

art press

JANVIER 2015 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

OLAFUR ELIASSON INTERVIEW
JASPER JOHNS PAR ROBERT STORR
ÉRIC RONDEPIERRE MARK LEWIS ERRÓ
ABEL FERRARA / P. P. PASOLINI
MARCHÉ DE L'ART: NOUVELLE DONNE
OUVERTURE DE LA PHILHARMONIE 1
SADE DANS TOUS SES ÉTATS

418

CAN 12,99 \$CA - USA 13,50 \$US
DOM 6,80 € - PORT. CONT. 6,80 €
BEL, ESP, ITA 9,50 €
CH 15 FS - MAROC 80 MAD

M 08242 - 418 - F: 6,80 € - RD



ÉRIC RONDEPIERRE au film de la vie

Étienne Hatt

Nous avions laissé Éric Rondepierre en 2005. Nous le retrouvons dix ans plus tard à la faveur d'une rétrospective à la Maison Européenne de la Photographie (4 février-5 avril) et de quatre autres expositions qui courront tout au long de l'année, à commencer par *Images secondes* à la Maison d'art Bernard Anthonioz de Nogent-sur-Marne (16 janvier-1^{er} mars). Retour sur les derniers développements d'une œuvre ouverte à de multiples interprétations.

■ Une rétrospective peut être l'occasion pour un artiste qui travaille par séries, tout particulièrement un photographe, de revisiter son œuvre, de créer de nouvelles connexions s'affranchissant de toute cohérence chronologique. Éric Rondepierre n'a pas pris ce parti que l'omniprésence du cinéma dans son travail semblait pourtant encourager. Sa rétrospective à la Maison Européenne de la Photographie présentera les séries dans leur succession. L'exposition devait ainsi donner une vision conforme à l'idée que l'on se fait de cette œuvre de détournement d'images dont la matière première est le cinéma et dont les développements, depuis vingt-cinq ans, sont des plus progressifs, sans pour autant exclure des ruptures plus brutales. Comme, par exemple au tournant

des années 2000, quand les « reprises de vues » des années 1990 (photographies d'arrêts sur image ou entre deux images de films) semblent devoir immédiatement céder la place à une pratique de montage associant photographies de films et photographies prises par l'artiste au quotidien. Ces deux phases successives sont pourtant amenées à se brouiller. Deux éléments y concourent. D'une part, Rondepierre présente en même temps, à la Maison d'art Bernard Anthonioz, des œuvres inédites dont certaines prolongent ses séries des années 1990. *Le Carrosse d'or* (1997-2015) est un ensemble de photographies altérées du film de Jean Renoir sorti en 1952. Il dérive du *Précis de décomposition* (1993-1998) et des *Moires* (1996-1998) qui scrutaient les curiosités créées par la corrosion des pellicules : tel flot de taches prenant en échappe un couple se faisant des confidences amoureuses, telle brûlure de la pellicule enfamant un corps pris d'une convulsion érotique. Autre série inédite, *Moins X* (2003-2015) est, comme *Moins X* (2003), une variation à partir de films pornographiques autour des *Sultes* (1989-2001) qui, s'intéressant au défilement, créaient un trouble perceptif en réunissant deux programmes successifs dans une même image. D'autre part, si *Parties communes* (2005-2007) et *Seuils* (2007-2012) reprennent toujours sur le montage d'images initié vers

2000, *DSL* (Désolé de Saboter vos Lignes, 2010-2012), composé de captures d'écrans d'ordinateurs sur lesquels sont diffusés des films, semble renouer avec le procédé de l'arrêt sur image des années 1990. Ainsi, plus qu'à deux périodes consécutives, « reprise de vue » et montage d'images correspondent à deux modes opératoires récurrents dans l'œuvre de Rondepierre qui en a dernièrement ajouté un troisième : la reconstitution. La série *Background* (2013-2014), qui présente des décors de cinéma, inaugure en effet la reconstitution virtuelle de décors réels à partir d'images de films que Rondepierre prélève, colle, homogénéise et vide de toute présence humaine.

NOUVELLE ÈRE

Le point commun des séries réalisées depuis 2005 est qu'elles prennent acte des nouvelles conditions de production et de diffusion du cinéma à l'ère numérique. Rondepierre a toujours été sensible à ces questions qui ne sont pas seulement techniques. Ce n'est ainsi pas un hasard si ses premiers travaux photographiques coïncident avec la généralisation du numérique. Ce dernier permettait les arrêts sur image mais marquait aussi, pour Rondepierre, le début de la mutation du cinéma dont le numérique est une nouvelle étape. Le magnétoscope aurait fait basculer le cinéma « de l'imaginaire au symbolique », il aurait modifié notre rapport aux films qui ne

serait plus affaire de souvenirs et de fantasmes, mais de feuilletage et d'exactitude. Ses séries de l'ère numérique actualisent celles réalisées à l'ère analogique. Les déformations de *DSL* ne sont plus des altérations de la matière filmique comme dans *Précis de décomposition* ou *Moires*, mais des glitches, brèves perturbations du flux numérique. Les images se figent ou se télescopent, les formes se distendent ou se brouillent. Dans *DSL 13*, un paysage prend la silhouette d'une automobile, dans *DSL 17*, Audrey Hepburn se hâte à son double transparent. L'ensemble de la série a un caractère pictural. Les tranches de pixels semblent des touches de peinture. Rondepierre, qui a été peintre avant d'être photographe, le revendique. Il dit faire des peintures mais en se contentant d'attendre le bon moment.

De la même manière, la tension entre deux images des *Parties communes* et des *Seuils* est obtenue numériquement alors que l'effet de collage de *Loupe/Dormeurs* (1989-2002), qui initie le mode opératoire du montage, était strictement analogique : Rondepierre tenait devant son appareil un morceau de pellicule qui se superposait au reste de la scène. Les *Parties communes* superposent, quant à elles, un photogramme de film et une photographie souvent anodine prise par l'artiste. Le montage confère à l'image une charge narrative, mais plusieurs détails sont incohérents. Par exemple, dans

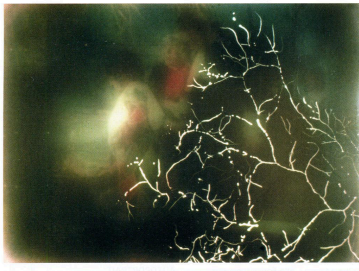
Ci-dessus/dessus : « Birds (Background) », 2013. Trappe Lambda sur aluminium, 18 x 70 cm.
Ci-dessous : galerie Michèle Chomette, Paris
Ci-dessous/below : Image extraite du livre « Champs-Élysées » 2015. Éditions Nonpareil.
Ci-dessous : l'artiste. From the book "Champs-Élysées"

Rixes, les figures, issues de deux images différentes, ne sont pas à la même échelle et l'un des personnages de cinéma semble s'élever de l'abdomen d'un des deux SDF couchés par terre. Ce ne sera plus le cas dans les *Seuils*, où le rapport entre les deux images sources n'est plus la superposition mais l'incrustation. Les figures, qu'il a agissés de personnages de films muets ou de personnes photographiées par Rondepierre, sont incrustées dans un autre fond. L'image est cohérente. Le regard ne bute plus que sur l'anachronisme souvent troublant, voire vertigineux, des situations. Ainsi de *Courant*, où le Paris du début du 20^e siècle semble pénétrer, cent ans plus tard, dans celui d'aujourd'hui. Ou de *Photographie*, portrait d'un acteur d'il y a un siècle qui obtient partiellement le reflet dans une vitre de Rondepierre qui, avant d'être photographe, a lui aussi été acteur. L'incrustation renvoie à cette technique devenue monnaie courante qui consiste à filmer des acteurs en studio devant un fond vert ou bleu pour pouvoir les intégrer à l'environnement

de son choix. La série *Background* représenterait alors l'autre face : la constitution de décors virtuels attendant d'être animés par des figures incrustées.

AUTOPOURTRAIT

Les derniers développements de l'œuvre de Rondepierre semblent confirmer qu'elle peut être envisagée comme un commentaire sur le cinéma et son histoire, sa production et sa diffusion, comme une analyse par la photographie de sa descendance animée. Mais cette analyse est incarnée, riche de la présence et du regard de l'artiste dont on voyait la main dans *Loupe/Dormeurs* et dont le visage apparaît maintenant dans *Seuils*. Elle prend un caractère autobiographique. Explicite dans la série inédite *Agenda* (2002-2012) qui, sans rapport direct avec le cinéma, superpose à des photographies prises quotidiennement par Rondepierre le récit factuel de ses journées, il est implicite dans *Background* qui reconstitue majoritairement des décors de films des années 1950 et 1960 comme *Breakfast at Tiffany's* ou les *Oiseaux*. Non intentionnelle, une telle polarisation sur le cinéma contemporain de l'enfance trouble de l'artiste (1), et dont ne subsisterait que de rares images, prend l'allure d'une quête, voire d'une restauration. Aussi psychologisante soit-elle, cette interprétation est confirmée par la publication récente de *Champs-Élysées* (Édi-



tions Nonpareil), livre de souvenirs bien que le statut du texte écrit par Rondepierre oscille entre le récit et la fiction et que les images soient, là encore, pour la plupart issues de films contemporains des jeux et des promenades du petit Éric dans les jardins des Champs-Élysées. Sur le principe de *Background*, l'artiste s'est appuyé sur *Charrade* (1963) pour reconstituer, dans un vaste panorama, le « cane magique que le guignol désert, protégé par une masse de bulsons, dessine avec le manège à sa gauche, les balançoires en face, le quatrième angle étant un angle mort ». À gauche de l'image, le petit garçon vêtu de bleu jouant au tapon-balle à valeur d'autoportrait. L'image de cinéma dont Rondepierre a fait un usage pionnier tend ainsi à devenir un document fictionnellement insignifiant dans lequel figurants et acteurs, lorsqu'ils ne sont pas simplement effacés, ne sont plus que des passants. Ce document ne raconte plus seulement l'histoire du 7^e art, il reconstitue le monde passé de l'artiste et restaure une vision fantasmée du cinéma ou le souvenir du film vu se mélange au film de la vie. ■

(1) Lire le préface de Pierre Goussier à Éric Rondepierre, *Les Schémas*, 2003, qui révèle les faits et, Éric Rondepierre, *Placement*, Seuil, « Fiction & Cie », 2006.

Éric Rondepierre bénéficie de trois autres expositions cette année : galerie Michèle Chomette, Paris (2 avril-20 mai), Centre d'art image image, Orthez (1^{er} octobre 2015-16 janvier 2016), Galerie Isabelle Gounod, Paris (7 novembre-19 décembre), Outre Champs-Élysées (Nonpareil), deux ouvrages complètent cette actualité : *Images secondes*, monographie, textes de Catherine Millet et Jacques Renne (Lacoste), et le livre *Line d'entrevue avec Julien Milly* (De l'Inédit).

Éric Rondepierre
Né à Orléans en 1950. Vit et travaille à Paris
Expositions personnelles récentes / Recent shows :
2012 Biennale de Busan, Corée, Documents,
Schémas, Légendes, Arsenal de Metz, Metz
2013 Enigma, Paci Contemporary, Brescia
Écho du cinéma, galerie Guha, Seuil
Expositions collectives récentes
2013 *Œuvres valantes*, galerie Eva Hober, Paris
Les Belles Endormies IV, galerie
Michèle Chomette, Paris, *Personnel cinéma*,
centre d'art contemporain, Meymac
2014 *Un cercle n'est qu'un point dilaté*,
In Extremis, Strasbourg

Carte page, de haut en bas (top page, from top) :
« Le carrosse d'or », 1997-2015. Machine sur aluminium, 60 x 90 cm. (Court, Paci Contemporary, Brescia)
« The Golden Carriage »
« Moins X », 2003-2015. Trappe Woodhome sur aluminium, 140 x 120 cm. (Court, l'artiste). « Moins X »
Page de droite (right page) : « DSL 13 », 2010.
Trappe Lambda sous Diasec, 44 x 90 cm.
(Court, galerie Isabelle Gounod). Lambda photostatic

Éric Rondepierre in the Film of Life

We lost sight of Eric Rondepierre in 2005. We found him again a decade later thanks to a retrospective at the Maison Européenne de la Photographie (February 4, April 5, 2015) and four other shows throughout the year starting with *Images secondes* at the Maison d'art Bernard Anthonioz in Nogent-sur-Marne (January 16-March 1, 2015). Here we track the latest developments in a body of work open to multiple interpretations.

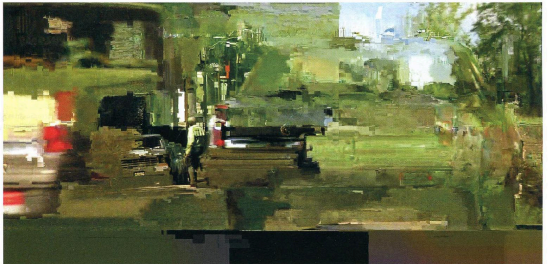
For artists who like to make series of pieces, especially photographers, a retrospective can be an occasion to revisit their work and make new connections without the constraints of chronological coherence. Eric Rondepierre did not choose that option, even though the omnipresence of movies in his work might have suggested it. Instead, his retrospective at the Maison Européenne de la Photographie will present his series in the order in which they were made. Thus the vision offered by this show is pretty much what you would expect from this artist whose practice, based on the appropriation of filmic images, has developed gradually over twenty-five years, even though there have also been sudden ruptures—for example, at the turn of the century, when his “reprises de vues” (revisited shots) of the previous de-

cade (stop-time photos and the straddling of two film images) seemed to have irrevocably given way to the montage of film frames and photos he took of daily life. Yet these two successive phases sometimes blurred together because of the workings of two distinct elements. For example, take two upcoming simultaneous shows. On the one hand, the Maison d'art Bernard Anthonioz will feature previously unseen work, including pieces that continue series he began in the 1990s. *Le Carrosse d'or* (1997-2015) is an ensemble of altered film stills from Jean Renoir's 1952 movie. It derives from *Précis de décomposition* (1993-95) and *Moires* (1996-98), which scrutinize the curiosities created by the corrosion of film stock, like the smudges that surround a couple exchanging words of love and the burned film infiltrating a body in the throes of orgasm. Another previously unseen series, *Moins X* (2003-2015) is, like *Moins X* (2003), a set of variations using X-rated films continuing the technique used in *Sultes* (1989-2001) in which two successive frames are cut and joined together to make a new image. On the other hand, while *Parties communes* (2000-7) and *Seuils* (2007-12) are also based on the montage of film frames begun around 2000, *DSL* (2010-12), made up of screenshots of frames from famous

movies distorted by electronic glitches, seems to revisit the freeze-frame technique he used in the 1990s. Thus, the two consecutive periods in his practice, one characterized by “revisited shots” and the other by montage, correspond to two recurring modes of operation in Rondepierre's work. Lately, he has added a third: reconstitution of real backgrounds using movie frames that Rondepierre cuts out, glues, homogenizes and empties of all human presence.

WHAT ERA

What his series made since 2005 have in common is that they bear witness to the new conditions of production and distribution of movies in the digital era. Rondepierre has always been mindful of these issues, which are more than just technical. It was no accident that his first photo works coincided with the rise of the VHS cassette recorder. That apparatus made freeze-frames easy, but for Rondepierre, it also marked the beginning of the evolution of film in which digital is the latest stage. When the cassette recorder cinema shifted from “the imaginary to the symbolic,” it modified our relationship with movies such that it would no longer be the stuff of memories and





« Courant (Seuils) », 2008.

Tirage Ilfochrome sur aluminium. 100 x 133 cm.

(Court. l'artiste)

"Running." Ilfochrome print on aluminum

fantasies but rather be constituted by frame-by-frame fast-forwarding and exactitude. His series made in the digital era refresh ones made in analogue times. The distortions in *DSL* are no longer produced by alterations to the physical film as in *Précis de décomposition* and *Moires* but brief perturbations in the digital signal. The images freeze or combine; shapes distend and blur. In *DSL 13*, a landscape takes on the silhouette of an automobile. In *DSL 17*, Audrey Hepburn bumps into her transparent double. The series as a whole has a painterly quality, and the flowing pixels seem to be brushstrokes. Rondepierre was a painter before he was a photographer, and he is conscious of this effect. He says he makes paintings but is content with waiting for the right moment.

Similarly, the tension between two images in *Parties communes* and *Seuils* is digitally obtained, while the collage effect in *Loupe/Dormeurs* (1999-2002), where he began using montage as his m.o., is strictly analogue: in front of his camera Rondepierre held up a piece of film superimposed on the rest of the scene. As for the *Parties communes*, they result from the superimposition of a movie frame and a photo, often insignificant, taken by the artist. The montage confers a narrative charge on the image, but many details are inconsistent. For example, in *Rixe*, the fighting figures,

taken from two different original photos, are not shown on the same scale, and one of the movie characters seems to be emerging from the abdomen of one of the two homeless men lying on the ground. Conversely, in *Seuils* the relationship between the two source images is not one of superimposition but insertion. The figures, whether silent movie characters or real people Rondepierre photographed, are inserted into a different background. The image is internally consistent and our gaze no longer stumbles on the often disturbing and even vertiginous anachronism of the situations. In *Courant*, early twentieth-century Paris seems to come through a contemporary scene a hundred years later.

SELF-PORTRAIT

In *Photographie*, a portrait of an actor from a century ago partially obliterates the reflection in a sheet of glass of Rondepierre himself, who was also once an actor. This insertion technique references the now common television and movie procedure of filming people in a studio in front of a green or blue background so as to later show them amid some other environment. In the *Background* series Rondepierre does the opposite, making virtual backgrounds that await being brought to life by the insertion of people.

The latest developments in Rondepierre's work seem to confirm that it can be seen as a commentary on cinema and its history, its production and distribution, like a photographic comment on its moving picture descendant. But this analysis is embodied

and enriched by the presence and gaze of the artist, whose hand can be seen in *Loupe/Dormeurs* and whose face now appears in *Seuils*. It takes on an autobiographical character. This character is explicit in the previously unshown series *Agendas* (2002-12), with no direct relationship to movies, where photos taken by Rondepierre to document his day are superimposed on his diary entries.

It is implicit in *Background*, which for the most part reconstitutes backgrounds from 1950s and '60s movies such as *Breakfast at Tiffany's* and *The Birds*. Unintentionally, this pairing of the artist's troubled childhood with movies of that period,⁽¹⁾ with nothing remaining but occasional images, seems to become a quest or even a restoration. While this hypothesis may seem like pop psychology, it has been validated by Rondepierre's recent book *Champs-Élysées* (Éditions Nonpareilles), a memoir, even if the status of his text alternates between documentary narrative and fiction, and the images, once again, are mostly taken from footage of himself as a child playing and walking around in the Champs-Élysées gardens. Using the same procedure as for *Background*, he took images from the 1963 movie *Charade* to reconstruct a broad panoramic view of "the magic square that the deserted clown, protected in the bushes, draws, with the merry-go-round on his left, the swings in front of him and the fourth angle a blind spot." On the left in the picture, a little boy dressed in blue playing ball serves as a self-portrait.

Thus the movie images that Rondepierre has pioneered in using tend to become a fictionally insignificant document in which the actors and extras become mere passers-by—when they are not simply erased. Now this document does more than recount the history of the seventh art; it reconstitutes the artist's world of the past and restores a phantasmal vision of cinema in which one's memories of films are mixed with the film of one's own life. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) For the biographical facts, see Pierre Guyotat's preface to *Éric Rondepierre*, Léo Scheer, 2003, and Rondepierre's *Placement*, Seuil, 2008.

Éric Rondepierre will show his work in three other exhibitions in 2015, at the Galerie Michèle Chomette in Paris (April 2-May 30); the Centre d'Art Image/Imatge in Orthez (October 1, 2015-January 16, 2016); and the Galerie Isabelle Gounod in Paris (November 7-December 19). In addition to *Champs-Élysées* (Nonpareilles), he is the subject of two more new books, the monographic *Images secondes* with texts by Catherine Millet and Jacques Rancière (Loco), and *Le Voyeur*, an interview with Julien Milly (De l'incidence).