse ici car elle renvoie à cette célèbre locution latine : « Memento mori », c'est-à-dire *souviens-toi que tu vas mourir*. Nombreux sont les artistes qui se sont emparés de cette thématique en élaborant des compositions plastiques, évoquant la précarité de la vie et l'inanité des occupations humaines. Toutefois, dans cette idée de brièveté, il est important de noter qu'il n'est pas question de la vie ni de la mort, mais bien de la transition qui, de la vie, amène à la mort. En d'autres termes, il s'agit du temps qui passe. Seulement, il s'avère que ce temps n'est pas visible en soi et encore moins palpable. De ce fait, au cœur de leurs représentations plastiques, les artistes ont donc fait appel à des formes symboliques pour signifier au mieux cette fuite constante du temps qui précipite nos jours. Divers objets se sont révélés efficaces quant à une possible démonstration de ce temps fuyant : le sablier, l'horloge, le crâne, les fleurs fanées ou encore les fruits pourris sont quelques éléments que l'on retrouve usuellement dans le champ pictural par exemple. Mais pour circonscrire plus rigoureusement les tenants et les aboutissants de ce thème, il est bon de s'en remettre à la définition qu'en a fait Anne Souriau, fille d'Etienne Souriau, ayant repris la direction de la publication de son dictionnaire de référence, le *Vocabulaire d'esthétique*. Elle s'exprime ainsi :

« Le terme de vanité peut désigner le travers du *vaniteux*, celui qui veut être admiré, qui se vante, et qui n'existe en somme pour lui-même qu'à travers l'opinion que les autres ont de lui. Ce sens n'est pas utilisé en esthétique, et si des artistes ont pu être vaniteux, il n'y a rien là qui soit propre à l'art. L'esthétique

prend *vanité* au sens où le mot désigne ce qui n'a pas de valeur réelle, qui est vide et illusoire. Le terme a alors deux emplois. I- Le thème de la vanité des biens de ce monde, de la vanité des plaisirs des sens, a souvent été utilisé par l'art ; il est classique, en particulier, dans la peinture (surtout aux XVI^e et XVII^e siècles). On appelle même *Vanité* un tableau sur ce thème ; c'est généralement une nature morte représentant des objets faisant référence aux traditionnels cinq sens, avec éventuellement d'autres objets symboliques (crâne, miroir, etc.).

II- On s'est interrogé sur une éventuelle vanité de l'art lui-même, qu'on le considère comme mensonge ou illusion, ou qu'il soit jugé périssable comme toute œuvre humaine. On connaît le mot de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblances des choses dont on n'admire point les originaux » (*Pensées*, éd. Brunschvicg, II, 134) ; c'est ne tenir aucun compte de ce qu'il y a de proprement artistique dans l'art »⁴⁹.

En termes d'esthétique donc, le thème de la vanité souligne aussi bien le caractère provisoire des biens matériels dont on jouit au cours de notre existence que la condition temporaire des élans de concupiscence. L'art lui-même, qui se charge d'en représenter les effets, est amené à s'étioler tout autant. Dans cette dernière partie, c'est à la lumière de ce thème que nous allons explorer les deux séries photographiques d'Eric Rondepierre et plus particulièrement la série *Moires*. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser au phénomène temporel que sous-tend le thème de la vanité et voir comment il se manifeste sur le support pelliculaire, ou au contraire, comment le principe de dégradation congruente qui régit certains photogrammes s'approprie ses marques, en les assimilant à la représentation. Pour ce faire, nous étudierons ce principe au croisement de l'imaginaire classique de la ruine en recourant aux propos de Thierry Lenain⁵⁰, les ruines étant d'après Anne Souriau des « [...] signes de la fuite du temps et du caractère éphémère des puissances terrestres »⁵¹. Puis, nous envisagerons l'art de la vanité où la disparition progressive des images apparaît comme une activité vivante et poétique. Enfin, nous nous pencherons sur l'idée de la vanité de l'art dans le sillage du médium photographique, du référent au photographe, en passant par le support pelliculaire.

A. *Moires* et le principe de dégradation congruente : la démonstration de la subversion du Temps au moyen de l'imaginaire classique de la ruine.

Les signes d'altération de l'image traduisent la réalité du temps qui passe. Pourtant, les stigmates observés sur les photogrammes sont parfois difficile à décrypter. En recroisant le thème de la vanité avec celui de la ruine, Thierry Lenain⁵² souligne la puissance subversive de

49 SOURIAU, Anne, « Vanité », in SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 1459.

50 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 7.

51 SOURIAU, Anne, « Ruine », *op. cit.*, p. 1332.

52 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 7.

quelques images où le principe de dégradation congruente déguise les marques du temps en affaire de représentation.

1) *Le topos classique de la ruine.*

Bien qu'il soit incontestable que certaines reprises de vues de la série *Moires* aient visiblement subi les outrages du temps, ce constat n'en demeure pourtant pas moins partiel. En effet, Thierry Lenain nous démontre que la notion temporelle n'est pas directement lisible dans certaines de ces images et pour ce faire, il s'appuie sur l'imaginaire classique de la ruine. Selon lui, la ruine peut se définir ainsi :

« [...] une image seconde venue se surimposer à une image première, généralement un bâtiment ou une statue. Elle se compose de marques de destruction matérielle qui, d'évidence, renvoient aux vicissitudes subies par le monument au cours de son histoire, et se lisent dès lors comme une expression métonymique du Temps. Le monument n'a pas complètement disparu, il reste lui-même une image lisible, au moins en partie, mais une seconde image est venue s'étendre sur lui. Le point capital est que ces deux couches imaginaires se superposent sans se confondre. Dans la ruine, le corps de l'œuvre est une page où viennent se déposer des signes appartenant à un autre registre : les marques du temps ne peuvent être prises pour des traits inhérents à l'image d'origine »⁵³.

Thierry Lenain distingue donc nettement deux images qui résultent, dans leur superposition, de ce parcours que la vie entreprend jusqu'à la mort par l'entremise du Temps. Il ajoute d'ailleurs pour illustrer son propos que personne n'aurait l'idée de voir en la Vénus de Milo « une belle manchote »⁵⁴. En ce sens, nous ne sommes donc pas susceptibles d'amalgamer les marques de décomposition des objets ou personnes représentés qu'elles attaquent, puisque la ligne de partage entre les deux est aisément saisissable. Il arrive pourtant que cette séparation explicite, relative à l'imaginaire de la ruine, ne soit pas si indiscutable.

2) *Le topos classique de la ruine détourné par le principe de dégradation congruente.*

Avec la série *Moires*, dans laquelle le ravage corrosif s'étend à chaque image, cette distinction n'est pas sans équivoque. Comme nous l'avons signifié précédemment, certaines reprises de vues photographiques sont gouvernées par le principe de dégradation congruente, de sorte que nous ne pouvons plus certifier clairement ce qui se donne comme altération du support ou ce qui relève de la représentation. Thierry Lenain dit à ce sujet :

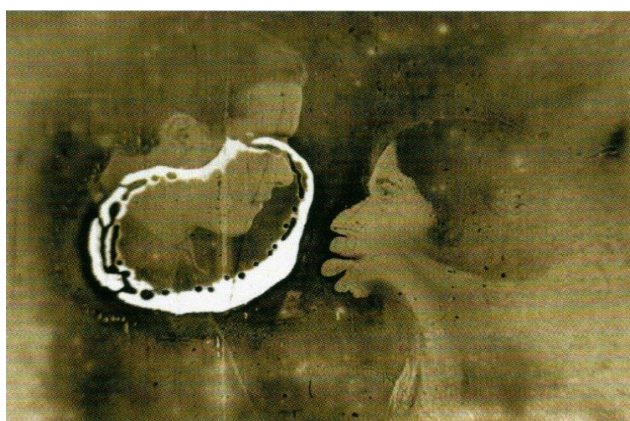
« [...]Le jeu de l'image avec sa propre destruction engendre, au contraire, une fascinante confusion quant à ce qui appartient à la représentation photographique et ce qui relève d'un surgissement catastrophique

⁵³ *Ibid*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid*, p. 7.

de son substrat matériel. Le spectateur a bien conscience qu'une bonne part des anomalies spectaculaires que présente le contenu iconique découle d'une dégradation du support, mais les coïncidences sont souvent si étroites que l'on ne peut décider nettement où passe la ligne de partage. D'où, par extension, une incertitude généralisée »⁵⁵.

L'exemple le plus frappant à ce sujet est *Miroir 3* que nous avons étudié en amont. Mais il est bon de noter également que d'autres images comme *Je t'aime, je t'aime* ou encore *La Chambre*⁵⁶ sont assez significatives à cet égard et introduisent de subtiles variations au cœur de ce principe de dégradation congruente. *Je t'aime, Je t'aime* induit particulièrement en erreur. En effet, la dégradation du photogramme se manifeste en partie sous les traits d'une sorte de bulle blanche comme accolée à l'image sur le visage de l'homme. Celle-ci, par son caractère excessivement visible, détourne l'attention du regardeur du reste de la photographie dont il peut croire quelques instants à l'unicité tant la couleur est homogène.



Série *Miroirs*, *Je t'aime, je t'aime*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 70 x 105cm, 1996-98.

Pourtant, il y a bien une autre déformation qui se joue ici, comme fondue dans l'image, et se situant sur la partie inférieure du visage féminin. Cette déformation a convenu d'un nez aquilin, de lèvres protubérantes comme boursoufflées, et d'un menton aux allures de crête de coq, sans oublier un cou très étiré, à l'instar de tendons musculaires en pleine contraction. Cette métamorphose accentue à outrance l'air désireux de cette femme. Sa pudicité première (qu'on devine) semble s'évanouir pour laisser place à la transpiration d'une convoitise boulimique. Cette dégradation de la figure féminine demeure pourtant plus discrète à côté de son acolyte jouant au phylactère. Nous sommes donc face à deux types différents de rendu esthétique de la corruption.

Thierry Lenain conclut qu'avec la spécificité de ces altérations d'images, il n'est plus question de témoignages temporels : « [...]Et parce que ces marques de destruction, loin de se tenir sur un plan nettement distinct de celui de l'image qu'elles affectent, s'infiltrant en son sein même pour

⁵⁵ *Ibid*, p. 8.

⁵⁶ Cette image de la série *Miroirs* est reproduite en Annexes p. 70.

la modifier *du dedans*, elles ne peuvent se lire comme manifestations du Temps »⁵⁷. Ceci est particulièrement vrai pour *Miroir 3*. Cependant, cela reste malgré tout contestable au regard de l'ensemble de la série *Moires*. Avec *Je t'aime, Je t'aime*, nous constatons que l'image évoque aussi bien le principe de dégradation congruente qu'elle ne manifeste au grand jour les stigmates de son érosion par le temps. Par conséquent, bien que l'imaginaire classique de la ruine puisse parcourir la globalité de la série, il se retrouve tout de même subverti dans quelques images par le tour de force singulier que représente ce principe d'ajustement entre la corrosion et la représentation.

B. L'art de la vanité : la disparition en tant qu'activité vivante et poétique.

1) La corruption comme signe de réalité.

En dehors de ce phénomène insolite qu'est la dégradation congruente, les reprises de vues photographiques d'Eric Rondepierre sont bien l'objet de photogrammes aux marques distinctives, résultant de ce compte à rebours infini et inéluctable qu'est le Temps. Bien que la corrosion provienne de la nature chimique du support même (c'est-à-dire relevant du subjectile), elle peut d'une certaine manière, et parce qu'elle joue intrinsèquement avec la représentation qu'elle infiltre, assurer le rôle d'une forme symbolique participant à illustrer le thème de la vanité. Mais si l'on reprend les propos de Thierry Lenain indiquant que « la décomposition de l'image se donne *indissolublement* comme image d'une décomposition, et inversement »⁵⁸, on peut alors également prétendre que cette corrosion n'est pas forcément une tournure métonymique du Temps mais l'allégorie de la vanité même. Il demeure que ces atteintes que subissent les photogrammes sont la preuve que ces derniers jouissent d'une existence réelle. Leur caractère putrescible est le signe d'une réalité, la démonstration d'un lieu du vivant. Paradoxalement, la décomposition participe alors à un certain éloge du vivant, ou du moins, elle se propose comme l'indice de la réalité. Cette idée se retrouve dans les réflexions d'Emil Cioran vis-à-vis duquel Eric Rondepierre fait une référence explicite, et dont les grandes pensées sur le suicide et les questions sur la mort font de lui une voix pertinente à ce sujet. Au cœur de son *Précis de décomposition* en effet, il affirme que « l'impureté seule est signe de réalité »⁵⁹. Au regard de la série *Moires*, on peut entendre ce terme d'impureté au sens où l'on peut être emprunt d'hybridité, c'est-à-dire se situer au croisement d'éléments composites comme il en est question dans les reprises de vues d'Eric Rondepierre, où la représentation se trouve mélangée à la corrosion venant lui inoculer de nouvelles formes hétérogènes. Mais, on peut également lui octroyer la valeur de la détérioration. Le régime argentin, duquel nous

57 *Ibid*, p. 8.

58 LENAIN, Thierry, *art. cit.*, p. 3.

59 CIORAN, Emil, *Précis de décomposition*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « TEL », 1949, p. 35.

avons vu qu'il entretenait une parenté physique avec notre peau humaine, implique une disparition progressive au cours du temps. En effet, pour que la mort d'une entité soit effective, il faut bien qu'elle possède les qualités du vivant. Cioran écrit également dans un de ces abrégés, intitulé « La Dérision "d'une vie nouvelle" », que :

« [...] L'authenticité d'une existence consiste dans sa propre ruine. La floraison de notre devenir : chemin d'apparence glorieuse, et qui conduit à un échec ; l'épanouissement de nos dons : camouflage de notre gangrène... Sous le soleil triomphe un printemps de charogne ; la Beauté elle-même n'est que la mort qui se pavane dans les bourgeons... »⁶⁰

La ruine, le délabrement, la perte sont ainsi preuves d'une réalité vivante. La manifestation de cette réalité par sa déperdition est tout aussi remarquable dans la série usant du régime numérique. *DSL* suggère au regardeur des sortes de formes ectoplasmiques de par la qualité plastique des pixels colorés en pleine déliquescence. Ces expressions fantomatiques du médium numérique rendent perceptibles sa réelle structuration. Dominique Païni écrit à ce sujet : « Au sein de l'irréparable virtualité des images contemporaines, Eric Rondepierre confirme la photographie dans son irréductible vocation d'arrêter et d'enregistrer ce qui en constitue néanmoins leur réalité [*sic*] : leur ratage ». L'incident numérique témoigne de la réalité du flux, ce qui contribue à souligner sa précarité. Par conséquent, parce que tout ce qui réside dans notre réalité est condamné à la disparition, la dégradation est la preuve même de la réalité.

2) La dégradation poétique de la matière.

A observer les deux séries photographiques d'Eric Rondepierre, on perçoit aisément que la corruption qui y règne dégage de la poésie : « la matière [est] élevée subitement à un lyrisme de négation »⁶¹. Du point de vue étymologique, la poésie, du grec « poiêsis », indique la fabrication, la création. Et il se trouve que les accidents argentiques et numériques accordent esthétiquement une nouvelle valeur aux représentations que les bobines et le flux dissimulaient. C'est en dénaturant l'image première qu'ils participent à sa nouvelle reformulation. Dans *Variations sur la mort*, au regard de la vie qu'il considère comme aseptisée, Emil Cioran parle de la foisonnante activité que représente le processus funèbre :

« [...] Tout ce qui préfigure la mort ajoute une qualité de nouveauté à la vie ; la modifie et l'amplifie. La santé la conserve comme telle, dans une stérile identité ; tandis que la maladie est une activité, la plus intense qu'un homme puisse déployer, un mouvement frénétique et ... stationnaire, la plus riche dépense

⁶⁰ *Ibid*, p. 101.

⁶¹ *Ibid*, p. 24.

d'énergie *sans geste*, l'attente hostile et passionnée d'une fulguration irréparable »⁶².

Bien loin de ne capter que l'infirmité de certaines images, Eric Rondepierre saisit dans ces prises et reprises de vues l'immanence de la matière. C'est comme si la mort partait à la recherche de son origine et pour cela, se mettait à spéculer sur le vivant. On peut alors prétendre que la création acquiert son sens dans les stations de son déclin. Le représentant sujette à la corrosion est un déchet actif, et partant y pullulent de nouvelles anecdotes figuratives. Emil Cioran décrit très bien les ressources potentielles que représente ce phénomène d'autodestruction lorsqu'il parle du suicide chez les hommes :

« [...] sans lui [le suicide], la réalité humaine serait moins curieuse et moins pittoresque : elle manquerait d'un climat étrange et d'une série de possibilités funestes, qui ont leur valeur esthétique, ne serait-ce que pour introduire dans la tragédie des solutions nouvelles et une variété de dénouements »⁶³.

Ce caractère corrompible des régimes argentique et numérique octroie ainsi à la représentation un nouveau réservoir de formes. A la manière d'un Philippe de Champaigne érigeant la faillite de l'existence en une peinture d'une grande beauté plastique⁶⁴, la décomposition, dans les travaux photographiques d'Eric Rondepierre, semble s'appliquer elle aussi à esthétiser son processus mortifère.

C. La vanité de l'art : dans le sillage du médium photographique.

1) Le « retour du mort »⁶⁵ : du référent au support photographique.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes développe une réflexion sur ce qu'est le référent photographique :

« J'appelle "référent photographique", non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. [...] dans la Photographie, je ne puis nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : "*Ca-a-été*", ou encore : l'Intraitable »⁶⁶.

Le référent photographique est donc à coup sûr la garantie d'une présence effective et

62 *Ibid*, p. 21.

63 *Ibid*, p. 59.

64 Nous pensons ici à l'une de ses plus célèbres peintures, intitulée *Vanité*, Huile sur toile, 28.5 x 37.5 cm, de 1644, conservée au Musée de Tessé au Mans. Celle-ci est reproduite en Annexes p. 76.

65 Cette expression empruntée à Roland Barthes dans *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 23.

66 BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120.

incontestable dans le passé. Mais Roland Barthes lui attribue également une autre nomination : cette forme photographique du référent s'appelle le « *Spectrum* », pour bien la différencier des deux autres entités qui gravitent autour de l'objet photographique, c'est-à-dire l'« *Operator* » (photographe) et le « *Spectator* » (spectateur) :

« [...] Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »⁶⁷.

Selon lui, le référent relève donc d'un phénomène de monstration du sujet représenté, mais s'accomplissant dans une veine quelque peu sinistre au vu de la position passée à laquelle il renvoie. Le terme de « *Spectrum* » amène de manière directe et transparente à la notion de spectre, c'est-à-dire à l'idée de l'apparition fantomatique. Il est très significatif dans la mesure où l'image offre au regardeur qui la contemple la survivance d'un être ou d'une situation à travers sa représentation. Ce terme s'accorde parfaitement à la description qu'on peut faire des travaux photographiques d'Eric Rondepierre. Dans la série *DSL*, on peut observer les expressions ectoplasmiques des figures en instance d'apparition. Dans certaines images de *Moires*, il semblerait qu'on se rapproche également d'une esthétique spectrale, un peu à l'image des « Photographies d'esprit » qui ont marqué l'histoire de la Photographie. En outre, Roland Barthes incite à prendre en compte l'idée d'une mise en spectacle. Le référent est offert tout entier à la vue du photographe et des regardeurs. En scrutant les photographies d'Eric Rondepierre, nous réactualisons instantanément la mise en scène du référent. Seulement, on comprend qu'elle se place sous le signe de la résurgence d'un mort. Par ailleurs, il se trouve que l'expérience même du référent lors de sa prise de vue photographique est une progression vers la mort. Roland Barthes la décrit ainsi :

« [...] Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente à ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. [...] mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne[...] »⁶⁸.

D'une certaine manière, le référent photographique obéit au principe de la vanité quant à son processus de chosification. Bien qu'il ne soit plus que la manifestation spectrale d'une personne

67 *Ibid*, pp. 22-23.

68 *Ibid*, pp. 30-31.

ou d'un objet réel, il n'a en théorie pas complètement disparu puisque sa représentation subsiste par la captation photographique. Cependant, dans la série *Moires*, les photogrammes saisis par Eric Rondepierre subissent également l'offensive d'une corruption chimique. Le référent se trouve alors doublement voué à l'échec et à l'anéantissement. Barthes écrit à cet égard :

« Je ne puis transformer la Photo qu'en déchet : ou le tiroir ou la corbeille. Non seulement, elle a communément le sort du papier (périssable), mais, même si elle est fixée sur des supports plus dures, elle n'en est pas moins mortelle : comme un organisme vivant, elle naît à même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit »⁶⁹.

Nous rejoignons ici l'idée de la vanité de l'art soulevée par Anne Souriau. L'art photographique avec ses tirages est soumis, au même titre que tout ce qui existe sur cette terre, à une mort implacable puisqu'il relève d'une matière périssable. Alors, bien qu'Eric Rondepierre puisse figer photographiquement une décomposition en marche, il ne fait finalement que réitérer le processus de dégradation inéluctable en lui offrant un nouvel espace de jeu. Il serait d'ailleurs intéressant de voir comment adviendront ces reprises de vues au fil des ans alors même qu'elles représentent déjà une déliquescence de l'image. Et même si la ténacité des tirages est aujourd'hui prouvée, ils seront de toute manière un jour accablés par le vieillissement, jusqu'à ce que mort s'ensuive.

2) Le photographe comme « agent de la mort »⁷⁰.

L'acte photographique est une sorte de "mise à mort" à laquelle est sensible tout regardeur, à commencer par Roland Barthes. La raison substantielle de cette abolition réside dans cet instant à double entrée où le présent et le passé se révèlent de façon simultanée dans l'œil du regardeur. Et cet instant est surtout déterminé par le photographe, dont le désir de retenir l'image se concrétise dans l'acte de faire disparaître le référent, ce qui représente la seule condition pour perpétuer son existence. Roland Barthes s'exprime ainsi :

« [...] l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé ("*ça a été*"), elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) *en chair et en os*, ou encore en personne »⁷¹.

69 *Ibid*, p. 145.

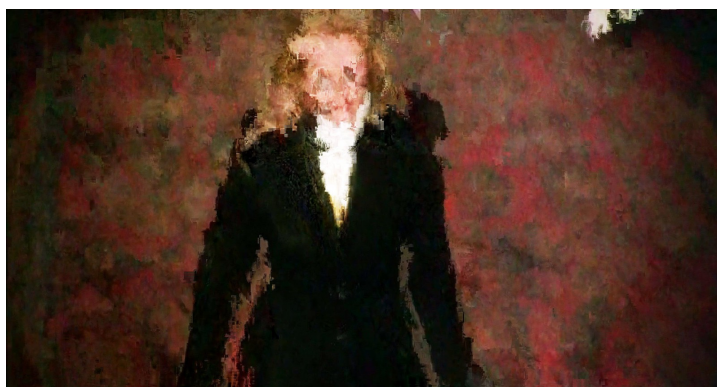
70 *Ibid*, p. 144.

71 *Ibid*, pp. 123-124.

Le photographe armé de son appareil participe donc au témoignage d'une réalité qui advient comme passée dès lors qu'il use de son pouvoir de captation. On peut dire qu'il apparaît tel un adjuvant de la Mort comme le prétend un peu plus loin Roland Barthes :

« Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'actualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la Mort. C'est la façon dont notre temps assume la Mort : sous l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant dont le Photographe est en quelque sorte le professionnel. Car la Photographie, historiquement, doit avoir quelque rapport avec « la crise de mort », qui commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; et je préférerais pour ma part qu'au lieu de replacer sans cesse l'avènement de la Photographie dans son contexte social et économique, on s'interrogeât aussi sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image. Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'un Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. *La Vie/La Mort* : le paradigme réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final »⁷².

Bien qu'Eric Rondepierre ne se consacre pas au relais de l'actualité, il est lui aussi une sorte d'auxiliaire de la Mort de par sa quête photographique. L'originalité profonde de son travail repose sur un concentré de mortalité lui faisant épouser définitivement le cadre de la vanité. Dans la série *Moires*, nous constatons trois différents niveaux de morts à l'œuvre. Le premier niveau concerne le photogramme et son contenu iconique avec le « Spectrum » qui représente déjà en soi une captation passée. Ensuite, nous avons ce même photogramme et sa représentation criblés de taches signifiant que l'action corrosive engendrée par le Temps qui passe est à l'œuvre, s'emparant ainsi chimiquement du substrat matériel. Enfin, nous avons la reprise de vue qu'en fait Eric Rondepierre qui provoque, à l'aide d'« un simple déclic », une nouvelle mise à mort du référent photographique et octroie une nouvelle voie à la décomposition.



DSL 04, tirage Lambda sous Diasec, 50 x 90cm, 2010.

⁷² *Ibid*, pp. 144-145.

Pour conclure, on peut dire que les deux séries photographiques d'Eric Rondepierre rejoignent d'une certaine façon les grands motifs picturaux du thème de la vanité. On retrouve le crâne qu'on aperçoit dans *Miroir 3* par le biais de la cavité orbitaire ou encore dans *DSL 04* où Dominique Païni y voit « l'apparition d'une subliminale face de mort », photogramme découlant sans doute de *Marnie* « – ce film fondé sur le refoulé d'un cruel traumatisme d'enfance – [prolongeant ainsi] l'angoisse hitchcockienne »⁷³. L'horloge est également présente dans deux reprises de vues, dans lesquelles la corrosion souligne davantage encore le mouvement incessant de la pendule scandant la fuite inexorable du temps (*Horloge 1* et *Horloge 2*)⁷⁴. Au-delà de cette filiation, la corrosion invente de nouveaux motifs qui sont absolument arbitraires. Et c'est bien ce côté aléatoire, en tout et sur toutes choses, qui fait de la corruption photographique dans les travaux d'Eric Rondepierre l'emblème de la vanité. Dans une finalité moins lugubre à l'inverse, peut-être pourrait-on y voir aussi une sorte d'allégorie contemporaine de notre présence au monde.

73 PAINI, Dominique, *art. cit.*, p. 7.

74 Ces images de la série *Moires* sont reproduites en Annexes p. 71.

CHAPITRE II

Procès des réalisations.

Partie I : Une approche interstitielle : entre Photographie et Cinéma.

Au regard des observations que nous venons de faire à l'égard des séries *Moires* et *DSL*, il semble qu'Eric Rondepierre aime à porter son regard à la lisière des choses. Son intérêt pour le cinéma se traduit dans la volonté qu'il a de le suspendre, en repérant les formations endogènes de la corruption sur les supports argentique et numérique. Il interrompt son action continue et témoigne de cet arrêt en faisant le choix de l'immobilité photographique, là où la vue se trouve déconcertée. A la lumière de sa démarche artistique, nous allons voir que cette disposition à la fracture se révèle être une sorte de leitmotiv, une récurrence qui jalonne tout son cheminement et qui apparaît, dès lors, comme l'une des conditions essentielles de son travail.

A. Le Voyeur.

La photographie, vers laquelle Eric Rondepierre s'est tourné progressivement, n'est pas un médium duquel il vanterait son érudition. D'après Daniel Arasse, qui se réfère lui-même à Thierry Lenain, notre photographe aurait indiqué « [...]qu'il n'a « ni la culture, ni la formation, ni la sensibilité photographiques ». Il serait plutôt de son propre aveu, du genre voyeur impénitent »⁷⁵. Cet œil hyperactif aurait été conditionné par le visionnage du film de Michael Powell : *The Peeping Tom*. Dans celui-ci, un homme armé d'une caméra assassine de jeunes prostituées avec l'un des pieds affûtés de son appareil. En s'appropriant à les tuer, il continue à les filmer pour capturer la peur qui s'empare de leurs visages avant de mourir, pour ensuite projeter en boucle les images enregistrées. D'une certaine manière, comme lui, Eric Rondepierre pourchasse l'intimité des pellicules celluloïds. Il pratique un voyeurisme assez curieux car paradoxalement, il va jusqu'à sonder ce qu'il appelle des « lieux de cécité »⁷⁶. Jacques Rancière rapporte que, dans son récit *Placement*, Eric Rondepierre raconte que :

« [...]l'histoire de l'enfant pour qui les seuls moments de liberté hors des murs de l'institution pour enfants en danger, les seuls moments d'intimité avec la mère se passaient dans les salles obscures des cinémas des Champs-Élysées. [...] C'est même cela, ce bonheur-là qu'il a, semble-t-il, cherché à fuir en allant plus loin, en s'enfonçant plus bas dans l'ombre, dans le noir, dans les sous-sols, là où ces émotions traduites en arabesques de lumière et d'ombre ne sont que des rouleaux de pellicule enfermés dans des boîtes de métal qui les soustraient aux regards mais non pas à la corrosion. C'est là, dans les sous-sols

⁷⁵ ARASSE, Daniel, *art. cit.*, p. 1.

⁷⁶ RONDEPIERRE, Eric, *Apartés*, *op. cit.*, p. 138.

des cinémathèques ou autres institutions, qu'il est allé chercher ces rouleaux pour leur faire subir l'opération inverse de celle dont s'enorgueillissaient les artistes du montage »⁷⁷.

De la pénombre d'une salle de cinéma qui n'était visiblement pas assez satisfaisante, Eric Rondepierre a poussé sa quête jusque dans l'immersion au cœur de la nuit hermétique des archives souterraines des cinémathèques. Des châsses cinématographiques, il s'est emparé des précieuses représentations des reliques filmiques que la corrosion assiégeait jusqu'alors sans s'inquiéter. Toutefois, son inclination n'était pas déterminée par le but de saisir quelque chose de précis. C'est une démarche qui préconise l'imprévu dans l'enquête, un voyeur-photographe qui ne sait pas ce qu'il cherche à photographier. Daniel Arasse écrit que pour Eric Rondepierre, « [...] photographier, ce serait voir en se défaisant de son propre regard [...]. C'est ce voir dépris de la garde qu'implique tout regard qui ferait jouir Eric Rondepierre, photographe »⁷⁸. La seule certitude est qu'« il travaille, toujours, sur « les limbes de ce qu'est un film » – ce qu'il appelle aussi « les limbes » : « la périphérie, cet état limite de la fin et du commencement des choses où tout bascule »⁷⁹. Le photographe explore donc les "à côtés", pour ne pas dire les "angles morts" du médium cinématographique, grâce aux différentes archives qu'il va mettre à jour.

B. Le 1/24 de seconde ou l'auscultation.

Bien qu'Eric Rondepierre accorde une grande place au dispositif cinématographique dans ses recherches artistiques, cela n'est-il pas fait pour mieux le détourner ? La lecture photographique du cinéma est peut-être une formulation de son déni, en ce sens que le mouvement constitutif de l'image au cinéma est ici aboli car paralysé par l'image fixe. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes expose la différence qui réside quant au référent entre le cadre cinématographique et le cadre photographique :

« [...] la photo, prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas dans son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un spectre. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption "que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif" (c'est là son étonnement) ; elle est *sans avenir* (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protension, alors que le cinéma, lui est protensif, et dès lors nullement mélancolique[...] Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention »⁸⁰.

77 RANCIERE, Jacques, in RONDEPIERRE, Eric, *op. cit.*, p. 78.

78 ARASSE, Daniel, *art. cit.*, p. 6.

79 *Ibid.*, p. 1. Daniel Arasse fait ici référence aux textes d'Eric Rondepierre dans *Apartés* (p. 67) et *Moires* (p. 42).

80 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 140.

Au cinéma, le référent est donc soumis à un présent sans cesse en devenir qui le place dans une continuité mobile et univoque. Par conséquent, le passé y est définitivement exclu. Eric Rondepierre va suspendre, avec l'outil photographique, ce continuum d'images afin de pouvoir disposer de certaines d'entre elles de manière individuelle, c'est-à-dire de la plupart des photogrammes qu'il abstrait de cette suite. Pour un long métrage, ce travail patient de visionnage image par image lui prend environ quinze jours, à raison de huit heures d'attention par jour. Il prélève, comme il l'écrit lui-même, « certains photogrammes où le temps marque l'image de son empreinte : taches, déformations, effacements »⁸¹. Il semble donc soustraire des parties d'un ensemble, ce qui n'est pas sans rappeler une démarche quelque peu scientifique. Sur sa table de montage, qui est à l'image d'une table d'opération, il procède, grâce à la précision chirurgicale de son acuité visuelle, à l'ablation d'un corps imaginal détérioré. Il utilise lui-même cette métaphore médicale avec les films du *Précis de décomposition* qu'il décrit comme « malade[s] »⁸². On pourrait également le voir tel un archéologue exhumant les vestiges de tombes enfouies sous terre, les faisant ainsi passer de l'ombre à la lumière. Quoi qu'il en soit, il demeure important « [...] de souligner la violence inhérente à un travail qui tue le cinéma pour décortiquer et disséquer le corps du film, pour faire son « anatomie » et son « autopsie par la photographie » »⁸³. En effet, « [...] Eric Rondepierre estime que « le corps du cinéma ne peut être qu'un corps mort. Sa façon de mourir est d'avoir un corps mort (projeté, il n'est qu'un jeu d'ombres et de lumières sans matérialité) » : « on ne peut VOIR le corps du film que s'il est mort. Il faut le tuer » »⁸⁴. Généralement, le photogramme en soi n'est pas visible puisqu'il constitue l'infrastructure de la pellicule. En ce sens, il échappe donc même nécessairement à la perception dans le cadre d'un usage normal du dispositif cinématographique. On peut alors dire qu'Eric Rondepierre effectue une extraction dans le temps, là où, d'ordinaire, elle est effectuée dans l'espace. Mais quelque soit le cadrage spatial ou temporel, il demeure que ce geste est l'essence même de la photographie.

En agissant de la sorte, Eric Rondepierre fait se confronter le cinéma et la photographie. Intrinsèquement liés par l'équivalence de leur substrat matériel, ils n'en demeurent pourtant pas moins très éloignés l'un de l'autre quant à la fonction à laquelle ils sont destinés. Daniel Arasse écrit qu'en « [...] photographiant des photogrammes, il exploite simultanément « l'homologie du matériau » et l'altérité radicale qui oppose ces deux « faux frères », le cinéma et la

81 RONDEPIERRE, Eric, *IMAGES SECONDES*, op. cit., p. 199.

82 RONDEPIERRE, Eric, in *D-FICTION*, entretien (par écrit) avec C. Hoctan et J.-N. Orengo. [En ligne], [consulté en Septembre 2015], URL : < <http://d-fiction.fr/2010/03/entretien-avec-eric-rondepierre/> >.

83 ARASSE, Daniel, art. cit., p. 2-3. Daniel Arasse emprunte ces expressions à Eric Rondepierre dans *Moires* (p. 41) et *Apartés* (p. 119).

84 *Ibid*, p. 2. Ces propos sont issus d'*Apartés* (pp. 119-120).

photographie, « cet autre du cinéma ». Il y insiste : il fait agir les photogrammes contre le « cadre qu'ils ont épousé si longtemps », celui du cinéma, art de « l'image sacrifiée »⁸⁵. Cependant, ce n'est pas dans la revanche du cadre photographique que réside principalement la singularité du travail d'Eric Rondepierre. L'idée majeure repose sur le fait de montrer ce qui échappe ordinairement à notre regard. Il met donc en jeu la perception visuelle dans sa capacité à saisir ce qui, de prime abord, est dissimulé à la vue. Dans « Ce que les yeux n'ont jamais vu », l'article que lui consacre Jacques Rancière, ce dernier écrit :

« [...]Mais on en rendrait mal compte en parlant d'hybridation entre deux arts. Ce n'est pas du rapport entre deux arts et deux médiums qu'il s'agit d'abord, mais de ce que les yeux voient ou ne voient pas. Le cinéma, dit-il, est un art de l'image oubliée. Et il l'est doublement : l'image qui se forme sur l'écran et dans le regard du spectateur ne cesse de se dissiper dans le continuum de l'histoire et de ses émotions. Mais aussi, elle ne se forme qu'à nier une autre image, une myriade d'autres images : ces corps et ces gestes immobiles fixés sur la pellicule. Le geste du photographe s'inscrit dans un art plus vaste du regard, l'art d'un chercheur appliqué à voir ce qui n'est pas vu [...]. Ce qu'il saisit alors, c'est la frontière entre le vu et le non-vu qui est aussi la frontière entre le sens et l'absence de sens »⁸⁶.

Pour la série *Moires*, Eric Rondepierre est alors allé chercher ce que nous n'aurions pas eu l'occasion de voir. Exposer ainsi ces reprises de vues de photogrammes place irrévocablement son geste dans la monstration de l'imperceptible. Et bien que pour la série *DSL*, il n'ait pas eu la nécessité de descendre dans les profondeurs des cinémathèques, il est tout aussi question de ce que les yeux voient ou ne voient pas. Il dit prélever des « [...] problèmes de connexion, [des] blocages de flux, [le] retard du logiciel de lecture » où « [...] la survenue très rapide [d'] images qui se délitent sous nos yeux avant de revenir à la normale est le lot du spectateur lambda »⁸⁷. Pour ce genre d'accidents, nous sommes donc tous susceptibles d'en être témoin, mais ce n'est pas pour autant que nous nous attelons à les observer avec intérêt. Il immobilise quelque chose de fugace ou que l'on souhaiterait voir se rétablir au plus vite puisque cela gêne l'élan de notre visionnage. Il sollicite ainsi notre regard face à ces défauts de transmission pour nous soumettre les dimensions esthétique et poétique qui peuvent en ressortir. Il ne s'agit plus de voir « ce que les yeux n'ont jamais vu », mais de considérer attentivement ce qu'on définit ordinairement comme une anomalie et qu'on pourrait donc penser comme superflue ou qui n'est pas digne d'attention. Le dérisoire est donc matière d'image. Finalement, à l'instar d'un surréaliste comme Jacques-André Boiffard portraitisant un gros orteil ou d'un photographe de la Nouvelle objectivité allemande comme Karl Blossfeldt saisissant en gros plan des bourgeons de végétaux,

85 *Ibid*, p. 2. Ces expressions sont employées dans *Moires* (p. 75) et *Apartés* (pp.120-128).

86 RANCIERE, Jacques, « Ce que les yeux n'ont jamais vu », in RONDEPIERRE, Eric, *IMAGES SECONDES*, *op. cit.*, p. 78.

87 RONDEPIERRE, Eric, *IMAGES SECONDES*, *op. cit.*, p. 220.

le travail d'Eric Rondepierre s'inscrit dans la valorisation du négligeable qui est une démarche propre à l'histoire de la Photographie⁸⁸.

Ces "non-vues" cinématographiques, importunées par les irrptions intempestives d'une corruption en marche, sont l'objet des extractions photographiques d'Eric Rondepierre. Par conséquent, son travail avec les séries *Moires* et *DSL*, s'appuie sur différents éléments préexistants. Nous allons alors considérer cette hétérogénéité inhérente à ces prises et reprises de vues, en répertoriant distinctement les différents processus dont elle découle.

Partie II : Les différents processus argentiques et numériques.

Un esprit profane, parcourant des yeux les travaux photographiques d'Eric Rondepierre, désapprouverait sans doute sa production en matière d'inventivité, en ce sens qu'il n'y verrait que des reprises de vues photographiques de référents qui ont déjà été l'objet d'un œil avisé. Il est évident qu'une telle vision serait extrêmement réductrice, ne serait-ce qu'au regard de la recherche patiente et minutieuse qui a été entreprise dans les archives des cinémathèques, que nous avons souligné en amont. Eric Rondepierre ne manque pas de créativité, il s'inscrit ingénieusement dans une filiation cinématographique dont il connaît parfaitement les mécanismes. L'apport singulier de la corruption lui permet d'en prendre le contre-pied. Ses tirages résultent d'une matière cinématographique désabusée par une corruption hégémonique qui assoit sa suprématie sur les représentations, et de son choix d'en faire des extractions par le biais de captations photographiques qui s'accaparent les corps argentique et numérique avec des appareils de même nature. Nous allons alors étudier le répertoire des différentes opérations dont procèdent les deux séries photographiques *Moires* et *DSL*, en respectant l'ordre chronologique de l'émergence des processus, à savoir les captations cinématographiques, la corruption et enfin, les captations photographiques.

A. Captations cinématographiques.

1) La différence phénoménologique entre photographie et cinéma.

Bien avant que la corruption ne vienne ébranler le flux numérique ou que la corrosion n'établisse ses quartiers sur les bandes de pellicules celluloïds, attirant ainsi l'attention de notre photographe, il était tout d'abord question de cinéma. En effet, les vues fixes que nous observons dans les photographies d'Eric Rondepierre correspondent en premier lieu à des photogrammes qui, dans la continuité du ruban filmique et par projection, étaient destinés à procurer l'illusion du mouvement. Cette volonté d'enregistrer le réel, à la faveur de propriétés de

⁸⁸ Ces images sont reproduites en Annexes p. 76.

rythme et d'intermittence, indique une méthodologie toute particulière qui diffère assurément avec celle du procédé photographique. Roland Barthes souligne cette distinction phénoménologique dans *La Chambre claire*, en définissant ce qu'est la pose d'un référent devant un objectif photographique et cinématographique :

« [...] même le temps d'un millionième de seconde [...], il y a toujours eu pose, car la pose n'est pas ici une attitude de la cible, ni même une technique de l'*Operator*, mais le terme d'une « intention » de lecture : en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. Ceci explique que le noème de la Photographie s'altère lorsque cette Photographie s'anime et devient cinéma : dans la Photo, quelque chose *s'est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais (c'est là mon sentiment) ; mais au cinéma, quelque chose *est passé* devant ce même petit trou : la pose est emportée et niée par la suite continue des images : c'est une autre phénoménologie, et partant un autre art qui commence, quoique dérivé du premier »⁸⁹.

Selon Roland Barthes, la pose correspondrait à la disposition d'esprit finale du regardeur devant une photographie, saisissant à la fois, au travers de son regard, le caractère immuable de la représentation qu'il a sous les yeux et la captation photographique passée qui en a été faite. L'arrêt que suscite cette cohabitation du présent et du passé a valeur de pose. Pour lui, la mobilité qu'insuffle le dispositif cinématographique va donc à l'encontre de cette suspension, ce qui lui fait exclure la notion de pose au regard du cinéma. Mais bien qu'il s'attache à célébrer la photographie au détriment du cinéma dans cet ouvrage, il n'omet pas de constater que les deux sont intrinsèquement liés, et ce par dérivation.

2) Une filmographie hétéroclite.

Les deux séries photographiques d'Eric Rondepierre prennent donc appui sur des contenus cinématographiques qui appartiennent au règne du film argentique et du film numérique. Le cinéma est le point de départ, la matière première de son travail. La série *Moires* est tirée de films argentiques muets colorisés, dont le photographe a fait la trouvaille en sondant les archives de la Cinémathèque de Montréal, de 1996 à 1998. Au devant de la caméra, des situations ont été pensées esthétiquement et idéologiquement en vue d'être mises en scène et enregistrées. Il est difficile de situer avec précision d'où proviennent ces enregistrements, qui en sont les auteurs et en quelle année cela a été fait. Toutefois, l'indication qu'Eric Rondepierre donne quant à la colorisation et à l'absence de son fournit l'hypothèse que ces images ont dû être tournées de manière approximative entre le début du XX^{ème} siècle et la fin des années 1920. De plus, la texture des images, le grain, la qualité de la lumière et un certain nombre de données

89 BARTHES, Roland, *op. cit.*, pp. 122-123.

visuelles favorisent l'identification de cette période, ne serait-ce qu'au travers des vêtements, des meubles, de la vaisselle, d'un lustre, des horloges ou des coupes de cheveux qui sont significatifs du début de cette première moitié du XX^{ème} siècle.

En ce qui concerne la série *DSL* amorcée en 2010, la vibration au ton pixelisé des images jette le trouble quant à une possible identification des films. Pour seule certitude, nous avons seulement connaissance du nom des réalisateurs dont les films sont issus grâce aux remerciements qu'Eric Rondepierre exprime à la fin de *Désolé de Saboter vos Lignes*⁹⁰. On compte successivement Raja Amari, Stanley Donen, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Jim Jarmush, David Lynch, Max Ophüls, John Schlesinger, Martin Scorsese, François Truffaut, Gus Van Sant et Wong Kar-Wai. Les films utilisés pour cette série recouvrent donc un spectre assez large dans l'histoire du cinéma, des années 1920 jusqu'à nos jours.

3) Les différentes techniques d'enregistrement.

Les captations cinématographiques dont relèvent les deux séries supposent des techniques d'enregistrement différentes. Les bandes de pellicules celluloïds de la série *Moires* sont le fruit d'un processus argentique. En revanche, avec la série *DSL*, il est possible que la vidéo soit directement enregistrée à partir d'une caméra numérique, tout comme il est également possible que l'enregistrement puisse résulter du transfert numérisé d'une ancienne pellicule argentique. Autrement dit, le support numérique de cette série photographique peut révéler deux techniques différentes d'enregistrement, à savoir celle de la captation numérique directe ou celle qui procède d'une prise en charge de la pellicule argentique, qui après nettoyage (collage et restauration éventuels) est l'objet d'une numérisation. A titre d'exemple, comme nous l'avons déjà souligné à la fin du Chapitre I, Dominique Païni pense avoir reconnu l'actrice Tippi Hedren dans le rôle de Marnie. Le film d'Hitchcock, *Pas de printemps pour Marnie* est sorti en 1964. La caméra numérique à cette époque n'était pas encore au goût du jour, ce qui suppose que le film qu'Eric Rondepierre a visionné sur son ordinateur a fait l'objet d'une numérisation. On parle également de digitalisation, ce qui équivaut à convertir une information analogique sous forme numérique.

B. La corruption hégémonique.

1) L'enquête de la matière : conséquences des couleurs et des formes avec la corrosion.

La corrosion des photogrammes, observée dans la série *Moires*, fait se profiler toute une kyrielle de formes étranges et permet d'affranchir les couleurs de l'usage normalisé de la

90 RONDEPIERRE, Eric, *Désolé de Saboter vos Lignes*, op. cit., p. 48.

colorisation. Cette émancipation des couleurs s'apparente à la progression du statut qu'elles ont eu dans l'histoire du cinéma. Dès le début du XX^{ème} siècle, la fascination pour la colorisation fut partagée par bon nombre d'adeptes du nouvel art. Cependant, cet attrait commun fut pourtant l'objet d'un dissentiment quant à son utilisation, entre les partisans du cinéma en couleur et ceux du cinéma des couleurs⁹¹. Les premiers ont consacré à la couleur une place de second ordre, à savoir qu'elle était subordonnée à la forme qu'elle avait pour mission de remplir. La couleur fut donc ici exploitée en tant qu'ornement purement décoratif, venant seulement renforcer le caractère réaliste de la reproduction. Les seconds, quant à eux, pensèrent la couleur quasiment d'un point de vue ontologique. Ils se sont évertués à encenser son statut en lui attribuant une qualité figurale autonome, afin de mettre en jeu une potentielle « libération expressive de la couleur en cinéma »⁹². Ainsi, des premières préoccupations réalistes, nous sommes parvenus à un désir d'abstraction dont les métamorphoses colorées ont constitué la matière essentielle du film.

Il se trouve que les transformations qu'ont subi les photogrammes de la série *Moires* rejouent le cheminement historique du Septième art quant à la couleur. De façon générale, il est visible que les couleurs des photogrammes des films muets de Montréal ont été appliquées de manière à ce qu'elles soient aliénées aux formes, quoique certaines d'entre elles apparaissent quelque peu inappropriées quant à une reproduction fidèle des couleurs de la réalité. Puis, le temps passant, l'assaut corrosif s'est mis à bouleverser ce cloisonnement en libérant la couleur de son carcan formel. La corrosion a donc permis de passer du réalisme à l'abstraction grâce à la couleur et non plus seulement qu'avec la forme. De là naît une physique toute nouvelle, revisitant l'aspect des référents, et inscrivant ainsi ces instantanés cinématographiques corrodés dans le monde vertigineux de l'onirisme. La reprise de vue *Couple, passant* est exemplaire à ce sujet. La représentation de la femme semble prendre le pas sur celle de l'homme. En effet, elle est le point de départ de cette espèce de tornade "ferrailleuse" que forme la corrosion. Celle-ci se déploie à partir d'elle dans un mouvement ascensionnel, accentuant la verticalité du format. Elle s'empare, dans son assomption, de la couleur dorée du personnage féminin, un jaune vif, presque étincelant, qu'on ne peut rencontrer dans la réalité. Elle étend la figure jusqu'à une sorte d'évanescence solaire dont l'évaporation prend paradoxalement la forme d'une plaque de métal poinçonnée. De cette allure spectrale, on pourrait penser que son âme se propage matériellement au-delà de son enveloppe charnelle. Mais c'est alors une âme pourrie que l'on observe, et une pourriture contagieuse puisqu'elle affecte en partie le visage de l'homme et vient comme

91 Dans son article sur les aberrations chromatiques, Jonathan Thonon se réfère à FIIHMAN, Guy, « Le mouvement des couleurs et la cinéchromie », in Michel Constantin (dir.), *La couleur réfléchie*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 29-40.

92 THONON, Jonathan, *art. cit.*, p. 2.

perforer le creux de son oreille.



Série *Moières, Couple, passant*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 150 x 100cm, 1996-98.

En outre, l'observation individuelle de quelques photogrammes implique a priori que le film soit en arrêt. Ainsi, l'aspect de la fixité s'impose. Seulement, cela n'est vrai qu'en apparence. En effet, la corrosion est mobile dans sa modalité de putréfaction. Elle se charge de la fonction motrice que devait animer la succession des plans filmiques. Dès lors, l'arrêt sur image n'implique pas forcément l'immobilité, bien que ce soit ce que l'on croit voir en premier lieu. A peine perceptible, le mouvement de la corrosion existe bel et bien. Et puisque la corrosion se joue des formes et des couleurs, elle en vient à supplanter la scansion filmique quant à sa fonction de friction entre ces deux éléments. Le photogramme devient vivant autrement que par l'intervention de la main de l'homme, il l'est par sa propre décomposition, autonome. Il s'agit alors d'un autre film, celui de la corrosion, déchet actif, se contentant de déployer son histoire dans l'espace d'un seul photogramme de quelques millimètres. Ainsi, c'est dans le déni du cinéma, ou pour le dire autrement, dans cette substitution du temps de la vieillesse pelliculaire au temps filmique, qu'Eric Rondepierre a donc trouvé le moyen d'obtenir photographiquement le résultat des recherches qui ont été menées dans le cadre de l'émancipation de la couleur au cinéma. La corrosion active des photogrammes comme relais de la scansion filmique est devenue la synthèse même de cette tentative de synthèse, à savoir celle du rythme, de la forme et de la couleur.

2) La corruption génératrice d'intericonicités.

a. Une forme cinématographique monstrueuse⁹³.

La corruption du flux numérique, observée dans la série *DSL*, provoque des crépitements

93 Précisons que nous savons que la vidéo est un médium à certains égards différent du cinéma.

visuels faisant songer à une mort précipitée de l'image cinématographique et de son ou ses référents. De ce brouillage composite naissent parfois des formes monstrueuses, presque inquiétantes et se situant bien loin des canons esthétiques de beauté traditionnels. Dominique Païni écrit d'ailleurs que « [...] Avant même que l'image ne se stabilise définitivement et ne se dissolve simultanément dans le flux du mouvement, l'incident de transmission alerte autrement sur « la mort au travail » que le cinéma eut pour vertu idéal d'exposer »⁹⁴. Le répertoire du Septième art ne s'est effectivement pas accommodé de simples sujets d'agrément. Les cinéastes ont pris soin de développer et de sillonner des genres convoquant la terreur, le trouble, l'atrocité. Parmi eux, on compte le réalisateur et artiste belge, Nicolas Provost, dont on peut rapprocher le travail avec celui d'Eric Rondepierre. En effet, celui-ci s'est employé à réunir dans le même temps, le film d'horreur et la qualité d'image pouvant répondre de ce genre. En usant de la technique du *Datamoshing*, il a tenté de révéler la puissance du cinéma en soulignant son caractère monstrueux à travers le film *Long Live The New Flesh* (2010). Jonathan Thonon nous explique, dans son article sur les aberrations chromatiques, la démarche de sa réalisation :

« [...] Le répertoire des motifs et des effets utilisés par Provost est sans équivoque. S'y retrouvent articulées et organisées selon un montage jouant sur les effets de répétition et de symétrie visuelle, des séquences de films d'horreur ou fantastiques (*Alien*, *Shining*, *Videodrome*, etc.) dans lesquelles se manifestent les opérations du surgissements [...] et de l'engloutissement [...]. Ces images sont alors prises dans un circuit de déformations numériques, de défigurations et de refigurations qui vont reproduire entre elles ces mêmes effets de saillie et de fuite, de relief et de profondeur. Ainsi, à la monstruosité des motifs, répond une forme cinématographique monstrueuse, pathologique, qui interroge le filmique dans son rapport au numérique »⁹⁵.

Nicolas Provost occasionne donc, sous l'ordre d'un déploiement temporel (puisque'il est bien question d'un film ici), cette analogie qu'il a soigneusement planifiée entre le genre cinématographique et son rendu formel. A la différence d'Eric Rondepierre, il poursuit un plan déterminé qui sécurise d'une certaine façon le résultat. Mais, comme nous avons pu le mettre en avant dans le Chapitre I, la série *DSL* relève d'un phénomène de pure contingence. Les référents cinématographiques n'appartiennent pas forcément à des registres d'épouvante ou de fantastique. Autrement dit, n'importe quel personnage à l'écran peut devenir monstrueux, angoissant ou menaçant, car c'est la corruption du flux numérique, altérant la forme cinématographique, qui capture les référents et les traverse de décrépitude. Il ne s'agit plus de scènes savamment orchestrées pour susciter une tension émotionnelle chez le spectateur. La corruption se charge de ce défi sans nous en avertir, intervenant ainsi de manière arbitraire à

94 PAINI, Dominique, *art. cit.*, p. 7.

95 THONON, Jonathan, *art. cit.*, p. 7.

travers n'importe quel genre de film. De ce fait, on peut dire que la corruption advient telle une forme cinématographique monstrueuse indépendante. Comme c'est le cas pour la corrosion dans la série *Moires*, la corruption réinvente le film à sa manière, se le réapproprie et dévoile, dans le même temps, les puissances sous-jacentes d'une image prise dans le flux numérique. La fixité de l'outil photographique, qui permet d'en témoigner, en fait des portraits saisissants, comme avec *DSL 06*.



DSL 06, tirage Lambda sous Diasec, 50 x 90cm, 2010.

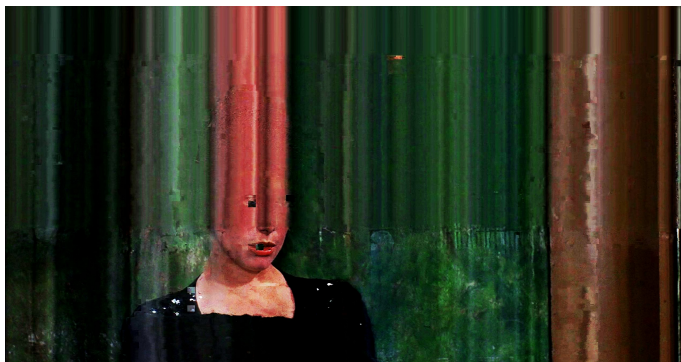
Nous observons ici un phénomène d'interpénétration. En effet, nous distinguons le profil de la tête d'un buste en transparence, comme si cette tête avait été détournée, et pour ainsi dire littéralement désincarnée. A l'intérieur, un visage disproportionné en pleine liquéfaction semble avoir choisi d'y élire domicile. S'agit-il du même personnage dans deux positions temporelles différentes au sein d'un même cadre spatial, ou est-ce l'intrusion d'une autre figure, faisant de ce buste une surface pariétale de laquelle elle se met à couler, à s'affaisser ? Rien n'est certain, mais on peut dire qu'il plane dans cette photographie une « inquiétante étrangeté »⁹⁶ due à l'effet de distorsion de la mise en abyme. La corruption du flux numérique, par ce cloisonnement de la figure, engendre une sensation claustrophobique. Par ailleurs, on peut ajouter que cette prise de vue est une sorte de concentré du genre fantastique, en ce sens que nous retrouvons à la fois la fonction de suggestion et celle de la monstration, dont la corruption fait la synthèse.

b. La forme altérée et ses références picturales.

En outre, au-delà du caractère monstrueux que développe la corruption du flux numérique, elle semble d'une certaine façon rendre hommage à l'héritage de l'art pictural. Effectivement, les effets de glissements que nous venons de remarquer à partir de *DSL 06* nous renvoient également à des styles singuliers appartenant au champ pictural, et en l'occurrence ici, à la complexité plastique de la peinture de Francis Bacon qui aime à déformer ses modèles dans le sens de leur apparence. Visages cousus de cicatrices en rythme, il envisage l'aspect de la chair

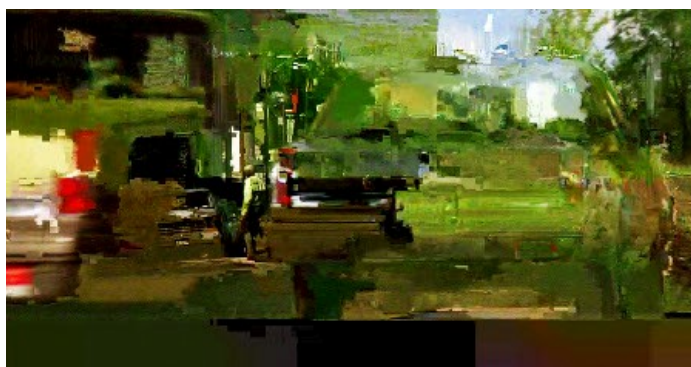
⁹⁶ Célèbre formule de Sigmund Freud qu'il utilise pour son essai de 1919, « Das Unheimliche » ; « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditions Gallimard, 1933, pp. 163-211.

dans des parallélismes asymétriques. La corruption dans la série *DSL* exploite la même dynamique, et c'est ce pourquoi l'on pourrait faire un rapprochement entre *DSL 06* et un des nombreux autoportraits de Francis Bacon, ou encore avec le portrait célèbre qu'il a fait de Michel Leiris en 1976 par exemple. Pareillement, la corruption s'inscrit dans la lignée de la veine interprétative de Francis Bacon avec *DSL 02*, rappelant presque immédiatement *l'Etude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez* (1953).



DSL 02, tirage Lambda sous Diasec, 44 x 90 cm, 2010.

Par un heureux hasard, on peut faire pratiquement la même lecture des deux images à partir de l'impression d'étirement extrême que subissent les figures, positionnées toutes deux en trois-quarts face. Mais la corruption ne nous renvoie pas seulement à la peinture de cet artiste, elle semble vouloir renouer avec toute l'histoire de la peinture. A titre d'exemple avec *DSL 13*, on songe là à une facture post-impressionniste qui pourrait être celle des nabis. Les "aplats" que forment les pixels corrompus dans ce qu'on croit être un paysage sont, d'une certaine manière, à l'image de ceux de Paul Sérusier. On pense ici au fameux *Talisman, l'Aven au Bois d'amour* (1888), qui a été peint sur un couvercle de boîte à cigare, un geste intentionnel du peintre voulant se dégager de la dépendance exclusive des supports conventionnels⁹⁷. A cet égard, la corruption est elle aussi empreinte de la même volonté d'indépendance : sa manifestation s'exprime à travers le détournement de la mimesis parfaite des êtres et des choses que le flux numérique se doit d'acheminer.



DSL 13, tirage Lambda sous Diasec, 44 x 90cm, 2010.

⁹⁷ Ces images sont reproduites en Annexes pp. 77-78.

C. Captations photographiques.

Les deux séries photographiques d'Eric Rondepierre obéissent à deux types différents de prélèvement en termes de captation. Les tirages auxquels ils donnent lieu révèlent un déplacement significatif d'un corps à un autre, plaçant ainsi son travail sous le signe de la métamorphose. Il en résulte alors des objets photographiques dont la création nous renvoie inévitablement à la dimension d'objet-tableau.

1) *Moires : choix par la reprise de vue argentique.*

Pour la série *Moires*, c'est une « [...] singulière obsession et [un] étrange détour de la pratique photographique puisqu' Eric Rondepierre ne fait pas des « prises » mais des « reprises de vues » déjà prises et enregistrées, son intervention se limitant à choisir la vue à reprendre et à élaborer méticuleusement sa présentation »⁹⁸. Par définition, le choix est une sélection précise qui implique de mettre de côté, de donner sa préférence sur une chose et non une autre. Autrement dit, la sélection suppose dans le même temps l'exclusion, ce qui souligne bien la motivation toute personnelle du photographe désignant une vue parmi une grande multitude de photogrammes. S'établissant sur une table de montage, il va se munir de tout un équipement pour procéder à l'extraction : il use d'un appareil à soufflet muni d'un objectif macro, d'un repro-dia⁹⁹ et d'une lampe halogène. Aux pellicules celluloïds issues de la pratique argentique, Eric Rondepierre répond donc photographiquement avec le même procédé. L'emploi d'un appareil numérique à cet effet n'aurait sans doute pas rendu le même résultat quant à la préservation de la texture imaginaire si particulière de la technique argentique.

Une fois les prélèvements effectués, il en réalise des tirages Ilfochrome en couleur, contrecollées sur aluminium. L'Ilfochrome, qu'on appelle également le Cibachrome, est un procédé de tirage positif-positif à partir de diapositives couleurs. Dans une chambre noire, on place la diapositive couleur dans un agrandisseur, et on projette avec une lumière plus ou moins puissante le contenu de celle-ci sur un support à base de polyester tri-acétate, qui n'est donc pas un papier mais une base plastique. Elle est de couleur brune foncée et contient déjà des pigments colorés. On place ensuite, cette base dans une cuve cylindrique qui est un tambour de développement (révélateur), on rince et on fixe l'épreuve. Bien que très coûteux, ce type de tirage a souvent été utilisé pour les archives grâce à sa qualité de conservation des couleurs, d'autant plus qu'il semblerait que la lumière n'ait pas de prise dessus. Eric Rondepierre conçoit ses tirages dans des formats de tailles différentes, la plupart du temps en orientation horizontale (trois seulement en orientation verticale). Les dimensions varient de 34 cm à 90 cm de largeur et de 51 cm à 120 cm de longueur. Dès lors, ces agrandissements changent radicalement la lecture

⁹⁸ ARASSE, Daniel, *art. cit.*, p. 1.

⁹⁹ C'est un réceptacle recevant les diapositives. Il est immobilisé sur le soufflet et raccordé au bout de l'objectif.

habituelle qu'on peut faire d'un photogramme en tant que composant d'une pellicule celluloïd. Ils acquièrent ainsi une véritable dimension de tableaux photographiques.

Avant que ces images n'atteignent le stade ultime du délabrement iconique et cinématographique, Eric Rondepierre met en sûreté ces photogrammes en décomposition « [...] en leur donnant le "domicile fixe" de la photographie »¹⁰⁰. Ses propres images sauvent ainsi de la corruption. Ces photogrammes, qui étaient par ailleurs voués à la disparition par leur projection et qui se retrouvent susceptibles d'être définitivement évincés par la décomposition de leur substrat matériel, sont donc préservés par et pour une nouvelle vie photographique. Cependant, « [...] En sauvant ces images, Eric Rondepierre ne les ressuscite pas pour autant : il leur donne un autre corps. Il les fait passer d'un corps à un autre, de celui du cinéma à celui de la photographie. Littéralement, il les métamorphose »¹⁰¹. Tout comme le célèbre mythe de Narcisse, dans lequel ce dernier se transforma en une plante après la mort que lui causa l'accablement de sa langueur contemplative, la métamorphose implique la mort du premier corps, et nous l'avons vu, Eric Rondepierre dit qu'il faut tuer le corps du film. Daniel Arasse ajoute que :

« [...] En se manifestant, la matérialité du corps filmique opacifie la transparence de l'image cinématographique; en photographiant cette opacification, Eric Rondepierre la transfère dans le corps fictivement transparent de l'image photographique. Poétique de cette métamorphose : cette solidarité inattendue de l'image et de son corps ; ce qui aveuglait la vision accède au visible, la décomposition semble advenir au sein du monde représenté »¹⁰².

Les "non-vues" cinématographiques corrodées font alors peau neuve. Le déplacement à grande échelle qu'opère Eric Rondepierre révèle la capacité poétique du phénomène corrosif. Notre photographe transforme l'image cinématographique latente en une image photographique patente. Ainsi donne-t-il corps à une nouvelle image qui n'est autre qu'un objet, un tableau qui a cette fois la volonté d'être incorruptible.

2) DSL : choix par la capture d'écran digitale et création argentique.

Pour la série *DSL*, c'est l'ordinateur qui supplante l'appareil photographique argentique. En effet, il prélève les accidents du flux numérique et les transfère sur papier photographique sans passer par une « reprise de vue ». La fonction "capture d'écran" sur le clavier est suffisante. Appelée aussi "screenshot" en anglais, la "capture d'écran", comme son nom l'indique, est une image issue du contenu d'un dispositif d'affichage, tel que l'écran d'ordinateur ou l'écran de

100ARASSE, Daniel, *art. cit.*, p. 2.

101*Ibid*, p. 2.

102 *Ibid*, p. 2.

télévision. La plupart des systèmes d'exploitation actuels disposent de cette fonctionnalité qui permet de réaliser l'opération de prise de vue simplement et le plus rapidement possible, grâce notamment au raccourci clavier (en fonction des ordinateurs, cette touche s'intitule "Print", "Scrn" ou encore "Impr écran syst"). On peut aussi bien capturer la totalité de l'écran qu'une partie. De manière générale, on a recours à la capture d'écran pour échanger des informations entre utilisateurs comme pour illustrer la marche à suivre d'un logiciel par exemple. L'image recueillie est sauvegardée dans un fichier image pour qu'elle puisse être conservée et, à l'occasion, traitée. Le choix du format sous lequel elle est enregistrée est important, car il doit être le plus approprié en fonction de la qualité d'image qu'on souhaite conserver ou non¹⁰³.

Comme pour la série *Moires* où il établit une continuité dans les procédés, Eric Rondepierre répond photographiquement au flux numérique avec une procédure numérique. Après s'être emparé de ces images à la faveur d'une touche de clavier, Eric Rondepierre procède à des tirages Lambda sous Diasec. Le tirage dit "Lambda" est élaboré d'après un fichier numérique sur des papiers argentiques en couleur ou en noir et blanc baryté. L'exposition se fait grâce à des faisceaux laser venant frapper ces papiers argentiques, pixel par pixel. Cette technologie permet d'agir individuellement sur la chromie, le contraste et la densité. Après tirage, pour protéger au mieux la photographie, on lui fabrique une véritable forteresse dite "Diasec". En effet, le recto de l'image adhère à une plaque métacrylate transparente et anti-UV (c'est-à-dire une plaque de plexiglas) et le verso de l'image est collé à une plaque d'aluminium. Techniquement, le plexiglas a l'avantage d'être plus résistant que le verre, en plus d'être moins lourd. Ainsi corsetée, l'image n'est pratiquement plus sujette au risque d'une ondulation du papier ou d'une décoloration par la lumière. Le format papier de la série *DSL* est toujours en orientation horizontale. Les dimensions varient de 38 cm à 50 cm de largeur et de 66 cm à 90 cm de longueur. Elles dépassent de manière évidente le format habituel d'un écran d'ordinateur. Mais bien que l'écart dimensionnel ne soit pas aussi important que pour la série *Moires*, il n'empêche que les pixels sont délogés au profit d'une surface en papier argentique, leur donnant ainsi un autre caractère qui n'est plus celui d'un écran lumineux, mais celui d'un tableau, ce qui représente une substitution fondamentale.

Dominique Païni écrit que « [...] la série *DSL* gèle, pétrifie des accidents de visionnage »¹⁰⁴. Il est toujours question ici de métamorphose mais à laquelle on pourrait ajouter l'idée d'une forme de cristallisation. A l'image de la plus célèbre des Gorgones qui pouvait frapper de stupeur le moindre regard aventureux, Eric Rondepierre paralyse une action et

103 Nous proposons au lecteur un petit récapitulatif sur les différents formats d'image : -BMP (Windows Bit Map) ; -TIFF (Tagged Image File Format) ; -JPEG (Joint Photographic Expert Group) ; -GIF (Graphics Interchange Format) ; -PNG (Portable Network Graphic).

104 PAINI, Dominique, *art. cit.*, p. 5.

témoigne photographiquement de cet arrêt. La corruption du flux numérique prend corps. Les pixels ne sont plus ordonnancés par une instance algorithmique, ils sont remplacés, concrétisés et fixés par tirage sur un papier photographique et mis sous Diasec. Les rôles s'inversent : la corruption comme forme cinématographique monstrueuse indépendante est médusée, elle acquiert un corps plastique tangible.

En conséquence, la netteté se retrouve au service de la corruption. Avec ces choix spécifiques de prélèvement et de tirage, on peut dire qu'Eric Rondepierre cherche à assurer une permanence de l'accident et de la contingence. Bien qu'il ait recours aux technologies modernes, son travail photographique est à envisager au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans le sillage de la photographie séculaire en usant de la pratique argentique. De plus, on peut également signifier que ces séries photographiques à grand format participent d'une dimension d'objet-tableau. En effet, pour la série *Moires*, la base plastique donne de la densité matérielle aux photographies. Il n'est plus question de la souplesse d'une feuille de papier argentique ordinaire, mais de la souplesse d'une base plastique plus concrète en termes d'épaisseur. De même que pour la série *DSL*, le tirage sous Diasec implique l'épaisseur du plexiglas, à laquelle il faut ajouter l'épaisseur du caisson arrière servant de châssis¹⁰⁵. De plus, nous avons déjà vu d'autres facteurs qui participent de cette dimension d'objet-tableau : la texture argentique, la qualité plastique de la couleur (d'autant plus que la base plastique pour l'Ilfochrome contient déjà des pigments), voire même le contenu iconique des photographies des deux séries révélant un principe de dégradation congruente et offrant un aspect pictural des pixels. Les séries *Moires* et *DSL* nous donnent davantage l'impression d'être devant des objets autonomes presque picturaux plutôt que des images. Il y a donc là comme une vocation picturale dont l'approche rejoint une des orientations majeures de la photographie contemporaine, celle où les travaux photographiques se veulent être la pratique d'un dialogue avec la peinture. Nous pensons au travail du photographe Jeff Wall (pour ne citer que lui) dont l'enjeu est de montrer des images comme en peinture. Le principe de son travail, commenté par Jean-François Chevrier, est de réagir à une forme photographique (liée à la photographie journalistique) qui ne trouve pas sa place dans l'art. Pour ce faire, Jeff Wall propose des photo-tableaux monumentaux qu'il réalise à partir de tirages en grand format sur papier transparent qu'il dépose sur un tissu blanc, le tout raccroché à un caisson lumineux, une sorte de rétro-éclairage de l'image faisant songer à l'affiche publicitaire. Les photographies d'Eric

105 Pour témoigner de cette dimension d'objet-tableau en images, nous invitons le lecteur à visualiser de nouveau la capture d'écran faite de la vue de l'exposition de la MEP postée sur le site *Flickr* pour la série *DSL* en Annexes p. 75.; pour la série *Moires*, nous avons élaboré une autre capture d'écran à partir du site officiel du photographe proposant une image prise lors d'une exposition à Huesca en Espagne en 2003, en Annexes p. 78.

Rondepierre, ne se réclamant pas du projet d'une « peinture de la vie moderne »¹⁰⁶ comme celui de Jeff Wall, sont tout de même conçues, elles aussi et d'une autre façon, dans le prolongement des problématiques picturales. Par la mise en avant d'une matérialité donnant lieu à l'intericonicité photo-peinture, ces créations d'objets photographiques ont valeur de tableau.

A présent que les différents processus argentiques et numériques ont été abordés, la synthèse de ces captations corrompues nous amène à penser que ce travail photographique occasionne une réflexion sur l'image en tant que lieu d'échanges et de traversées, et permet finalement de poser la question du Détail.

¹⁰⁶ Cette expression est empruntée à Anna Guilló dans « Jean-François Chevrier et Jeff Wall : une position critique », in *Critique d'art*, [En ligne], [consulté en Mai 2016], URL : < <http://critiquedart.revues.org/823> >.

C H A P I T R E I I I

Les traversées de l'image et le Détail.

Partie I : Les traversées de l'image.

Les différents moyens de reproduction dont nous disposons aujourd'hui nous montrent combien les images peuvent se déployer dans le temps et dans l'espace. Le statut de l'auteur est ainsi remis en cause car l'image peut se dupliquer matériellement et/ou virtuellement à différentes échelles. Cette multiplication lui procure toujours de nouveaux aspects puisqu'en fonction du substrat auquel elle adhère, il ne s'agit jamais exactement de la même image. De plus, on se demande qu'elle est la véritable place d'Eric Rondepierre au sein de la photographie contemporaine. On serait facilement tenté de le ranger parmi les appropriationnistes, mais la contingence et la corruption qu'il apprivoise avec les séries *Moires* et *DSL* semblent lui permettre de s'en dégager parfaitement. Nous allons alors considérer dans un premier temps l'étendue de la propagation d'une image insinuée dans le circuit public au prisme des travaux photographiques d'Eric Rondepierre. Puis, nous réfléchirons finalement au statut de notre photographe et de son travail dans l'époque contemporaine.

A. Le fourmillement des images.

Le rayonnement des séries *Moires* et *DSL* ne s'arrêtent pas à leurs simples expositions. En plus d'être la somme de différents processus argentiques et numériques, il se trouve que cette hétérogénéité est secondée par un certain nombre de reproductions. Ainsi, l'image se voit relayée par et dans le monde tentaculaire de la sphère publique.

1) Les ramifications matérielles.

Les séries *Moires* et *DSL* ont fait l'objet de ramifications livresques, à commencer par les propres publications d'Eric Rondepierre. Les ouvrages *Désolé de Saboter vos Lignes*, *Moires* et *IMAGES SECONDES* ont été édités à l'occasion d'expositions. En collaboration avec des concepteurs graphiques et des éditeurs, Eric Rondepierre a donc participé à la réalisation de ces ouvrages en ayant, de ce fait, la mainmise sur la qualité des mises en pages. Mais bien qu'il ait eu l'ascendance sur les différents facteurs de reproduction comme la colorimétrie par exemple, il est quand même question de numérisation et d'impression. A titre d'exemple, le livre *Moires* est un portfolio sous emboîtement. Il contient vingt-trois planches photographiques imprimées en quadrichromie sur papier couché mat qui accompagnent vingt-deux cahiers de textes élaborés par ses soins. Bien que les planches photographiques soient des feuilles volantes, les images de

sa série sont tout de même susceptibles d'être comprises comme des illustrations, c'est-à-dire comme des adjuvants du texte. Les photographies n'ont dès lors plus la même fonction, et par la numérisation et l'impression, elles habitent une nouvelle surface et ne relèvent plus de la même essence. Il s'agit toujours des mêmes contenus iconiques mais pas des mêmes photographies puisqu'elles sont reportées sur des supports qui possèdent des textures qui leur sont propres. Le rapport à cette série de photographies se voit confondu. Les images prennent d'autres formes, leurs tailles sont diminuées au profit de celles des ouvrages, et en ce sens, elles exigent une autre demande visuelle, c'est-à-dire une toute autre attention et une autre réception dans la mesure où elles respectent une organisation interne. L'appropriation des photographies par n'importe quel regardeur est, en conséquence, indéniablement affectée au regard des originaux. Et qu'en est-il lorsque le travail d'Eric Rondepierre est présenté sans la rigueur de sa mise en exposition, d'autant plus que ses images, nous l'avons souligné, sont des objets photographiques à la dimension d'objet-tableau ?

L'image peut également être subordonnée à la logique commerciale d'objets divers, comme c'est le cas à la fin des parcours des grandes expositions où les produits dérivés, à l'effigie des réalisations artistiques, sont proposés pour satisfaire un souvenir ou l'envie de s'approprier une œuvre à défaut d'en posséder l'originale, ou encore pour attester d'une présence effective. L'image se transporte, se glisse dans un sac à main, sillonne différents trajets avant d'atterrir au cœur d'une sphère privée. Elle n'est plus une œuvre à part entière mais la marque distinctive d'un objet venant ponctuer une facette de notre personnalité. Les rapports s'inversent, les valeurs changent. L'image s'immisce alors dans la monotonie de la quotidienneté¹⁰⁷.

2) *Les ramifications virtuelles.*

Au-delà des extensions matérielles, les œuvres photographiques embrassent également le web. Les séries d'Eric Rondepierre ne sont pas étrangères à la toile, un site officiel bilingue leur est même consacré. Celui-ci regroupe l'ensemble des travaux photographiques de l'artiste avec tous les descriptifs nécessaires à leur compréhension. Comme dans les ouvrages sur Eric Rondepierre, les séries *Moires* et *DSL* sont ici, d'une certaine manière, à l'abri des risques des reproductions lacunaires puisque ce site sert à présenter numériquement la totalité de son travail, devant ainsi garantir l'exactitude des représentations¹⁰⁸. Mais bien que ces images soient protégées par le régime du copyright, elles sont toujours susceptibles d'être l'objet de

107 Pour cet aspect des ramifications matérielles, les photographies d'Eric Rondepierre n'ont pas fait l'objet de produits dérivés. Notre photographe a échappé à la tasse à café.

108 Notons par ailleurs que la présence de la série *DSL* sur cette plate-forme numérique nous renvoie à la notion de circularité des images, en ce sens que les photographies, issues d'accidents du flux numérique à partir de films visionnés par la DSL, retournent en quelque sorte sur leurs pas. Pour le dire autrement, elles reviennent à la source originelle de leurs créations après avoir été concrétisées sous forme argentique.

détournements. Il suffit d'inscrire le nom de notre photographe ainsi que le titre d'une de ses œuvres dans un moteur de recherche pour se retrouver face à une multitude de propositions de cette même image, l'une ne ressemblant jamais tout à fait à l'autre, que ce soit en termes de colorimétrie, de cadrage ou encore de taille. Qui plus est, il est important de souligner que l'accès au web peut tout aussi bien se faire à partir d'un écran de téléphone portable, qu'on appelle *Smartphone*¹⁰⁹, ce qui suppose une toute autre lecture de l'image, d'autant plus que d'un écran à un autre (qu'il s'agisse d'ordinateur ou de portable), les effets visuels ne sont jamais identiques. Ils se modifient en fonction de la définition et de la résolution des écrans et des images¹¹⁰. Les séries photographiques d'Eric Rondepierre peuvent être affiliées à d'autres noms ou choses qui n'ont aucun rapport avec son travail. Il est également possible de trouver des reprises de vues photographiques de ses œuvres ou des lieux des expositions (on pense ici au site *Flickr* dont nous avons déjà parlé à deux reprises), sans omettre bien évidemment les journaux, articles ou blogs qui se plaisent à commenter son travail en l'illustrant. En outre, les images reportées dans le présent mémoire sont soit issues du web, soit issues de reprises de vues photographiques (Canon 700D) ou numérisées à partir des ouvrages évoqués en amont. Ainsi, tailles, couleurs (certaines retouchées à l'aide du logiciel *Photoshop*) et procédure d'encrage n'honorent pas avec exactitude les photographies d'origine, bien que ces reproductions tentent de les rendre le plus justement possible.

En conséquence, nous pouvons dire que l'image dans l'époque contemporaine est une image traversière. Qu'il soit question de reproduction dans un livre ou sur le web, l'image n'est jamais authentique. Mais perd-elle pour autant de son aura ? Il est sûr que la prolifération des supports discrédite la qualité d'image d'origine, mais cela ne sied-il pas à la corruption et à la contingence qu'Eric Rondepierre a fait prévaloir dans son travail ? L'attrait d'une conception enthousiaste nous amènerait à dire que grâce à cet engrenage, les séries photographiques de Rondepierre gagneraient à être connues, que cette expansion considérable permettrait d'élargir le réseau d'individus susceptibles de les contempler, que ce qui était au fond des cinémathèques ou absolument ponctuel à la surface de l'écran serait désormais partagé aux yeux du plus grand nombre. Cependant, il demeure que, par ce déploiement incommensurable, ces photographies sont elles-mêmes livrées à d'autres types de corruption. Leurs références, titres, dimensions, nature des tirages, tendent à s'évanouir dans les aléas du papier ou dans la jungle numérique.

109 Le *Smartphone* (nom déposé) signifie littéralement "téléphone intelligent". Il s'agit d'un téléphone mobile évolué qui possède des fonctionnalités telles que la navigation web, le GPS, ou encore la messagerie instantanée.

110 D'après le site Museum textures, « la "définition" représente la dimension informatique : nombre de pixels en largeur et hauteur » et « la "résolution" représente le nombre de pixels affichés par pouce. C'est la densité de pixels (exprimée en Dpi ou Ppp) ». [En ligne], [Consulté en Mai 2016], URL : < <http://www.museumtextures.com/> >.

Les différents types de relais ne sont que des marques-pages corrompues de ces représentations photographiques de la corruption. Les différentes ramifications font que ces photographies ne cessent de s'éloigner de leur berceau. Et quand bien même ce berceau soit élaboré avec le plus grand soin en vue de les protéger des outrages du temps, elles sont de toute manière condamnées à être réduites à néant. Les séries *Moires* et *DSL* sont pour l'instant des vitrines bien entretenues de la corruption, mais elles portent déjà en elles les symptômes de leur funeste destin. De leurs représentations ne subsistera que leurs simples présentations, c'est-à-dire leur mort.

B. La place du travail d'Eric Rondepierre dans la photographie contemporaine.

1) Eric Rondepierre, un appropriationniste ?

L'intensification des reproductions de ses séries photographiques sur des supports papier ou numérique nous conduit à nous demander si Eric Rondepierre ne se voit pas, d'une certaine façon, comme dépossédé de sa création. Mais s'agit-il vraiment de sa propre création ? En termes de cheminement artistique, avec les différents processus que nous avons détaillé dans le second chapitre, on pourrait dire qu'Eric Rondepierre apparaît conséquemment comme un second auteur. Dans la série *Moires*, il donne une visibilité à des photogrammes sans retouche ni recadrage. A dire cela, nous serions donc tentés d'envisager sa démarche comme une forme d'appropriation, ce qui nous amènerait à le placer sous la coupe des photographes appropriationnistes. Mais n'est-ce pas là une conclusion bien téméraire ? Pour nuancer le propos, et par là même sa position artistique, il nous faut revenir quelques instants sur ce qu'on entend par « appropriationnisme ». Cette tendance concerne certains photographes qui ont redécouvert des images prises par d'autres et qui en ont fait la matière première de leur travail. En 1981, une photographe comme Sherrie Levine a poussé cette approche jusqu'à son extrême en reproduisant à l'identique les célèbres œuvres photographiques de Walker Evans¹¹¹, sans rien modifier des images d'origine. Il s'agit là d'un acte presque militant, saluant la mémoire de Marcel Duchamp, en cherchant à remettre en cause l'authenticité et la paternité d'une œuvre par le biais du seul geste photographique. Mais le travail d'Eric Rondepierre ne se réclame pas d'un tel monopole. On le rapprocherait davantage d'artistes comme l'allemand Joachim Schmid qui a recueilli et reconstitué un grand nombre d'images laissées à l'abandon dans la rue, complètement détériorées par les intempéries ou par leurs anciens propriétaires¹¹², ou encore comme le tchèque Pavel Maria Smejkal qui a repris en photo des images de pierres tombales ayant souffert du

111 La photographie *After Walker Evans 4*, Epreuve argentique, 12.8 x 9.8 cm, Metropolitan Museum of Art, 1981 est reproduite en Annexes p. 78.

112 Nous invitons le lecteur à visualiser la série *Pictures from the street* (1982-2007) que Joachim Schmid a consacré à ces photographies trouvées.

passage du temps¹¹³. Toutefois, bien qu'une proximité esthétique dans le rendu formel de leurs œuvres puisse paraître accommodante, le travail d'Eric Rondepierre relève d'une procédure beaucoup plus complexe. En effet, ses photographies sont, rappelons-le, le fruit d'extractions faites à partir de films, c'est-à-dire à partir d'images en mouvement. Celles-ci n'ont donc jamais existé de manière autonome. De plus, la contingence et la corruption qui les gouvernent, faisant douter de la représentation véritable, les éloignent encore davantage, pour ne pas dire les arrachent littéralement de leur corps d'origine. Il n'est pratiquement plus possible d'établir un lien entre le film d'origine et les photographies prises par Eric Rondepierre, d'autant plus qu'elles ont été agrandies, puis regroupées sous l'égide d'une organisation sérielle dans laquelle le photographe a ajouté (pour la série *Moires*) des titres motivés. Eric Rondepierre n'est donc pas à proprement parlé un appropriationniste. Dans une interview dans laquelle on le questionne sur le rôle de l'appropriation en photographie, il répond :

« 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 »¹¹⁴.

Les séries *Moires* et *DSL* sont donc uniques en leurs genres. A l'instar d'une peinture, les photogrammes corrodés et le flux numérique corrompus sont finalement des toiles de fond sur lesquelles Eric Rondepierre est venu composer à l'aide, non d'un pinceau, mais de la technique argentique.

2) Un travail photographique entre tradition et exception.

Il semblerait que, d'après Thierry Lenain, l'art du photogramme en pleine déliquescence que l'on observe à travers la série *Moires*, soit un langage artistique qui ne trouve visiblement pas d'équivalent dans l'art contemporain :

« [...] l'art du photogramme décomposé fait profondément exception au sein même de l'époque contemporaine. Certes, l'art contemporain tend bien souvent à accroître la part du corps de l'oeuvre et des valeurs matérialistes ; il recourt quelquefois aussi aux ressources de la décomposition comme fonction plastique ou conceptuelle. Pourtant, je n'ai trouvé nulle part ailleurs que chez Rondepierre une mise en

113 Une des photographies de la série *Fade out* (2004) est reproduite en Annexes p. 79.

114 Cette interview a été obtenue sur le site *lesPHOTOGRAPHES.com*, [En ligne], [Consulté en Mai 2016], URL : < <http://www.lesphotographes.com/interviews/%C3%A9ric-rondepierre-une-arch%C3%A9ologie-ducorps-de-limage> >.

œuvre systématique de ces deux vecteurs réunis à l'enseigne d'une problématique de la présence iconique. Lorsque les artistes contemporains s'efforcent d'intensifier la présence d'une figure par la mise en avant de la matière de l'image, ils usent le plus souvent de procédés qui, au fond, ressortissent à la même logique que celle de l'art classique, fondée sur le principe de l'illusion locale [...]. Fondé sur le principe de dégradation congruente, l'illusionnisme matériologique du *Précis de décomposition* s'est donc ouvert comme un chapitre parfaitement inédit d'une histoire si ancienne qu'on aurait pu la croire depuis longtemps terminée : l'antique histoire de la *mimesis* des images fixes »¹¹⁵.

Ce caractère d'exception sied également à la série *DSL* dans laquelle l'art du flux numérique corrompu procède d'une esthétique photographique tout à fait nouvelle. Bien que cette pratique artistique souffre encore d'un manque de théorisation, ce qui relève du *Glitch Art* n'est pourtant pas inconnu. Seulement, il concerne principalement le champ de la vidéo. On compte par exemple les travaux de Nicolas Provost dont nous avons parlé en amont. Mais au-delà du numérique, le *Glitch Art* s'inscrit dans le sillage des préoccupations visuelles catastrophées de manière générale. Nous pensons alors par exemple aux travaux de Bill Morisson, lequel s'est attelé à remettre en mouvement des pellicules celluloïds corrodées¹¹⁶. Son concept est donc très proche de la problématique de Rondepierre, à la seule différence qu'il traite la notion de rythme, tandis que notre photographe traite celle de l'arrêt.

Finalement, le travail photographique d'Eric Rondepierre jongle entre exception et tradition. De la sorte, nous pourrions parler d'une tradition photographique revisitée. Comme tout photographe, il s'engage dans sa captation à repérer et à conserver ce qui est de l'ordre du négligeable. Seulement, Rondepierre bouscule l'ordre établi en ce sens qu'il appréhende non pas un invu de l'espace, mais un invu du temps. Le titre *IMAGES SECONDES* prend ici tout son sens. Notons d'ailleurs que cet invu temporel relève aussi bien d'une époque antérieure (argentique - *Moires*) que de la sienne (technologique – *DSL*). En fin de compte, entre Eric Rondepierre et la photographie, c'est une pure question d'image où le référent a complètement disparu.

Partie II : Le Détail.

A l'image de Daniel Arasse si soucieux de cultiver un étonnement sans fin à l'égard des détails qu'offre la peinture, Eric Rondepierre, dans son domaine, semble lui aussi poussé par l'envie de se rendre au plus près des images, comme pour élaborer à son tour une sorte d'histoire photographique rapprochée des films argentique et numérique sujets à la corruption. L'historien

115 LENAIN, Thierry, *op. cit.*, p. 8.

116 Nous invitons le lecteur à visualiser le film *Decasia* (2002) de Bill Morisson.

de l'art écrit d'ailleurs que « [...] Très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, « broute » la surface, fait affleurer comme le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse de celle du tableau, du peintre ou de l'acte même de peinture »¹¹⁷. Ainsi, chez Eric Rondepierre, les surfaces argentique et numérique sont scrutées scrupuleusement, intimement, presque amoureuxment. En d'autres termes, il entretient avec elles un rapport de détail. Toute son approche avec les séries *Moires* et *DSL* nous conduit donc à poser la question du détail : Qu'est-ce qu'un détail ? Qui fait le détail ? Le détail n'existe pas en soi, il n'est pas naturel. Il procède d'une intention. Denis Boisseau écrit de son côté que c'est « [...] un être seuil qui invite sans cesse à la permutation des regards »¹¹⁸. Ainsi, le détail inaugure un nouvel arrangement tout comme l'observation attentive de la corruption sollicite un nouvel espace. A la lumière des textes de Denis Boisseau et de Daniel Arasse, nous allons alors envisager les séries photographiques d'Eric Rondepierre au prisme du détail et montrer combien cette notion correspond en tout point à son travail, et permet par là même d'en apprécier la subtilité de l'expression.

A. Les séries *Moires* et *DSL* au prisme de « De l' "inexistence" du détail » de Denis Boisseau : qu'est-ce que le détail ?

1) Le détail comme paradoxe.

L'intitulé qu'il prête à son article annonce d'entrée de jeu la perspicacité de son analyse. En effet, Denis Boisseau recourt au néologisme en remplaçant le "e" du terme "inexistence" en "a", ce qui n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler la démarche derridienne. Il justifie cette modification orthographique en expliquant la chose suivante :

« Il s'agit de désigner non un « état » (inexistence) mais un « acte », acte paradoxal de retrait ; d'abord mouvement d'enfouissement dans l'ensemble puis, quand l'événement du détail se réalise, mouvement de surgissement jusqu'à éclipser l'ensemble. Dans le premier moment, le détail inexiste de n'être pas aperçu, dans le second, il n'existe de n'être plus détail mais nouvel ensemble »¹¹⁹.

Le détail est donc envisagé comme quelque chose de l'ordre du fuyant, de l'instable, de l'actant. Il n'est pas un concept mais la possibilité même du concept. Il n'existe jamais en tant que tel si ce n'est que dans l'opération de l'œil et de l'esprit du regardeur. Au départ confondu dans un ensemble, il s'annule aussitôt qu'il est découvert. Ces deux mouvements d'« enfouissement » et de « surgissement » nous renvoient indirectement au principe cinématographique du vingt-

117 ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p. 9.

118 BOISSEAU, Denis, « De l' "inexistence" du détail », in MONCOND'HUY (dir.), *Le Détail*, Poitiers, La Licorne Hors-série, 1999, p. 32.

119 *Ibid*, p. 15.

quatre images par seconde, où une image en chasse une autre pour produire l'illusion d'un monde en mouvement. Regarder un film revient finalement à admettre des détails continuellement. Et si l'on zoome d'un peu plus près, ces mouvements rappellent le régime frictionnel des rapports simultanés de rétention et de libération qu'entretiennent la forme et la couleur grâce au rythme. De là, nous pouvons faire le lien avec la série *DSL*. Avec ce que nous avons pu voir dans le premier chapitre, nous savons que les accidents de transmission révèlent la plongée et le jaillissement conjoints des pixels à la surface de l'écran. Le crépitement du flux numérique réalise alors visuellement ce que le détail engage comme dynamique dans sa quête heuristique. De plus, ces deux mouvements nous font également songer à la démarche qu'entreprend Eric Rondepierre pour la série *Moires*. Le premier moment veut qu'il déniche des bobines de pellicules celluloïds enfouies dans les sous-sols des cinémathèques, et dont les photogrammes se fondent eux-mêmes dans la continuité du ruban filmique. Le second moment concerne à la fois la surprise qui le saisit lorsque son regard s'arrête sur le jeu corrosif et les extractions photographiques qu'il va en faire. D'ores et déjà, cette petite introduction explicative que nous offre Denis Boisseau ouvre des pistes d'analyses quant aux séries d'Eric Rondepierre. Mais nous y reviendrons plus "en détail" dans le second point. Avant, nous devons souligner précisément ce trait paradoxal du détail qui s'avère être essentiel pour comprendre son enjeu. Denis Boisseau écrit :

« [...] Ce que nous tenterons de dire en une formule nécessairement lapidaire et énigmatique : *l'être du détail est d'avoir été*. Le détail n'est en effet jamais saisi en tant que détail, sitôt décelé il s'épanouit en monde, le détail n'est donc jamais présent, « il a été détail », ou , pour le préciser autrement, le caractère fondamental du détail est d'être récursoire*. »

« *On nous permettra cet emprunt au vocabulaire juridique : « récursoire » et « récurrent » portaient certes l'idée de « retour en arrière », mais imposaient aussi celle d'une répétition qui ne se trouve pas ici et que « récursoire » n'implique pas ; nous nous permettons de forger un peu plus loin le substantif correspondant de « récursoire »¹²⁰.

Il semblerait alors que le détail se formule à la voix passive. Cette acception, écartant la notion de présent, se trouve être à l'image de celle qu'énonce Roland Barthes pour signifier ce qu'est « le noème de la Photographie », c'est-à-dire le « *ça-a-été* »¹²¹. De là, on pourrait dire qu'apercevoir un détail, qui a donc été, procède finalement du même effet que l'acte photographique faisant du référent une entité qui a été.

120 *Ibid*, p. 21.

121 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 120.

2) *La sagacité perceptive au service d'un « nouvel ensemble »*¹²².

Le détail n'est vraisemblablement pas de tout repos. Il suppose et impose une certaine diligence du regard, une attention soutenue de l'observatoire rétinien. Denis Boisseau nous soumet cette dimension qu'implique le détail de la façon suivante :

« Le détail suppose donc une acuité particulière du regard, un regard averti – mais averti par qui ou quoi ? Quelle prémonition envisager ici ? –, qui va le chercher, qui le construit, l'élabore, le distingue. « Distinguer un détail », expression à entendre en deux sens, d'abord le repérer, ensuite le rendre signifiant, lui conférer sa valeur éminente. Ceci est en réalité « façon de parler », car cette acuité du regard, ou cette finesse de l'écoute, ou encore cette subtilité de toute la capacité sensible, ne serait évidemment rien sans une attention indéfectible – mais pourquoi s'échiner à chercher si l'on est pas déjà presque certain de trouver? –, tout comme aussi sans la tension d'un esprit en alerte – le détail fatigue, il nous en coûte, c'est donc que nous en espérons une révélation en retour »¹²³.

Ces dires s'appliquent tout à fait à la personne d'Eric Rondepierre dans son approche photographique des films argentique et numérique. Nous avons déjà mis l'accent sur son acuité visuelle, en soulignant cependant, et ce à partir des propos de Daniel Arasse, qu'il n'avait sans doute pas déterminé à l'avance ce sur quoi il allait tomber dans sa recherche. Pour la série *Moires*, il a sans doute fait la part belle à l'imprévu, mais il a nécessairement fixé son attention sur une particularité (en l'occurrence la décomposition) au vu du nombre considérable d'images qu'il a visualisé, se comptant en millions. C'est donc un travail éléphantique de repérage à partir duquel il a pu conférer à la corruption une signification par le biais de l'outil photographique. Nous allons voir que les tirages de ces prises et reprises de vues relèvent du détail en ce qu'ils leurs octroient une autonomie indépendamment de la trame filmique dont elles sont issues. Denis Boisseau écrit que :

« [...] *le détail apparaît quand l'ensemble disparaît*, quand la promotion du détail mute le sens de l'ensemble, inverse les primautés, et le fait passer au second rang, c'est-à-dire quand le détail s'impose à son tour comme ensemble désormais susceptible d'être détaillé, et d'être pris dans le réseau du commentaire, qui est tentative d'expression d'un sens caché, promis et enfin manifesté. Le détail et l'ensemble ne sont ni coextensifs, ni contemporains »¹²⁴.

Les photographies d'Eric Rondepierre n'ont donc plus rien à voir avec les films à partir desquels il a pu les produire, d'autant plus que les supports sont assujettis à la corruption et à la corrosion. En ce sens, nous pouvons dire que l'extraction photographique réfute l'idée de fragment car

122 BOISSEAU, Denis, *art. cit.*, p. 21.

123 *Ibid*, p. 18.

124 *Ibid*, pp. 19-20.

« [...] Le fragment n'est détail en ceci déjà que le fragment garde sa propre taille, il n'est nullement question de considérer le fragment à une autre échelle, il n'y a pas ici opération de détail »¹²⁵. Pour la série *Moires*, Eric Rondepierre ne s'est pas contenté d'inciser les bandes pelliculaires pour en détacher des photogrammes. Thierry Lenain écrit lui-même à ce sujet que :

« [...]contrairement à un « bout de film », le photogramme n'est pas un morceau, pas même un atome d'image cinématographique. Pour le faire apparaître, il ne suffit pas de diviser celle-ci. Il faut aller jusqu'à provoquer la désagrégation intime de l'organisme sémiotique et esthétique qu'elle constitue. Alors que la fragmentation d'une image nous en laisse des parties de même nature qu'elle, sa décomposition fait surgir une substance de niveau *infra-imaginal*. Isolé, figé hors du flux de ses semblables [...], le photogramme n'appartient plus au règne du film ; sa propre apparition ne se rattache qu'à l'état décomposé de l'image-mouvement »¹²⁶.

Chez Eric Rondepierre, il est donc bien question de détail et non de fragment. De plus, il faut ajouter que :

« [...] Le détail est aussi un « changement de taille », en ce domaine l'étymologie et la pratique témoignent. A condition de bien entendre que le « dé » du dé-tail n'est pas un simple changement d'échelle, qu'il est aussi dé-mission de la taille admise, et que s'y réalise, non un simple agrandissement, ou éventuellement une réduction, mais la mutation d'un sens et le choix d'un monde. [...] Sans contradiction, on doit donc souligner que ce qui se joue dans la détaille n'est pourtant pas un problème de taille, et que si la détaille consiste à mettre le détail à notre taille, ce n'est pas en raison de nos limitations sensibles, mais parce qu'il s'agit de le faire entrer dans l'horizon de sens de notre existence, autrement dit il s'agit moins de le rendre visible que de le rendre pensable, et par là même d'ouvrir au cœur même de l'œuvre le panorama d'un nouveau sens, et d'articuler en elle un nouveau dispositif horizontal »¹²⁷.

Ainsi, les tirages d'Eric Rondepierre, qui sont des agrandissements de ses prises et reprises de vues, donnent naissance à de nouveaux ensembles, d'autres structurations de l'espace, ce qui inaugure, de ce fait, d'autres modes d'existence et par là même, de nouvelles temporalités. Pour le dire autrement, ils inspirent alors de nouveaux champs esthétiques et même narratifs. On le voit, le détail participe finalement de la monstration. Denis Boisseau parle du détail en termes de « monstruosité » :

« [...] Tout détail est monstrueux, et réalise pleinement le programme de la monstruosité, au triple sens où : -il est écart à la norme ; -il est signe à déchiffrer, indice préposé d'un autre monde (prémonition,

125 *Ibid*, p. 28.

126 LENAIN, Thierry, *art. cit.* p. 1.

127 BOISSEAU, Denis, *art. cit.*, pp. 17-19.

énigme, inquiétude) ; -et, par conséquent, il est ce qu'on montre, et sur quoi on attire le regard.

Ce qui pourrait encore se résumer en disant que le détail est convocation à penser, parce qu'étant étrangeté, perturbation – excès ou défaillance – dans l'ordre attendu et convenu d'un monde toujours espéré sans faille, il est point chaud, expérience cruciale, carrefour, seuil, moment nodal, point focal en lequel le système d'un monde défaille, se résorbe en soi-même, involue, pour ouvrir la possibilité d'un autre monde, d'un autre système dans lequel la disposition autrement articulée des choses déploiera une organisation différente des valeurs et des êtres »¹²⁸.

Ce dernier raisonnement ratifie toute l'analyse que nous avons pu mener jusque là sur le travail d'Eric Rondepierre. Nous pouvons dès lors dire que les corruptions photographiques dans les séries *Moires* et *DSL* sont bel et bien monstrueuses, et ce dans tous les sens du terme. A présent que nous avons circonscris ce qu'était un détail, nous allons voir qui est en mesure de se l'approprier.

B. Lecture des séries *Moires* et *DSL* à partir du *Détail* de Daniel Arasse : qui fait le détail ?¹²⁹

Daniel Arasse a consacré un ouvrage entier à la question du détail en peinture. Son discours, se situant bien loin du langage académique auquel nous venons de nous confronter, nous permet en quelque sorte de faire glisser l'interrogation de "qu'est-ce qu'un détail ? " à celle de "qui fait le détail ? ". Il nous donne l'occasion de ce déplacement car selon lui, « [...] le terme [de détail] recouvre des réalités et des pratiques très diverses. Il semble même échapper à une prise conceptuelle sûre. Mais c'est aussi cette condensation de sens différents qui fait l'efficacité du terme pour pénétrer la complexité concrète des rapports qui s'engagent devant et dans le tableau »¹³⁰. Nous allons appliquer ce raisonnement aux travaux d'Eric Rondepierre et tenter de comprendre ce qui s'engage devant et dans la photographie. Pour ce faire, il nous faut nous référer à la distinction qu'il opère à partir des nuances de la langue italienne :

« [...] La langue italienne différencie ce qui est un *particolare* de ce qui est un *dettaglio*. Enfouie dans l'emploi du seul mot détail, cette première distinction est fondamentale. Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet, d'un ensemble. [...] Tout serait plus simple – et ce livre sans objet –, si le détail n'était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui

128 *Ibid*, p. 31.

129« Qui fait le détail ? » revient à se demander qui est l'auteur. C'est une vieille question inhérente à la photographie qui est renforcée ici par le travail d'Eric Rondepierre. Celle-ci soulève trois hypothèses : la première concerne le photographe-référent et l'éternel problème du complément du nom à l'intérieur du portrait. A titre d'exemple, si nous parlons d'un portrait de Nadar, on se demande de qui il s'agit, c'est-à-dire est-ce la personne portraitisée photographiquement par Nadar ou le portrait de Nadar lui-même ? La seconde concerne le photographe seul, en l'occurrence ici il s'agit d'Eric Rondepierre. La troisième hypothèse renvoie quant à elle au regardeur.

130 ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 13.

« qui fait le détail » (qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur). Comme le relève Omar Calabrese, en ce sens, le détail « présuppose un sujet qui "taille" un objet » ; la « production de détails dépend d'une action explicite d'un sujet sur un objet » et le mot détail « manifeste un programme d'action [...]. Sa configuration dépend du point de vue du détaillant ». De ce point de vue, tout peut devenir détail. Le *détail-dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que « programme d'action » laissant éventuellement sa trace dans le tableau. Par là, il est au cœur même du rapport de détail et du plaisir éprouvé au tableau – quitte à ce que l'amateur découpe matériellement le tableau, le démembré pour en obtenir comme un extrait concentré de jouissance, quitte aussi à ce que, pris à la beauté de son interprétation, l'historien « dé-taille » du tableau un détail que le peintre n'y fait pas... »¹³¹.

Le « détail-*particolare* » n'est pas celui qui va retenir notre attention au regard du travail de Rondepierre. Nous pourrions penser par exemple que la corrosion est une petite partie de l'ensemble que représente les bobines de pellicules celluloïds. Seulement, la corrosion tend à se confondre avec les contenus iconiques en s'emparant dans une large mesure des photogrammes. Son travail n'est donc pas véritablement envisageable sous cette acception. En revanche, le « détail-*dettaglio* » nous intéresse en ce sens qu'il nous renvoie, dans notre cas, au photographe-regardeur ou au regardeur. Toutefois, nous avons déterminé en amont que, par l'extraction sous forme de prises et de reprises de vues photographiques et par son choix des tirages, Eric Rondepierre en tant que photographe-regardeur faisait le détail. Alors qu'en est-il du regardeur ?

1) Le détail et le regardeur.

Lorsqu'un artiste propose au vu et su de tous l'objet de sa création, on peut dire que, parce qu'il y a appropriation par le regard et de ce fait, par une pensée autre que la sienne, alors d'une certaine manière, cette création ne lui appartient plus complètement. L'objet d'art n'est pas une simple entité matérielle, il relève d'un champ de force provoqué par la disposition du lieu dans lequel il se trouve et par le cheminement physique et intellectuel des regardeurs. Les objets photographiques d'Eric Rondepierre appellent à être regardés, et dans cet échange perceptif, les regardeurs peuvent être tantôt épris par l'ébranlement d'une commotion, tantôt être remplis par la familiarité d'un souvenir indistinct. La photographie est la manifestation d'une forme, d'une représentation qui suscite du sens pour la personne qui la scrute. Elle incite à faire appel à notre imagination, à notre sensibilité, à notre expérience, à une mémoire visuelle. Elle peut occasionner la réminiscence d'un répertoire d'images qui nous est personnel. Pour étayer ce propos, nous pouvons nous référer à Roland Barthes qui, dans *La Chambre claire*, propose deux formulations dans le but de circonscrire le double intérêt qui le saisit lorsqu'il observe une photographie :

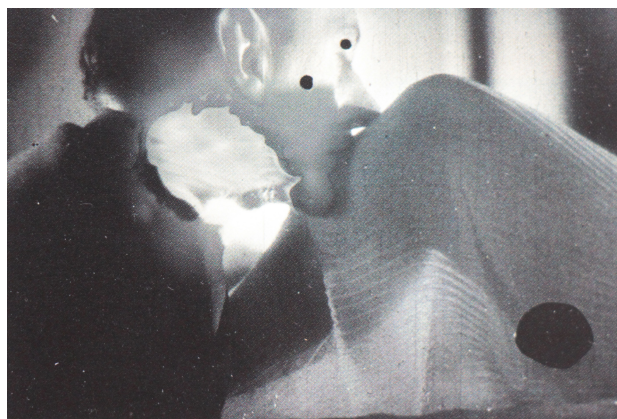
131 *Ibid*, pp. 13-14.

« [...] C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux décors, aux actions. Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles [...]. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »¹³².

En ce sens, c'est le regardeur qui actionne sa vision et, dans sa confrontation perceptive, il en vient à faire le détail. Tout compte fait, c'est une lecture visuelle solitaire à l'instar d'une lecture littéraire personnelle. Roland Barthes souligne d'ailleurs cette dimension en exemplifiant « le régime de la *spectatio* » comme étant à l'image de la *Devotio moderna* :

« [...] Vers la fin du Moyen Age, certains croyants substituèrent à la lecture ou à la prière collective, une lecture, une prière individuelle, basse, intériorisée, méditative (*devotio moderna*). Tel est, me semble-t-il, le régime de la *spectatio*. La lecture des photographies publiques est toujours, au fond, une lecture privée »¹³³.

Grâce à l'attention qu'on veut bien leur accorder, les séries photographiques de Rondepierre prennent vie, s'actualisent, enflent comme des boursouflures au-delà de leur cadre. Elles procurent ce double enjeu du ravissement qui est celui du plaisir et du rapt, nous arrachant ainsi, le temps d'un embrassement oculaire, à la platitude du quotidien. Et en termes d'embrassade, la reprise de vue intitulée *Le Baiser* issue de la série *Moires* survient à propos.



Série *Moires*, *Le Baiser*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 38 x 57 cm, 1996-98.

132 BARTHES, Roland, *op. cit.*, pp. 48-49.

133 *Ibid*, p. 152.

Le regardeur est instantanément saisi par l'intericonicité que cette photographie entretient avec l'œuvre majeure de Joel-Peter Witkin, *The kiss* (1983)¹³⁴. Il apparaît, d'après l'analogie des titres, qu'Eric Rondepierre ait voulu instaurer une référence directe avec celle-ci. Mais la ressemblance est tellement frappante qu'il ne pouvait sans doute pas, en tant que photographe, faire l'impasse sur cette similitude inattendue entre une photographie de renom méticuleusement composée et le jeu corrosif d'une représentation jouant en partie, et d'un point de vue en contre-plongée, sa tournure formelle. Witkin a transformé une tête fendue en deux pour les besoins d'un cours d'anatomie en une représentation abjecte de la figure de Narcisse (et par extension, du narcissisme). A l'endroit même où l'on observe l'écorché d'un cou avec ses débris de jugulaires entremêlées, de glandes salivaires desséchées et de muscles atrophiés, on retrouve dans la reprise de vue de Rondepierre une tache blanchâtre venant envelopper le cou de cet homme, tel un collet cervical. Le profil de ce visage au caractère livide et quelque peu émacié, aux traits fins et à la grande oreille, semblent vouloir se réclamer de l'œuvre du photographe américain. Mais bien que réside en cette reprise de vue une familiarité due à l'intericonicité, quelque chose vient pourtant la casser : trois taches noires "ponctuent", "mouchettent", pour reprendre les termes de Roland Barthes, la photographie. L'une, la plus large, siège à l'orée de l'entre-jambe du corps d'une femme qu'on devine allongée en hors champ. Elle est béante, intense, terrible. Elle est au plus près de l'intimité féminine, elle devient sa synecdoque. Le visage de l'homme s'en trouve maculé, bientôt atteint de cécité, bientôt en son milieu défiguré. Il n'y a plus de narcissisme qui ne tienne. L'ego est supplanté par cette jambe à demi-pliée, augustine, ne livrant qu'à moitié le revêtement de sa peau couvert d'un long voilage transparent crénelé. Cette tache résiduelle est l'abîme féminine dans laquelle les esprits dociles viennent se perdre. L'œil du regardeur tombe lui-même dans ce précipice de surface, y est comme profondément absorbé, aspiré, et pourtant il le sait : de cette concentration (à la fois la facture de cette tache noire d'un point de vue formel et l'application du regard sur celle-ci), il va être lui aussi sujet à la dispersion (à la fois les deux autres taches noires et l'éparpillement des interprétations que cela nous inspire). Ainsi, nous rejoignons Daniel Arasse et son « plaisir éprouvé au tableau [...] quitte aussi à ce que, pris à la beauté de son interprétation, l'historien [ou le regardeur] « détail » du tableau un détail que le peintre n'y fait pas... ».

Le détail est donc aussi fait d'après le point de vue du regardeur. Jusqu'ici, nous comprenons alors que ce détail peut être effectif aussi bien à travers le photographe que le regardeur. Mais au vu de la singularité des séries *Moires* et *DSL*, que peut-on dire du point de vue de la corruption ?

134 Cette photographie est reproduite en Annexes p. 79.

2) *Le détail et la corruption.*

La particularité des anomalies qui se prononcent au sein des deux séries photographiques rejoint parfaitement l'idée des « points sensibles » dont parle Roland Barthes. Ce dernier insiste sur le fait qu'ils viennent à lui et non l'inverse. De ce fait, nous pouvons dire que la décomposition participe activement, elle aussi, à produire du détail. Et tout comme Daniel Arasse l'a précisé, « [...] Le *détail-dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que « programme d'action » laissant éventuellement sa trace dans le tableau ». Les séries *Moires* et *DSL* représentent une corruption qui fait événement au cœur de ces espaces photographiques.



Série *Moires*, *Convulsion*, tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 71 x 100 cm, 1996-98.

Dans *Convulsion*, la corrosion s'affaire précisément sur le corps convulsé d'une femme en plein acte charnel. Elle ne vient pas la restreindre dans son plaisir, au contraire, elle semble vouloir le décupler, l'intensifier, le rendre signifiant. Elle se situe exactement dans ce couloir corporel, prenant presque la forme phallique de l'objet de sa volupté, qui vient poindre le regard en frappant le plan perpendiculaire de la surface photographique, telle une flèche qui semble vouloir s'élancer en dehors de l'espace de la représentation. La corrosion se fait ici interprète du corps féminin avec lequel elle se plaît aussi à la concupiscence. La décomposition est écailleuse, elle advient comme ce serpent captieux du péché originel d'Adam et Eve dont la consommation du fruit défendu a souillé l'humanité. Ne disait-on pas que la décomposition spéculait sur le vivant pour partir à la recherche de son origine ? Cette reprise de vue irradie l'érotique latente de la corrosion. Celle-ci prend les couleurs des drapés du fond et se revêt de terre de sienne, de brun fauve, d'un cuivre nacré, et finit d'en faire le rappel pour illustrer la confusion généralisée de cette jubilation orgasmique. En cela, elle devient presque intelligente, car nous pourrions croire qu'elle veut se rendre intelligible, ou plutôt, rendre intelligible le registre sensible qu'elle modèle. Le point paroxystique est atteint au travers de cette éraillure séminale se situant à la parfaite jonction des deux sexes respectifs des corps représentés, qui

vient comme déchirer le haut de l'image pour signifier la conséquence du plaisir éprouvé. A l'instar de la Vénus d'Urbin dans « La femme dans le coffre »¹³⁵ qu'il traite comme « un grand fétiche érotique »¹³⁶, Daniel Arasse aurait peut-être vu ici l'affranchissement total de la « dialectique du toucher et du voir »¹³⁷ par l'acte corrosif. A présent, la main se relâche et l'œil est fermé, la « pin-up »¹³⁸ extasiée. La corrosion est le relais de ce regard clos, elle représente sur ce corps ce qui peut s'y lire.

Dans chacune des photographies d'Eric Rondepierre, la corrosion se met à détailler la représentation qu'elle attaque. C'est une morsure cynique qui ronge l'émulsion, ironiquement censure (*Blue movie*), aime décidément à circonscrire le corps féminin (*Anatomie*), s'improvise phylactère pour recevoir les dires infondés d'un reflet (*02314R*), provoque l'affaissement de la représentation du ruban filmique faisant se replier des corps paniqués (*Le Ruban*). Les pixels désordonnés par la corruption du flux numérique jettent aussi les bases d'un nouvel ordonnancement, ils épurent les visages et y pointillent des yeux (*DSL 09*)¹³⁹. La corruption disloque l'espace visuel, elle fait à la fois écart et signe. En ce sens, la décomposition est donc réflexive en donnant à voir une nouvelle composition. Elle instaure le détail.

De plus, on ne peut omettre le tout premier point de vue qui se trouve être celui du cinéaste puisque le premier niveau imaginal dans les photographies d'Eric Rondepierre concerne bien des trames numériques ou des bandes pelliculaires. Par le biais de sa caméra, le cinéaste s'est employé à cadrer spatialement le réel sous des angles de vue différents. L'espace est donc découpé, détaillé grâce à un enregistrement cadré.

Finalement, entre le photographe-regardeur, le regardeur, la corruption et le cinéaste, qui peut véritablement prétendre à la signature auctoriale ? Qui fait le détail ? Le détail est affaire de perception. N'importe qui peut s'accaparer l'œuvre par la pratique attentive et passionnée du regard. C'est ce que nous avons fait tout au long de la rédaction de ce mémoire, et c'est d'ailleurs là que réside tout l'enjeu de l'art. Le regardeur peut être cinéaste, photographe ou dégradation congruente (s'octroie un droit de regard sur la représentation, mais c'est bien le regardeur qui en rend compte), mais qu'importe son statut, il est avant tout regardeur. Ce regardeur fait vibrer la représentation, il la rend saillante, il lui procure son prestige. Finalement, il semble avoir toujours le dernier mot.

135 ARASSE, Daniel, « La femme dans le coffre », in *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, pp. 123-173.

136 *Ibid*, p. 135.

137 *Ibid*, p. 150.

138 *Ibid*, p. 125.

139 Ces images sont reproduites dans le catalogue raisonné en Annexes pp. 70-73.

Pour (ne pas) conclure, nous avons vu que les séries d'Eric Rondepierre sont les témoins et les nouveaux supports d'une profonde organicité. La dégradation congruente, perceptible (ou non) dans la série *Moires*, se profile tel un « soleil noir »¹⁴⁰. Elle est l'expression concrète de ce qu'on entend à travers la figure de l'oxymore, à la fois inconciliable avec la survivance de la représentation raisonnée de l'image, et en même temps si eurythmique dans la relation esthétique qu'elle entretient avec elle, une sorte de suave bizarrerie d'une obscure clarté. L'art n'est-il pas une blessure devenue lumière comme disait Braque ? La corrosion se dissimule sous la peau des référents et leur fait faire ce qu'ils n'ont pas fait. Ainsi, elle vient nous confondre en erreur par le jeu illusionniste qu'elle engage. N'avons-nous pas pour habitude de dire que le diable se cache dans les détails ? On pourrait dire que la corrosion est performative au sens où elle prend vie et s'épanouit dans l'acte de décomposer. Jacques Rancière écrit lui-même que « [...] La décomposition n'est jamais que le moyen d'une composition nouvelle, d'une composition visuellement et significativement plus riche »¹⁴¹. Elle se farde si bien qu'elle met à l'écart la ruine dans laquelle on voudrait bien la situer. Elle est si sournoise qu'elle va jusqu'à remettre en cause le principe de la mimesis que nous avons coutume d'attribuer aux seuls faits des hommes et de leurs ingénieuses manœuvres. Dans la série *DSL*, nous avons vu que la couleur digitale et ses extravagances pouvaient se recouper avec la conception de la couleur de Cézanne en tant que vecteur perspectif du monde. Affranchies de la forme, elles instaurent une nouvelle conception de l'espace. Dans les compositions esthétiques qu'elles mettent en place, elles arrivent à nous renvoyer métaphoriquement au régime frictionnel dont le médium cinématographique est issu. Ces anomalies organiques colorées offrent des effets matériels insoupçonnés du régime numérique, ne devant leur légitimité esthétique qu'à la contingence seule et non grâce à la technique stratégique du Datamoshing. Mais ces corps organiques tout autant que leurs prises et reprises de vues sont vains : « vanité des vanités, tout est vanité »¹⁴². Nous avons également confirmé la patience indéfectible de ce voyeur qu'est Eric Rondepierre, aimant à mirer ce qui est inapparent, ainsi que son infini respect envers l'authenticité des supports accidentés, jusqu'à les mettre sur un piédestal. Bien que ceux-ci soient mis sous tutelle photographique et qu'il ne peuvent plus pour un temps échapper à la nature drastique de leurs tirages, ils s'en trouvent tout de même métamorphosés par la pratique argentique. C'est la renaissance de la mort au travail. Eric Rondepierre est un geôlier prévenant qui fait de ces incidents filmiques et numériques de véritables tableaux photographiques, embellissant les traits picturaux dont ils provoquent la réminiscence. Réside peut-être encore en eux une lointaine

140 Nous empruntons cet oxymore au poème « El Desidichado » de Gérard de Nerval dans son recueil de sonnets *Les Chimères* de 1854.

141 RANCIERE, Jacques, « Ce que les yeux n'ont jamais vu », in RONDEPIERRE, Eric, *op. cit.*, p. 79.

142 Cette expression apparaît au chapitre premier du Livre de L'Ecclésiaste dans la Bible.

histoire cinématographique pour les plus avertis d'entre nous, mais il n'empêche que ces tableaux photographiques sont désormais autonomes, se suffisant à eux-mêmes. Ils sont denses, frappants, mais aussi plein d'humour. Ou plutôt s'agit-il de l'humour de notre photographe ayant choisi des représentations singulières et significatives parmi une multitude d'autres. Nous regardons ce qu'Eric Rondepierre a regardé et sélectionné. Par glissement, ces deux séries photographiques sont ses yeux dans lesquels le détail a fait événement. Avant lui, le cinéaste a fait le détail, puis la corruption s'en est chargé. A présent, la dimension d'objet-tableau qu'il confère à ses photographies nous offre, à nous regardeurs, la possibilité d'en faire le détail à notre tour. Cette infinité, due aux différents processus dont son travail découle, nous a alors conduit à retrouver plus largement le schéma de la fluctuation permanente des images de notre monde contemporain. Mais elle nous a surtout permis de rendre compte de l'exercice du regard à travers la pratique du détail. Regarder ne va pas de soi, cela demande une entièresité du corps et de l'esprit, une pleine présence du regardeur, une assiduité oscillant entre souplesse et rigueur, à l'image de Daniel Arasse et de son enthousiasme zélé. L'image alors « se lève » (Goncourt), fait « acte de présence » (Claudel) »¹⁴³ à son tour : c'est là que, pour donner à voir cette assomption, nous tentons de l'envelopper avec des mots. Nous savons qu'ils ne suffisent pas, mais c'est justement dans cet horizon jamais entièrement atteignable qu'on se donne la possibilité de se rapprocher au plus près de son intimité.

Bien que ces images fixes ici semblent vouloir revenir à leur motricité première par tout le raisonnement qu'elles nous imposent, ne pourrait-on pas se demander également si, du point de vue de la référence au médium pictural qu'elles manifestent, ces images organiques à la dimension d'objet-tableau ne rejouent pas finalement, dans leur économie, le cheminement inverse de l'idée connue qui veut que le cinéma soit l'aboutissement de la peinture¹⁴⁴ ?

143 ARASSE, Daniel, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 13.

144 Pour éclairer davantage le lecteur, il s'agit de l'idée que le cinéma a apporté la durée et le mouvement que la photographie n'avait pas, qui elle-même a apporté le réalisme que la peinture s'est évertuée à vouloir produire.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

RONDEPIERRE, Eric, *Désolé de Saboter vos Lignes*, Paris, Éditions Filigranes, 2012.

RONDEPIERRE, Eric, *in D-FICTION*, entretien (par écrit) avec C. Hoctan et J.-N. Orengo, [En ligne], [consulté en Septembre 2015],

URL : < <http://d-fiction.fr/2010/03/entretien-avec-eric-rondepierre/> >.

RONDEPIERRE, Eric, *IMAGES SECONDES*, avec les textes de Catherine Millet et de Jacques Rancière, Paris, Éditions Loco, 2015.

RONDEPIERRE, Eric, *Moires*, Trézélan, Éditions Filigranes-Galerie Michèle Chomette, 1998.

Sources secondaires

- *Ouvrages théoriques :*

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

CIORAN, Emil, *Précis de décomposition*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « TEL », 1949.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le doute de Cézanne », *in Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

- *Articles théoriques :*

BOISSEAU, Denis, « De l' "inexistence" du détail », in MONCOND'HUY (dir.), *Le Détail*, Poitiers, La Licorne Hors-série, 1999, pp. 3-37.

SOURIAU, Anne, « Ruine », in SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Éditions PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 1332.

SOURIAU, Anne, « Vanité », in SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Éditions PUF, coll. « Quadrige », 2010, pp. 1459-1460.

THONON, Jonathan, « Aberrations chromatiques : de l'émulsion au pixel », in *ORBI*, [En ligne], [consulté en Janvier 2016],

URL : < <http://hdl.handle.net/2268/158603> >.

-Articles critiques sur Eric Rondepierre :

ARASSE, Daniel, « Des images de rêves », in *Eric Rondepierre*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003, [En ligne], [consulté en Septembre 2015],

URL : < <http://www.ericrondepierre.com/pdf/danielarasse.pdf> >.

LENAIN, Thierry, « Iconologie de la décomposition », in *Eric Rondepierre*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003. [En ligne], [consulté en Septembre 2015],

URL : < <http://www.ericrondepierre.com/pdf/thierrylenain.pdf> >.

PAINI, Dominique, « Digitale Mosaïque », in *Désolé de Saboter vos Lignes*, Paris, Éditions Filigranes, 2012.

Œuvres photographiques citées :

BLOSSFELDT, Karl, *Geum rivale*, 1928, photogravure, 31.12 x 24.13 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum.

BOIFFARD, Jacques-André, *Gros orteil*, 1929, Épreuve gélatino-argentique, 31 x 23.9 cm, Paris, Centre Pompidou.

LEVINE, Sherrie, *After Walker Evans 4*, 1981, Épreuve gélatino-argentique, 12.8 x 9.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

SMEJKAL, Pavel Maria, *Fade out*, 2004, Impression jet d'encre pigmentaire, 80 x 60 cm, Slovaquie.

WITKIN, Joel-Peter, *The kiss*, 1983, Épreuve gélatino-argentique avec travail manuel à l'encre, 36.8 x 36.83 cm, Nouveau-Mexique.

Œuvres picturales citées :

BACON, Francis, *Portrait de Michel Leiris*, 1976, Huile sur toile, 34 x 29 cm, Paris, Centre Pompidou.

BACON, Francis, *Étude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez*, 1953, Huile sur toile, 153 x 119 cm, Iowa, Des Moines Art center.

DE CHAMPAIGNE, Philippe, *Vanité*, 1644, Huile sur toile, 28.5 x 37.5 cm, Le Mans, Musée de Tessé.

VELASQUEZ, Diego, *Portrait du Pape Innocent X*, 1650, Huile sur toile, 140 x 120 cm, Rome, Galleria Doria-Pamphilj.

VIEIRA DA SILVA, Maria-Elena, *Issue lumineuse*, 1986, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Paris, Collection privée.

VIEIRA DA SILVA, Maria-Elena, *La partie d'échecs*, 1943, Huile sur toile, 81 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou.

SERUSIER, Paul, *Le Talisman, l'Aven au Bois d'amour*, 1888, Huile sur bois, 27 x 21,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Œuvres cinématographiques citées :

HITCHCOCK, Alfred, *Pas de printemps pour Marnie*, long-métrage, 1964.

MORISSON, Bill, *Decasia*, long-métrage, 2002.

POWELL, Michael, *The Peeping Tom*, long-métrage, 1960.

PROVOST, Nicolas, *The Long Live The New Flesh*, court-métrage, 2010.

ANNEXES

Série Moires (1996-98)

(Numérisation à partir de *IMAGES SECONDES*, catalogue raisonné pp. 203-206)



« Moires », Miroir 1, 1996-2015, 69 x 92 cm



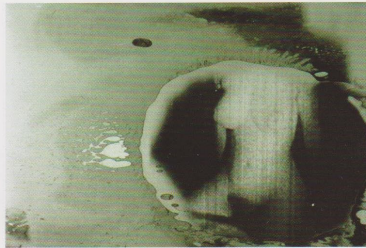
« Moires », Miroir 2, 1996-2015, 69 x 92 cm



« Moires », Miroir 3, 1996-2015, 69 x 92 cm



« Moires », Compagnie, 37 x 51 cm



« Moires », Anatomie, 35 x 51 cm



« Moires », La Chambre, 51 x 76 cm



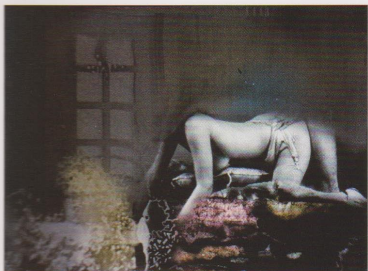
« Moires », Le Trio, 150 x 100 cm



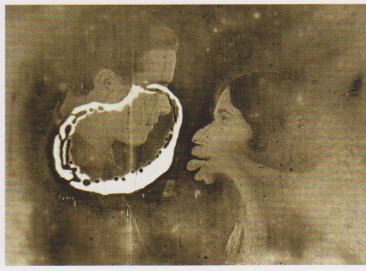
« Moires », L'Homme de dos, 150 x 100 cm



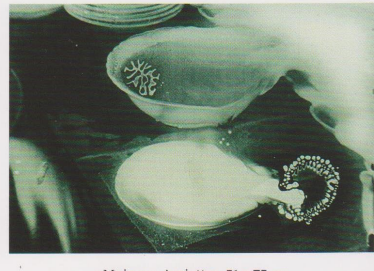
« Moires », La Lecture, 70 x 105 cm



« Moires », Le Mur, 39 x 51 cm



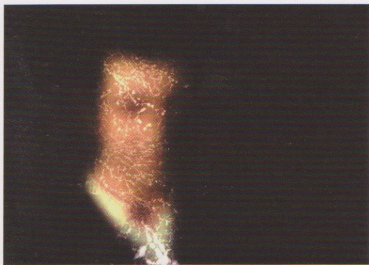
« Moires », Je t'aime, je t'aime, 70 x 105 cm



« Moires », Assiettes, 51 x 75 cm



« Moires », Blue movie, 38 x 52 cm



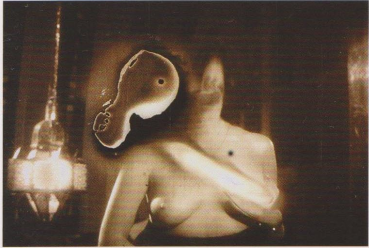
« Moires », K. aime le mot dit, 50 x 70 cm



« Moires », Tasses, 51 x 73 cm



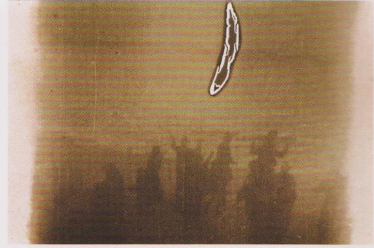
« Moires », Le Baiser, 38 x 57 cm



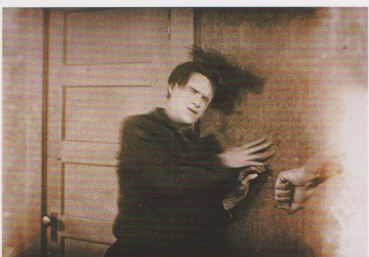
« Moires », Mademoiselle, 70 x 105 cm



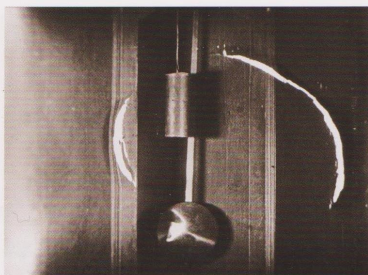
« Moires », L'Addition, 34 x 51 cm



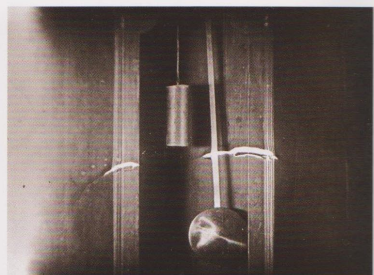
« Moires », La Plage, 70 x 105 cm



« Moires », Le Poing nu, 70 x 100 cm



« Moires », Horloge 1, 50 x 70 cm



« Moires », Horloge 2, 50 x 70 cm



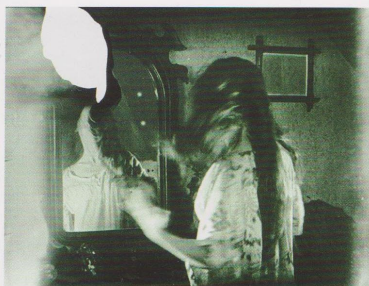
« Moires », La Danse, 70 x 100 cm



« Moires », Le Voyeur, 90 x 120 cm



« Moires », Sommeil, 52 x 76 cm



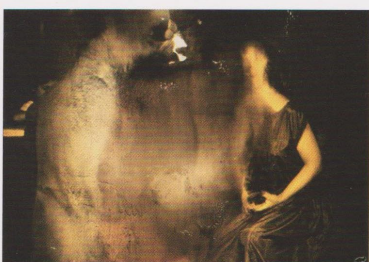
« Moires », 02314R, 76 x 100 cm



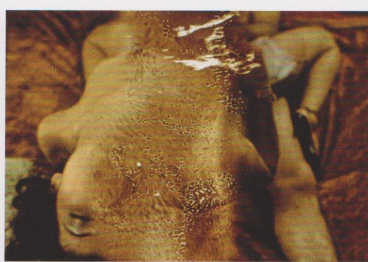
« Moires », Le Ruban, 80 x 120 cm



« Moires », Confiance, 80 x 120 cm



« Moires », Conversation, 80 x 115 cm



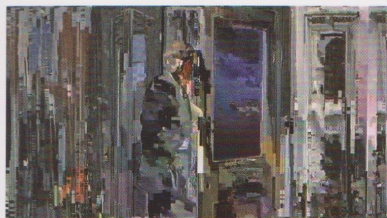
« Moires », Convulsion, 70 x 105 cm



« Moires », Couple, passant, 150 x 100 cm

Série DSL (2010 -....)

(Numérisation à partir de *IMAGES SECONDES*, catalogue raisonné pp. 221-222)



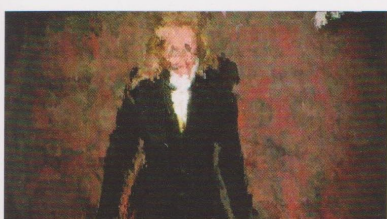
N°1, 2011, 50 x 90 cm



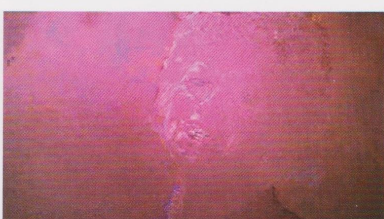
N°2, 2010, 44 x 90 cm



N°3, 2010, 50 x 66 cm



N°4, 2011, 50 x 90 cm



N°5, 2010, 50 x 90 cm



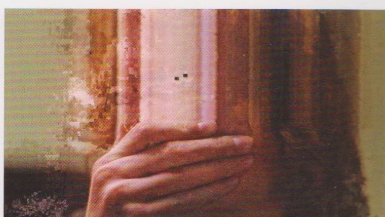
N°6, 2011, 50 x 90 cm



N°7, 2011, 50 x 80 cm



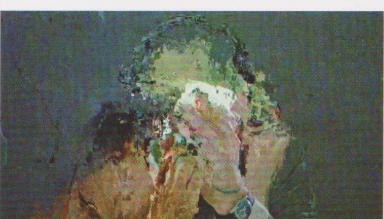
N°8, 2011, 50 x 90 cm



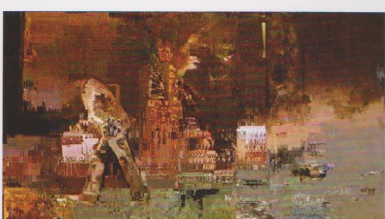
N°9, 2010, 50 x 90 cm



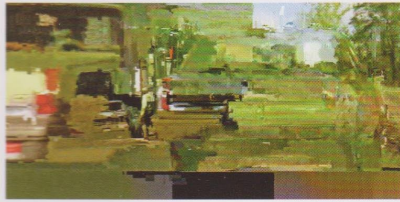
N°10, 2011, 50 x 90 cm



N°11, 2011, 50 x 90 cm



N°12, 2011, 50 x 90 cm



N°13, 2010, 44 x 90 cm



N°14, 2010, 50 x 90 cm



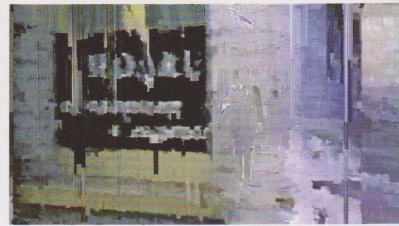
N°15, 2011, 50 x 90 cm



N°16, 2010, 50 x 85 cm



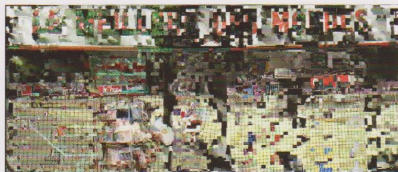
N°17, 2011, 50 x 90 cm



N°18, 2011, 50 x 90 cm



N°19, 2012, 50 x 90 cm



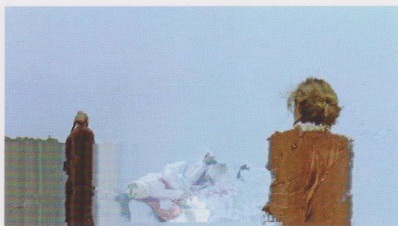
N°20, 2012, 38 x 90 cm



N°21, 2012, 38 x 90 cm



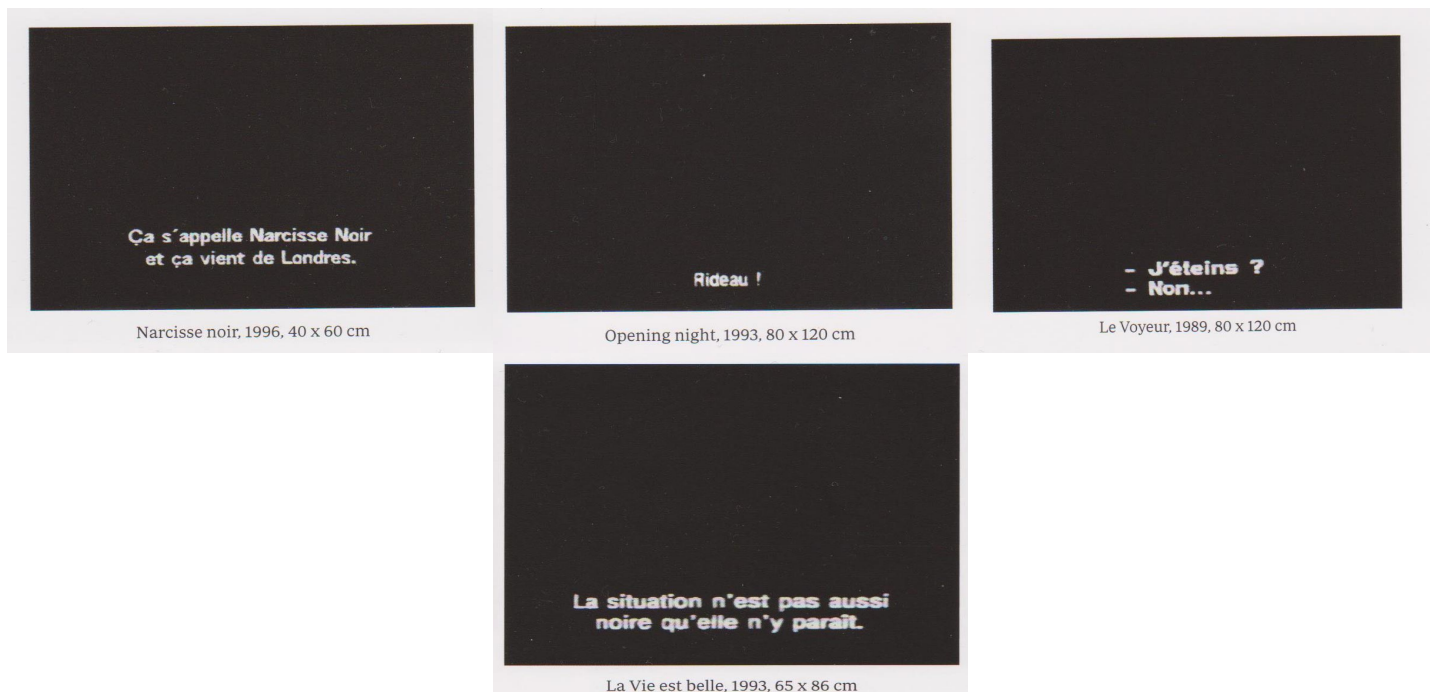
N°22, 2012, 50 x 90 cm



N°23, 2013, 50 x 90 cm

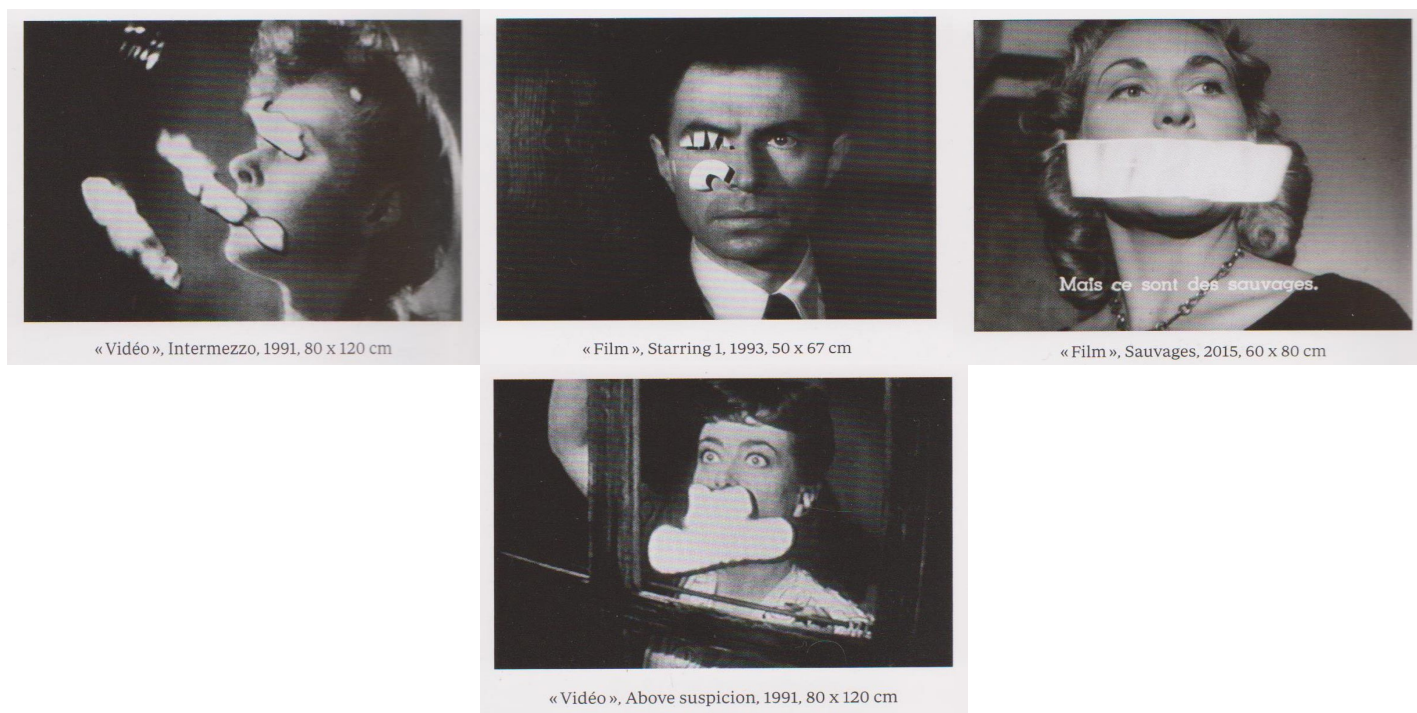
Série Excédents, Spectre (1989-....)

(Numérisation à partir de *IMAGES SECONDES*, catalogue raisonné pp. 192-193).



Série Annonces (1991-....)

(Numérisation à partir de *IMAGES SECONDES*, catalogue raisonné pp. 194-198).

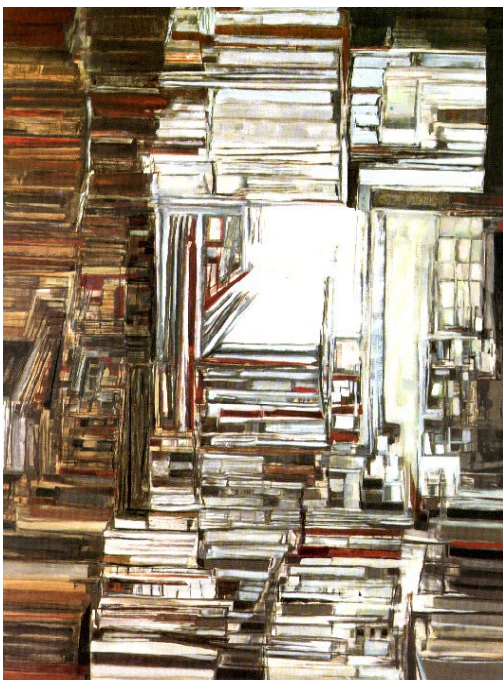




Capture d'écran faite à partir du site *Flickr*.
L'image a été postée par "Touristos".



VIEIRA DA SILVA, Maria-Elena, *La partie d'échecs*, 1943, Huile sur toile, 81 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou.



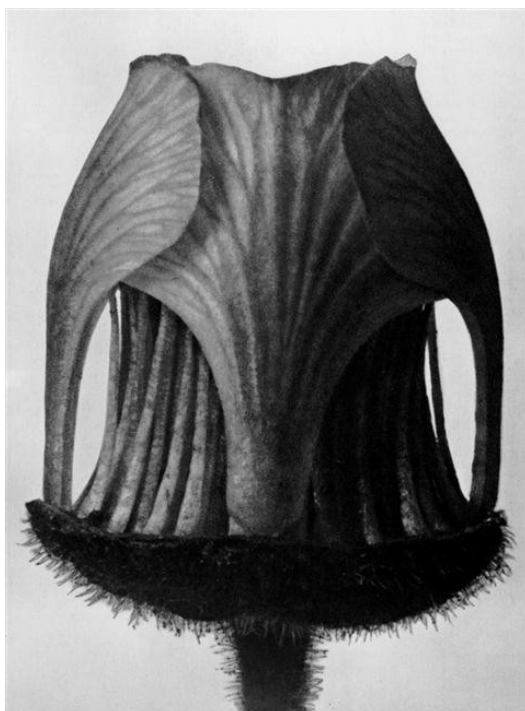
VIEIRA DA SILVA, Maria-Elena, *Issue lumineuse*, 1986, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Paris, Collection privée.



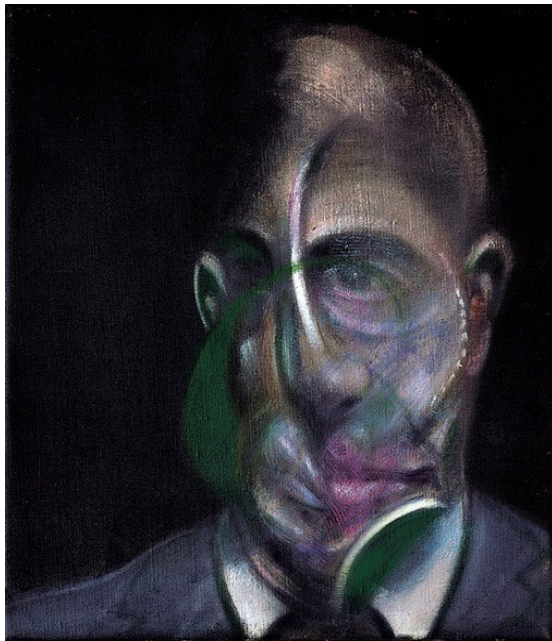
DE CHAMPAIGNE, Philippe, *Vanité*,
1644, Huile sur toile, 28.5 x 37.5 cm, Le
Mans, Musée de Tessé.



BOIFFARD, Jacques-André, *Gros orteil*, 1929,
Épreuve gélatino-argentique, 31 x 23.9 cm, Paris,
Centre Pompidou.



BLOSSFELDT, Karl, *Geum rivale*, 1928,
photogravure, 31.12 x 24.13 cm, Los Angeles, Los
Angeles County Museum.



BACON, Francis, *Portrait de Michel Leiris*, 1976, Huile sur toile, 34 x 29 cm, Paris, Centre Pompidou.



BACON, Francis, *Étude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez*, 1953, Huile sur toile, 153 x 119 cm, Iowa, Des Moines Art center.



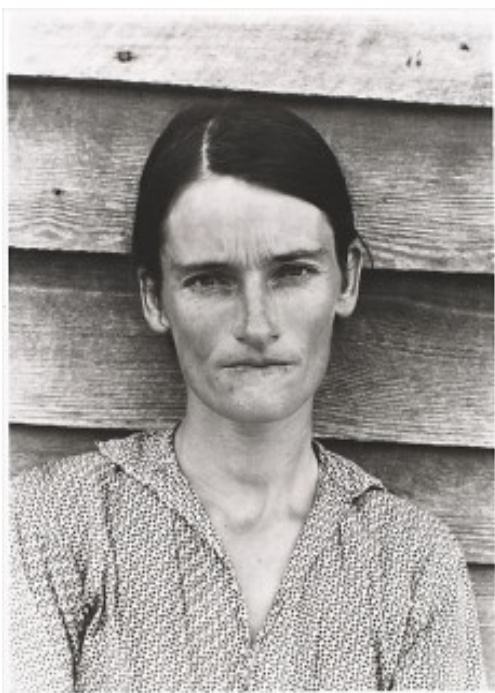
VELASQUEZ, Diego, *Portrait du Pape Innocent X*, 1650, Huile sur toile, 140 x 120 cm, Rome, Galleria Doria-Pamphilj.



SERUSIER, Paul, *Le Talisman, l'Aven au Bois d'amour*, 1888, Huile sur bois, 27 x 21,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Capture d'écran faite à partir du site officiel d'Eric Rondepierre. Exposition de la série *Moires* à Huesca en Espagne, 2003.



LEVINE, Sherrie, *After Walker Evans 4*, 1981, Épreuve gélatino-argentique, 12.8 x 9.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



SMEJKAL, Pavel Maria, *Fade out*, 2004, Impression jet d'encre pigmentaire, 80 x 60 cm, Slovaquie.



WITKIN, Joel-Peter, *The kiss*, 1983, Épreuve gélatino-argentique avec travail manuel à l'encre, 36.8 x 36.83 cm, Nouveau-Mexique.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	4
CHAPITRE I : Les Images organiques.....	6
<u>Partie I : La décomposition argentique.....</u>	6
A. Les différents lieux d'aberrations.....	7
1) <i>L'obturation.....</i>	7
2) <i>L'oblitération.....</i>	7
3) <i>La fusion.....</i>	8
B. Moires et la contamination insidieuse.....	9
1) <i>Présence et illusion du sens.....</i>	9
2) <i>Un lieu du Vivant.....</i>	9
3) <i>Le « principe de dégradation congruente ».....</i>	11
C. Une remise en cause de la mimesis.....	13
<u>Partie II : Qualité organique de la couleur digitale.....</u>	14
A. La couleur et ses aberrations.....	14
1) <i>La conception de Cézanne quant à la couleur.....</i>	14
2) <i>Aberrations chromatiques et régime de frictions.....</i>	15
B. Des éventualités à l'obéissance de la matrice colorée.....	16
1) <i>Le processus de réactualisation avorté de la matrice colorée.....</i>	16
2) <i>Comparaison de DSL avec le Datamoshing : deux gestes différents.....</i>	18
C. Un retour à la matière.....	19
1) <i>Une problématique matérielle au cœur des nouvelles technologies.....</i>	19
2) <i>Support argentique de l'image numérique et picturalité du pixel.....</i>	19
<u>Partie III : « Memento Mori » : de la ruine à la vanité.....</u>	21
A. Moires et le principe de dégradation congruente : la démonstration de la subversion du Temps au moyen de l'imaginaire classique de la ruine.....	22
1) <i>Le topos classique de la ruine.....</i>	23
2) <i>Le topos de la ruine détourné par le principe de dégradation congruente.....</i>	23
B. L'art de la vanité : la disparition en tant qu'activité vivante et poétique.....	25

1) <i>La corruption comme signe de réalité</i>	25
2) <i>La dégradation poétique de la matière</i>	26
C. La vanité de l'art : dans le sillage du médium photographique.....	27
1) <i>Le « retour du mort » : du référent au support photographique</i>	27
2) <i>Le photographe comme « agent de la mort »</i>	29
CHAPITRE II : Procès des réalisations	32
Partie I : Une approche interstitielle : entre Photographie et Cinéma	32
A. Le Voyeur.....	32
B. Le 1/24 de seconde ou l'auscultation.....	33
Partie II : Les différents processus argentiques et numériques	36
A. Captations cinématographiques.....	36
1) <i>La différence phénoménologique entre photographie et cinéma</i>	36
2) <i>Une filmographie hétéroclite</i>	37
3) <i>Les différentes techniques d'enregistrement</i>	38
B. La corruption hégémonique.....	38
1) <i>L'enquête de la matière : conséquences des couleurs et des formes avec la corrosion</i>	38
2) <i>La corruption génératrice d'intericonicités</i>	40
a. <i>Une forme cinématographique monstrueuse</i>	40
b. <i>La forme altérée et ses références picturales</i>	42
C. Captations photographiques.....	43
1) <i>Moires : choix par la reprise de vue argentique</i>	43
2) <i>DSL : choix par la capture d'écran digitale et création argentique</i>	45
CHAPITRE III : Les traversées de l'image et le Détail	49
Partie I : Les traversées de l'image	49
A. Le fourmillement des images.....	49
1) <i>Les ramifications matérielles</i>	49
2) <i>Les ramifications virtuelles</i>	50
B. La place du travail d'Eric Rondepierre dans la photographie contemporaine.....	52
1) <i>Eric Rondepierre, un appropriationniste ?</i>	52
2) <i>Un travail photographique entre tradition et exception</i>	53
Partie II : Le Détail	54
A. Les séries <i>Moires</i> et <i>DSL</i> au prisme de « De l'«inexistence» du détail » de Denis Boisseau : qu'est-ce que le détail ?.....	55

1) <i>Le détail comme paradoxe</i>	55
2) <i>La sagacité perceptive au service d'un « nouvel ensemble »</i>	57
B. Lecture des séries <i>Moires</i> et <i>DSL</i> à partir du <i>Détail</i> de Daniel Arasse : qui fait le détail ? ...59	
1) <i>Le détail et le regardeur</i>	60
2) <i>Le détail et la corruption</i>	63
CONCLUSION.....	65
BIBLIOGRAPHIE.....	67
ANNEXES.....	70