

Beaux Arts

Magazine

supplément

Alain Fleischer L'Aventure générale

CENT
QUATRE
#104 PARIS

Du 10 octobre au 6 décembre 2020

Alain Fleischer
Autoportraits
sous le masque

1992, tirage photographique
noir et blanc, 35 x 50 cm.

Masquer pour mieux révéler :
ce paradoxe traverse toute
l'œuvre d'Alain Fleischer.
Appliquée des centaines
de fois sur son propre
visage, la feuille d'aluminium
compose l'autoportrait
à mille facettes, toujours
changeant, d'un artiste qui
échappe à toute définition
et transcende les disciplines.



Le passeur de lumière

Par José-Manuel Gonçalves Directeur du CENTQUATRE-PARIS

Plus qu'à une exposition, c'est à une rétro-prospective qu'est invité le visiteur. La rétro-prospective d'un artiste aux innombrables facettes, Alain Fleischer, qui y apparaîtra sous ses différentes personnalités artistiques : tour à tour plasticien instigateur de nouvelles formes, écrivain pris dans un rituel quasi gémellaire avec sa compagne Danielle Schirman, directeur du Fresnoy – Studio national des arts contemporains, l'institution la plus prolifique en artistes contemporains du numérique, et cinéaste, dans la lignée des chercheurs de cinéma, dont chaque film est une odyssée qui rappelle sa fascination pour la lampe magique.

Un artiste pluridisciplinaire ? Il réfute ce terme, tant il exerce, assure-t-il, dans chaque champ artistique indépendamment des autres. Mais un artiste démultiplié, assurément, adepte d'un dialogue avec ses multiples soi. Un éclairer, presque au sens littéral, tant la lumière est souvent à l'origine de son monde, tant ses installations tentent de l'appivoiser par nombre de stratagèmes. Un amoureux des formes sensuelles féminines, aussi, qu'il célèbre à coups de miroirs et autres ventilateurs subtilement disposés au service du sujet. Un passionné d'une nature indomptable, enfin, qu'il capte dans une collection personnelle de cactus monstrueux.

Il est aussi un galvanisateur tranquille et déterminé pour ces étudiants à qui il transmet moins les formes à suivre que la liberté pour échapper à tout dogme. Sa direction au Fresnoy – Studio national des arts contemporains est source d'inspiration pour tous ces jeunes artistes qu'il rencontre personnellement. Il suffit d'assister à un jury pour entendre comment il guide les étudiants vers des références artistiques desquelles il se soustrait systématiquement, tel Bartleby le scribe de Melville !

Avec son ami Dominique Païni et sa fidèle compagne Danielle Schirman, qui font ici office de commissaires, il nous a semblé impérieux de révéler au grand public le talent toujours vivace de ce lumineux maître. Cet ouvrage qui accompagne l'exposition en est l'un des témoignages.

COUVERTURE

Alain Fleischer
La Traversée
des apparences

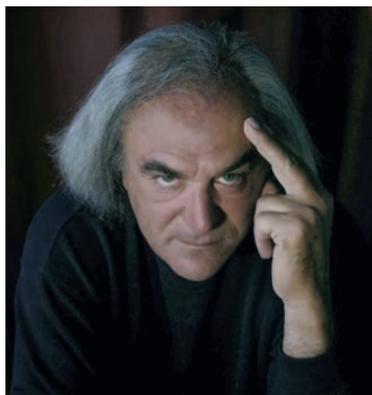
1988, cage à oiseaux traversée par un tube aquarium.

Alain Fleischer
Nowhere / Now Here

2020, lettres lumineuses et mécanisme, 70 x 900 cm.

Dans son clignotement, l'enseigne fait vaciller le sens. Cette œuvre inédite, conçue pour le CENTQUATRE, met le visiteur en état d'alerte. «Ce qui n'est nulle part est maintenant ici», prévient l'artiste.





ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE

«Ne renoncer à aucun désir, aucune curiosité, aucune interrogation»

Propos recueillis par Emmanuelle Lequeux

Nowhere / Now Here, votre installation de néons, accueille le public. Cette injonction à l'ici et maintenant a-t-elle à vos yeux acquis une nécessité nouvelle, comme une invitation à résister au papillonnement constant, à la capacité hypnotique des écrans ? Dans ce lieu, le CENTQUATRE, où tout est flux, de personnes et d'énergie, comment cette invite va-t-elle jouer à votre avis ?

L'œuvre d'art fait surgir, ici et maintenant, ce qui avant elle n'était nulle part ni dans aucun temps. C'est aussi le propre des lieux de diffusion de l'art : convoquer le public, l'attirer à un rendez-vous avec ce qui se produit là et qu'il ne peut imaginer. Il est vrai que cette invitation doit jouer comme un aimant dans un espace immense où l'attention est sollicitée de toutes parts comme dans une caverne d'Ali Baba remplie en permanence de mille trésors.

«Le réel n'est que l'envers de l'illusion», dites-vous. Cette exposition serait comme une proposition de traverser le miroir ?

On peut voir les choses ainsi, car ce qu'on appelle le réel est lui aussi une production de la pensée. C'est peut-être même le statut et la fonction de l'art de créer un doute sur les expériences vécues et d'offrir un passage au regardeur entre celui qu'il est et celui qu'il pourrait être.

Comment entendre le titre que vous avez donné à votre exposition : «L'Aventure générale» ?

Ce fut d'abord celui d'un de mes films, où les aventures des personnages se sont dissoutes dans une aventure générale des lieux et du paysage, l'histoire ayant laissé place à la géographie. En tant que titre de l'exposition, il faut y entendre un panorama de cette aventure qu'est pour moi la création artistique, sans les barrières qui séparent traditionnellement les disciplines, en ne renonçant à aucun désir, aucune curiosité, aucune interrogation concernant le monde humain et l'univers des formes.

Vous proposez *Nowhere / Now Here*, spécialement pensé pour le lieu, mais aussi des réinterprétations d'œuvres anciennes. En quoi l'histoire, l'architecture, l'atmosphère du CENTQUATRE vous ont-elles inspiré ?

Par l'ampleur et la variété de ses espaces, par leur caractère atypique, par leur polyvalence, par les différentes gestions de la lumière, le CENTQUATRE est un lieu singulier : ni un musée, ni un centre d'art, logé dans un de ces bâtiments modestes que l'on accorde parfois à la culture. Peut-être par son histoire, mais aussi du fait de son implantation géographique, le CENTQUATRE semble ouvert sur l'infini et sur toutes les formes de la création

vivante. Rien n'y est rassurant, l'artiste ne doit y chercher aucun confort, ni le retour à aucune routine de l'accrochage et de l'exposition. Tout y est un défi à inventer de nouvelles formes, à leur donner de nouvelles proportions (c'est le cas pour certaines de mes installations revisitées). C'est une extraordinaire stimulation pour parvenir à exister, non pas contre le lieu mais avec lui, et au milieu de la vie déjà très riche qui l'anime en permanence.

Vos images sont hantées par nombre de revenants, habitées par les grands drames du siècle passé.

Pensez-vous que dans un tel contexte elles vont se charger d'une dimension nouvelle ?

Je retiens de l'histoire du CENTQUATRE cette formidable victoire de la vie à travers l'expression artistique contemporaine sur son ancienne fonction que j'ai fini par oublier. La grande entreprise funéraire qu'il fut était liée à la fatalité ordinaire des destins humains. Celles de mes œuvres qui font un travail de mémoire, avec leur référence aux tragédies historiques du XX^e siècle, comme c'est le cas pour deux installations (*le Regard des morts* – la Première Guerre mondiale – et *À la recherche de Stella* – la Shoah), rappellent plutôt comment l'Homme a rajouté de l'horreur à la fatalité mortelle de son destin ordinaire.

L'une de vos œuvres s'intitule *la Traversée des apparences*. Ce nom, en ce qu'il résume vos expériences, aurait-il pu aussi servir de titre à l'exposition, pour exprimer ce désir d'offrir chaque œuvre telle une révélation, au sens photographique, alchimique du terme ?

Cette œuvre imbrique l'un dans l'autre deux espaces hétérogènes à première vue incompatibles : un aquarium en forme de tube avec ses poissons rouges traverse une cage à oiseaux avec ses perruches. Imaginons un musée où sont exposées des œuvres d'art inoffensives, traversé par un zoo où seraient présentés des fauves en liberté. C'est une petite méditation sur la possibilité de bousculer les conventions de la perception et d'inviter l'imagination à s'évader de ses prisons. On peut appeler cela une révélation, en effet.

On a parfois dit que votre investissement au sein du Fresnoy, l'école d'art que vous avez créée et portée il y a plus de vingt ans, avait été tel qu'il avait parfois occulté votre parcours de plasticien. Le voyez-vous ainsi ? Ou peut-on considérer cet engagement comme une œuvre en soi ?

Il est vrai que Le Fresnoy a occupé une partie importante de mon temps et qu'il a interféré avec mon travail de créateur. Mais je n'ai jamais cessé de produire des œuvres, des photographies, des films... Ce qui a changé, c'est que je me suis moins occupé d'exposer, de montrer mon travail, d'être présent dans le milieu de l'art,



Alain Fleischer
La Nuit des visages

1992, tirage cibachrome,
120 x 180 cm.

Faire du paysage un lieu de renaissance pour les êtres disparus... Projetant ces visages sur des sites romanesques, puis rephotographiant cette mise en scène, Alain Fleischer travaille au corps l'idée même de révélation dans cette série de grandes photographies.

lequel a pu considérer que j'avais tout abandonné pour fonder une école. C'était oublier quelques autres créateurs et non des moindres, dont l'œuvre n'a pas souffert de leur engagement dans un projet de pédagogue. Si je repense à ces exemples historiques, je considère en effet que j'ai eu beaucoup de chance – je me suis souvent demandé : pourquoi moi? – et que la réalisation d'une telle utopie est un petit miracle dû à des circonstances exceptionnelles et à un moment de la politique culturelle en France. Si j'ai suspendu la réalisation des longs-métrages de fiction (à laquelle je compte revenir), Le Fresnoy m'a permis de développer mon travail de cinéaste dans le champ du documentaire. En outre, c'est pendant les années de préparation, puis aujourd'hui de direction du Fresnoy, que j'ai pu organiser mon temps pour réaliser mon projet d'écrivain. Cependant, il est certain que ma principale satisfaction dans l'aventure du Fresnoy a été d'en faire une œuvre parmi les autres, concrétisant à grande échelle ma conception de la pédagogie : transmettre le désir et procurer aux étudiants les moyens intellectuels et matériels de passer à l'acte.

**Études de lettres, linguistique, sémiologie, anthropologie...
On aurait pu vous imaginer un destin de chercheur.
Qu'est-ce qui vous a fait privilégier l'art? En quoi vous permet-il de fédérer ces mille champs d'intérêt?**

Quand j'étais enfant, je voulais devenir explorateur. Plus tard, j'ai découvert que les disciplines les plus proches de ce rêve étaient l'ethnologie, l'anthropologie, la linguistique. J'ai eu la chance de faire mes études à une époque où les cours de sciences humaines remplissaient les amphithéâtres avec des maîtres comme Claude Lévi-Strauss, Émile Benveniste, Algirdas Julien Greimas, Roland

Barthes, Umberto Eco ou André Martinet. J'ai songé en effet à une carrière universitaire, mais il me manquait la patience indispensable aux chercheurs. J'avais déjà commencé des travaux de cinéaste, de photographe et d'artiste, en même temps que je passais des diplômes à la Sorbonne ou ailleurs. Mais c'est finalement l'horizon de la création qui m'a attiré parmi les autres aventures possibles – l'aventure, toujours l'aventure! Aujourd'hui, je suis passionné par le dialogue entre les sciences et les arts, et j'admire par-dessus tout les chercheurs qui font progresser la biologie et la médecine. Il reste que ma formation universitaire structure fortement ma relation à tout ce que je projette, à tout ce que je produis comme artiste.

La résistance des images, leur capacité de migration : cette thématique traverse votre œuvre, comme vos ambitions pédagogiques. Comment, à vos yeux, les générations nouvelles les abordent-elles? Qu'avez-vous cherché à leur transmettre?

Je cherche à faire prendre conscience aux jeunes artistes que, depuis l'invention du cinéma, le monde est éclairé par les images, au point que nous ne sommes peut-être, nous les humains, que des images projetées par un lointain et puissant projecteur de cinéma. Avec mon attirance pour les technologies émergentes, je défends aussi l'idée que le cinéma, survivant à ses techniques et à ses supports historiques, reste un langage capable d'inspirer et d'infiltrer toutes les disciplines artistiques, y compris lorsqu'il est détourné de ses espaces de diffusion et de ses modes de perception habituels, comme par exemple dans ce qu'on appelle les «installations».

Alain Fleischer, la mélancolie inventive

Par Dominique Païni

Co-commissaire de l'exposition

Le projet est stimulant et grisant : faire de la multiplicité d'actions et d'images qui caractérisent la création d'Alain Fleischer l'installation, dans les espaces du CENTQUATRE, d'une parole unique, imprégnée de joie et de pensée. Une bien nommée «Aventure générale» remontant le cours d'une œuvre plurielle comme le ferait une pirogue sur les méandres d'une rivière traversant la jungle amazonienne. Tant de films et d'installations de cet inépuisable voyageur témoignent par leur piste sonore – chants d'oiseaux et grondements de félins – de ses fascinations exotiques. «Exotisme, cette esthétique du divers», affirma un jour le poète aventurier Victor Segalen.

Une «Aventure générale», donc, au long des étapes d'une pratique inlassablement continuée et infatigablement dissipée. Mot délicieusement pertinent pour qualifier l'attitude de ce fin connaisseur du Divin Marquis ! Il y a de la dissipation dans l'œuvre d'Alain Fleischer, marquée à la fois par l'indépendance, sinon l'indocilité, et la polymorphie.

Un résistant à l'effacement des images

Chez lui, les facéties lumineuses, les miraculeuses compositions photographiques, les reflets imprévisibles révèlent ou dissimulent. Cette ambivalence est un des propos majeurs de l'exposition. Il s'agit ainsi d'exposer le secret d'une œuvre, la source de son énergie mais aussi l'acharnement de son auteur à rester discret, et même à se dérober. Les illusions lumineuses sont-elles des refuges, des masques, et ce qu'il faudrait bien définir comme l'expression d'une mélancolie dont les maîtres anciens et modernes ont transmis à Alain Fleischer la paradoxale force d'invention ? Le mot a beaucoup servi, parfois au mépris de son sens véritable (en la confondant avec la nostalgie) et dans l'oubli de ses causes et de ce qui donne lieu chez Alain Fleischer à une création prolifique et dynamique. Pourquoi cet inépuisable renouvellement, pourquoi cette «rage de l'expression», selon les mots de Francis Ponge, chez un homme qui embrasse tout : films, romans, textes théoriques, photographies, scénographie, théâtre, installations ? Tentons quelques hypothèses.

Des jouets confisqués ? Peut-être, quand, avec l'âge de raison, ils n'ont plus été que des plaisirs défendus. Ce qui expliquerait les jouets mécaniques qui promettent photographiquement des *Happy Days* et promènent les *Apparitions du petit clown*. De quel bassin fréquenté pendant l'enfance Fleischer a-t-il été éloigné pour relancer toujours son petit navire électrique (*le Voyage du brise-glace*) qui éparpille et décompose dans les cieus des images flottantes ? Le ventilateur d'*Autant en emporte le vent* serait-il l'équivalent du Rosebud de l'enfance du Citizen Kane – une luge confisquée – ou le regret d'un joujou baudelairien ? Des activités empêchées ? Peut-être quand la société – pression familiale et

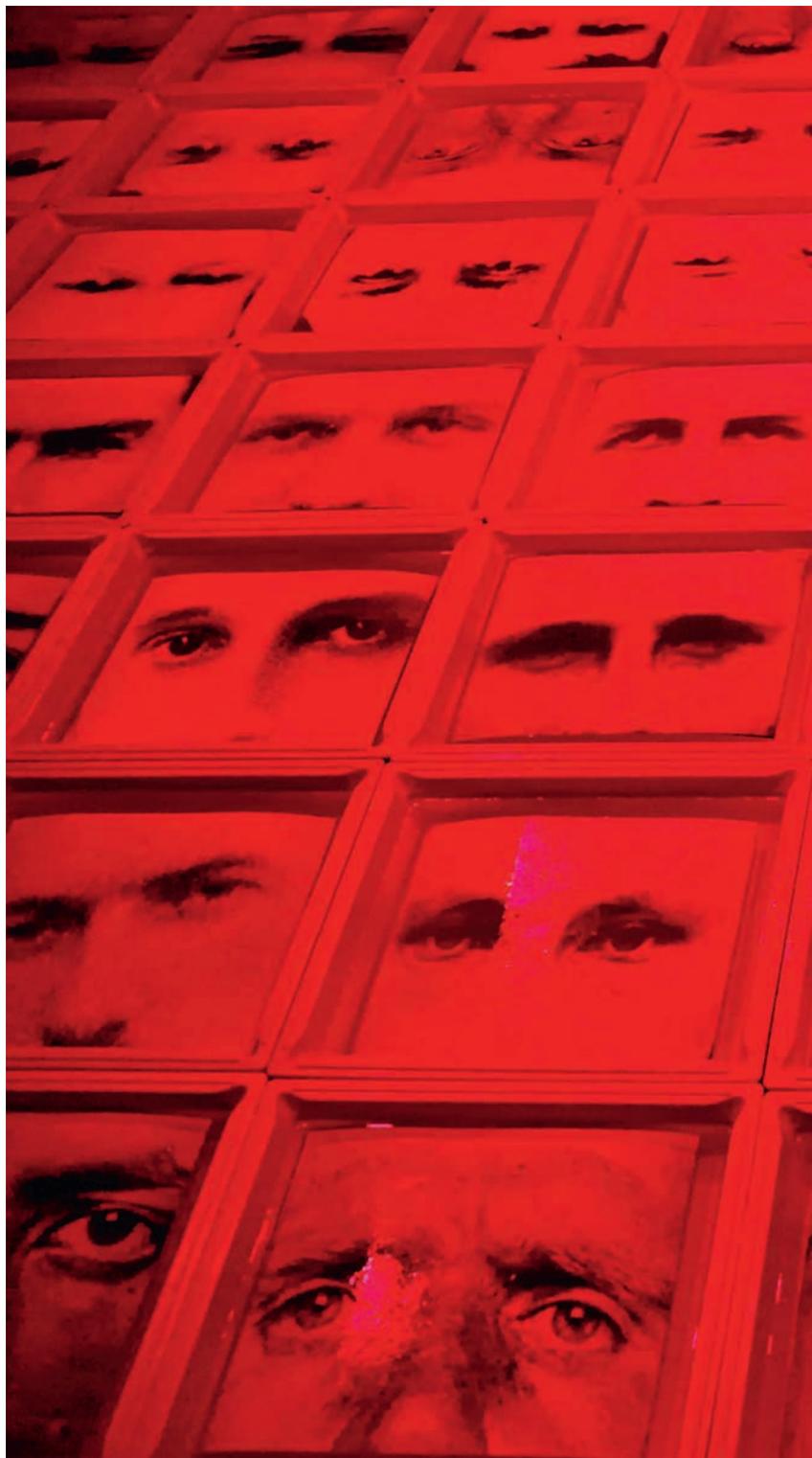
impératif de gagner sa vie – lui a intimé l'ordre de renoncer aux vertiges de la musique dont il fut un interprète précoce. Cela expliquerait-il qu'il ait remplacé les touches du piano par celles de la machine à écrire pour ces romans qui rapprochent les tragiques battements de cœur de l'Europe centrale et les enchantements lyriques italiens ? Ou qu'il ait aussi conçu des ondulations optiques, nouvelles versions de la vague matissienne, pour traduire des sonorités musicales ? Ou qu'il ait, encore, accumulé en désordre (apparent), dans un réservoir grillagé, d'indiscrètes téléphones qui «s'écourent parler» ? Des messages du passé qui furent sans doute importants mais qui ne le sont plus désormais hors de leur époque d'énonciation... (*Lignes brisées*).

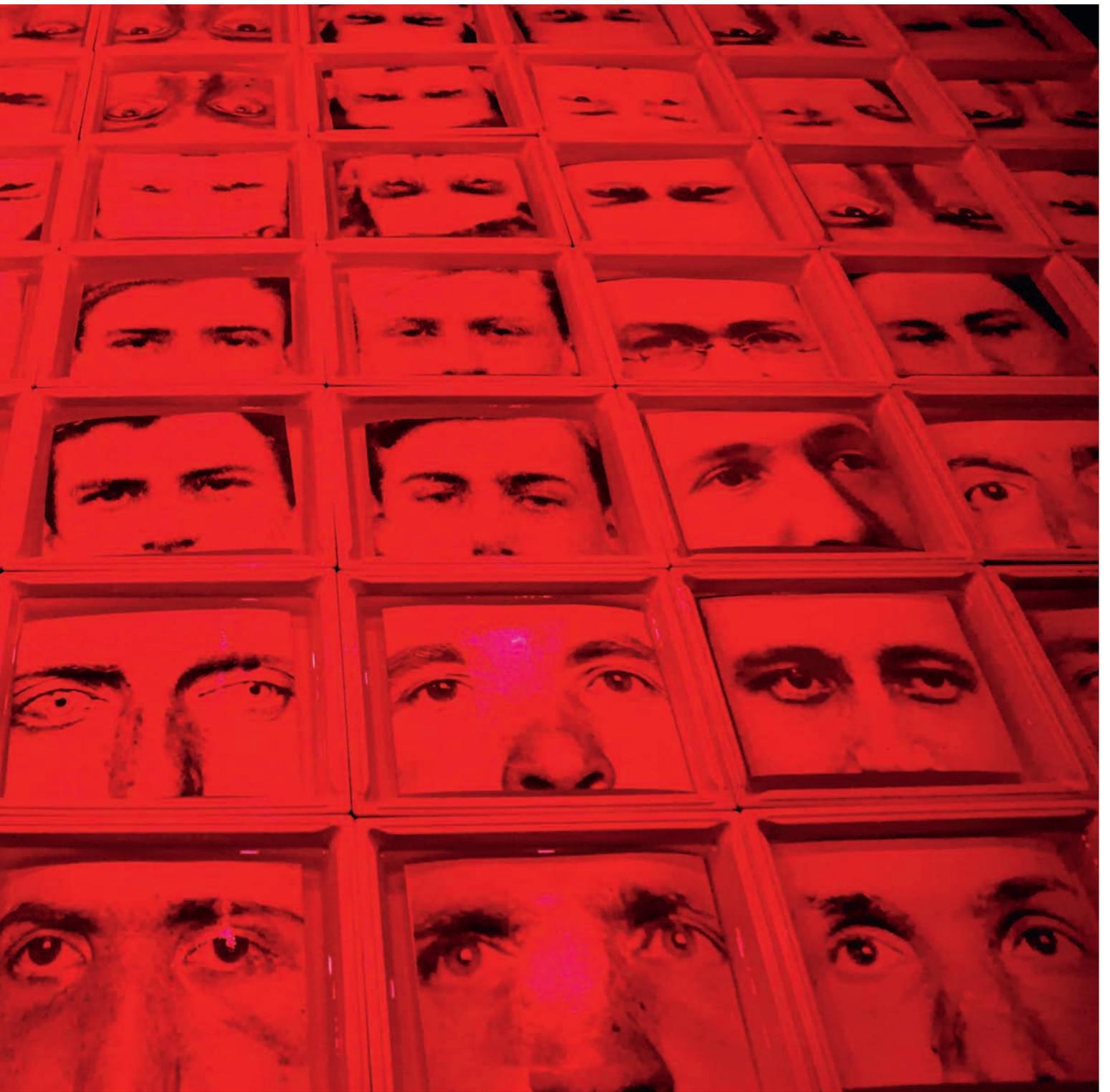
Des aïeux exterminés ? Cela expliquerait-il *le Regard des morts*, révélé sur papier photographique mais jamais fixé, images de

Alain Fleischer *Le Regard des morts*

1998, tirages argentiques non fixés plongés dans des cuvettes d'eau, sous lumière inactinique, 600 x 1 000 cm.

Pour qui sont-ils morts ? Pourquoi ? Les regards de ces soldats disparus durant la Grande Guerre vacillent encore, images en suspens, non fixées, préservées par la seule lumière rouge inactinique, jusqu'à ce que les sels d'argent les rendent peu à peu illisibles.





visages exposées au risque de l'effacement, ou *la Nuit des visages*, projections de visages sur des sites naturels? Qui se cache derrière ses innombrables *Autoportraits sous le masque*? Lui ou les siens, lui ET les siens.

Autant d'œuvres qui témoignent combien Fleischer est émerveillé par l'art du XX^e siècle qui accomplit ce double phénomène d'émergence et d'effacement des images: l'art cinématographique.

Alain Fleischer est un résistant à l'effacement des images sans cesse englouties par la culture consumériste contemporaine. C'est sa lutte artistique et poétique, sa «politique». Il veut prolonger, envers et contre tout, la persistance de la trace des corps et des visages (des momies de Palerme, qu'il photographia si souvent, aux déportés qu'Alain Resnais a sauvé de la nuit et du brouillard, un de ses cinéastes préférés auquel il a consacré un livre

hommage). «Je ne suis qu'une image», répète Alain Fleischer en longeant une même modulation visuelle qu'il faut décrypter au sein d'une multitude d'images... Accueillons ce constat de modestie. Mais également l'impérieuse exigence de regarder attentivement pour frapper cette sensibilité photographique intérieure qu'est notre mémoire.

L'exposition, rétrospective autant que prospective, permet de prendre la mesure du travail d'un artiste fécond qui expérimente sans relâche et refuse de s'installer dans une rassurante harmonie. Son exigence plastique est telle qu'il est toujours en prise avec le monde tel qu'il devient. D'où ses références aux désastres du XX^e siècle et cette turbulence qui emporte et tourmente sa création: le sort de ses images – leur migration, leur résistance à la destruction – reflète le sort de l'humanité contemporaine.

Alain Fleischer

Les Hommes dans les draps

2000, tirage photographique noir et blanc
(35 x 50 cm) et vidéos.

En ces nuits où l'anamorphose fait son lit,
des profils d'hommes apparaissent
en ombres chinoises dans les plis et replis
des couches défaites.







Alain Fleischer
L'Apparition du monstre

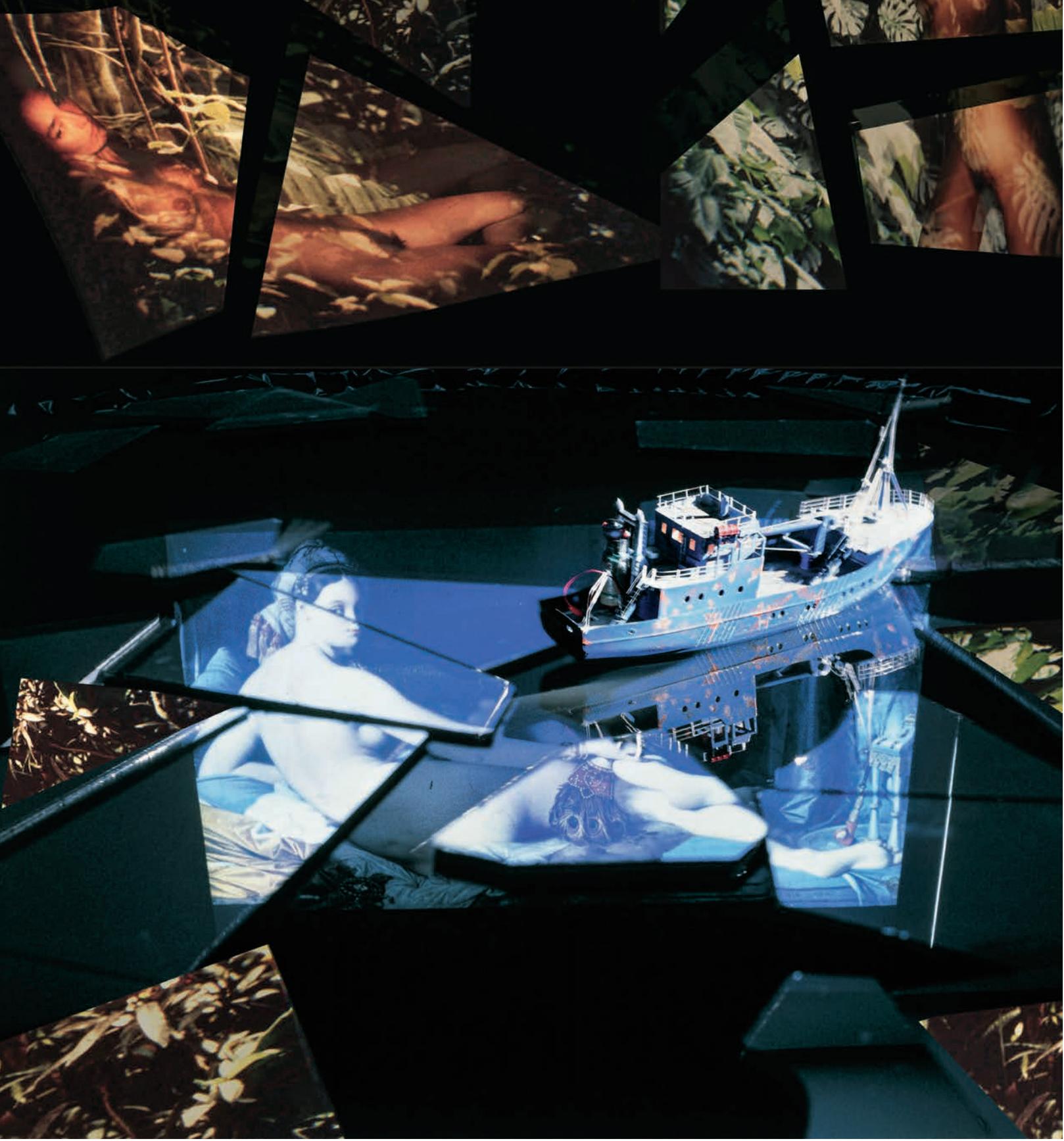
2017, vidéos et infographie.

Les formes les plus banales, les plus quotidiennes, recèlent une part de monstruosité. Inspiré par la croissance atypique d'un cactus, un algorithme est appliqué à d'autres objets : ici un fauteuil, soumis soudain à des protubérances folles.

Alain Fleischer
Le Voyage du brise-glace

1982, installation avec projections photographiques, bassin, miroirs flottants et maquette de bateau.

Sur un bassin rempli d'eau, navigue un modèle réduit de brise-glace. En guise d'icebergs, des miroirs sur lesquels sont projetées des images de paysages, de toiles célèbres, de nus. Leurs reflets éclaboussent les murs, perpétuellement reconfigurés par les mouvements du bateau.



Écrans, épreuves, tables, tableaux

Par Georges Didi-Huberman Philosophe

On pourrait, d'un tableau de Jackson Pollock, prendre une infinité de photographies, comme c'est le cas de tout enchevêtrement formel, de tout ciel de nuages, de toute mer agitée, de tout essaim d'oiseaux : du mouvement y est à l'œuvre. Dans les photographies que l'on peut faire d'un tableau de Pollock, surgissent quelquefois une ou deux – non : trois ou quatre, ou plus si l'on regarde encore – empreintes de main. C'est alors l'apparition archaïque, subtile et brutale, émouvante en tout cas, de l'anthropomorphisme : celui du corps de l'artiste, dans l'espèce de cosmos abstrait, virulent, mouvementé du tableau. Pourquoi ce cosmos semble-t-il si étendu, non seulement *all over*, comme on dit, mais encore mû par une énergie de transgression de toutes les limites, à commencer par celles du châssis sur lequel la toile est tendue bien droite sur le mur de tel ou tel musée ? Parce que Pollock, selon une décision radicale de déplacement, une rotation à 90° dont portent témoignage les fameuses photographies de Hans Namuth, envisageait sa toile non comme un objet posé verticalement sur chevalet, mais comme un tapis de danse horizontalement étendu – en étendue, en extension, en tension permanente, en écrasement – au sol. La rotation engagée par Pollock, on le sait, aura véritablement fait époque. Y compris dans le domaine photographique.

Visualité et temporalité coagulées

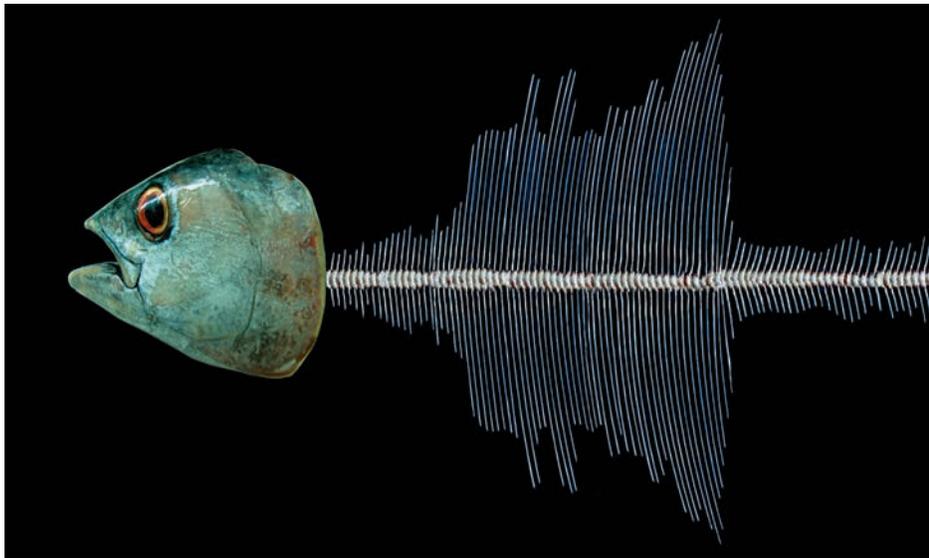
Ce qui se passe en général dans un processus argentique, c'est qu'une épreuve photographique voit le jour dans une espèce de cuisine appelée «laboratoire», avec son évier, ses robinets d'eau, ses cuves en plastique, tout cela, d'évidence, horizontalement disposé : il faut bien, en effet, que les bains agissent. L'agrandisseur sensibilise déjà un papier photographique posé horizontalement. Révélation, développement ou fixation, toutes ces opérations supposent donc que l'image se forme dans le même règne d'horizontalité que nécessitent, pour cette formation, les différentes solutions chimiques. Dans une performance intitulée *Écrans sensibles* – que j'ai pu voir et photographier au Blanc-Mesnil en 2012 –, Alain Fleischer voulut bouleverser cette économie de la formation d'épreuve photographique.

Tout cela avait lieu, non pas dans la solitude d'un laboratoire photographique standard, mais dans un théâtre où le public devait se familiariser avec l'intimité si particulière que procure la lumière rouge inactinique. Cela avait également lieu, non dans les dimensions usuelles des tirages photographiques, mais sur une échelle bien plus impressionnante : l'écran disposé devant les spectateurs était de la taille, disons, d'un tableau de Pollock. Tout cela ne se passait donc pas selon les protocoles habituels de l'horizontalité propre à la technique argentique standard, mais selon une verticalité obligeant à de nouveaux gestes de la part des «laborantins» (munis, pour l'occasion, de ces grands balais qu'utilisent les colleurs d'affiches). Ultime – ou central – bouleversement des protocoles : ce n'était pas d'une image fixe que l'écran allait se sensibiliser, mais de la durée même, avec ses mouvements, d'un film projeté. Toute la réflexion d'Alain Fleischer tournait autour des paradoxes liant la visualité et la temporalité du film coagulées, si l'on peut dire, dans le développement photo-

graphique lui-même. Bien des choses qui avaient été visibles dans le film projeté disparaissaient sur l'écran sensible qui les avait pourtant recueillies ; bien des choses invisibles dans le film apparaissaient, plus étrangement encore, dans l'épreuve finale.

Il pourrait bien y avoir un paradoxe supplémentaire. Mon désir de photographier l'écran envisagé par l'artiste comme épreuve par verticalisation des différentes tables généralement nécessaires au développement et au tirage d'une photographie argentique – ce désir aura fait apparaître la nature de tableau que l'«écran sensible» devait, pour finir, assumer. Et cela jusque dans l'omniprésence des coulures, des effets pigmentaires (dûs aux différences dans le passage du révélateur et du fixateur) où apparaissaient quelques très belles teintes rosées dans la grisaille générale, le tout magnifié par les traces gestuelles du balai faisant office de pinceau géant. La performance était, bien sûr, partie d'une réflexion sur les rapports entre film et photographie. Mais, comme l'avait énoncé un maître lointain – mais certain – d'Alain Fleischer, László Moholy-Nagy, la peinture ne tarde jamais à s'immiscer dans les techniques qui l'auraient supposément – et à tort, bien sûr – rendue obsolète.

Dans l'omniprésence des coulures, apparaissaient quelques très belles teintes rosées dans la grisaille générale, le tout magnifié par les traces gestuelles du balai faisant office de pinceau géant.





Alain Fleischer
Je ne suis qu'une image. Plume

2017, photographie couleur en caisson lumineux.

Transformée en diagonale optique, la phrase «Je ne suis qu'une image» est confrontée à différents motifs qui évoquent cette forme, dague, plume ou arête de poisson. Voyage du mot à l'image et vice versa, jusqu'au vertige...

Jeux de miroirs à l'infini

Par **Bruno Racine** Directeur du Palazzo Grassi et de la Punta della Dogana, Fondation Pinault à Venise

L'un des enjeux de l'exposition du CENTQUATRE est de rendre visible l'unité profonde qui existe entre l'activité d'écrivain d'Alain Fleischer, d'une extraordinaire fécondité, et les autres formes que prend son travail de cinéaste, de photographe ou de plasticien, en créateur universel pour qui la notion de frontière entre les disciplines artistiques ou intellectuelles serait subvertie par un perpétuel jeu d'affinités et de reflets. Le visiteur en aura un aperçu spectaculaire lorsqu'il se trouvera face au mur recouvert d'un papier peint reproduisant la première et la dernière page de ses œuvres publiées, à l'instar des extraits offerts en libre accès sur Internet pour donner au lecteur le désir d'aller plus loin... On raconte que Robbe-Grillet, pour juger si un manuscrit valait la peine de retenir son attention, commençait par en lire la première et la dernière page – puis celle du milieu si ce test préliminaire était positif, et enfin la totalité si l'impression favorable se confirmait...

Une méthode qui s'appliquerait parfaitement aux livres d'Alain Fleischer, dont la langue se compare à un fleuve puissant qui vous entraîne aussitôt dans son cours en un vertigineux tourbillon. Le mur voisinera avec une œuvre emblématique de 1990, *Premier regard, Dernier regard* : deux colonnes d'étagères de verre sur lesquelles sont gravées à gauche les premières fois, à droite les dernières fois – du premier regard au dernier mot –, inscriptions dont un éclairage projette l'ombre sur le mur même où sont accrochées les plaques transparentes : autant d'incipits et de conclusions d'une multitude d'histoires qui restent à écrire. Mais si la première fois est en principe bien identifiable dans le temps d'une vie, il n'en va pas de même de la dernière – car rien n'est plus difficile à déraciner que l'espoir d'un recommencement ou d'un retour. La pandémie aura malheureusement retardé la publication du dernier opus d'Alain Fleischer, *Petites histoires d'infinis*, qui aurait dû coïncider avec l'exposition, alors qu'il s'agit d'un développement important de sa création littéraire – un recueil de nouvelles dont la plus brève fait une demi-page, magnifique exercice de concentration de la part d'un auteur dont l'œuvre tout entière, littéraire aussi bien que plastique, est conçue au contraire selon le principe de l'expansion et fait en particulier une si large part aux jeux de miroirs susceptibles de se répéter à l'infini, tel le combat incessant des êtres finis que nous sommes pour conjurer jusqu'à la limite de nos forces l'imminence de notre dernier souffle.



Alain Fleischer
Je ne suis qu'une image. Arête

2017, photographie couleur en caisson lumineux.

Entretien avec Danielle Schirman, partenaire et co-commissaire de l'exposition

«Plus qu'une collaboration, un partage du temps et des désirs»

Propos recueillis par Emmanuelle Lequeux

Vous êtes l'interprète de plusieurs films d'Alain Fleischer, mais vous avez aussi collaboré de plain-pied à la conception de plusieurs œuvres, comme *l'Apparition du monstre*, *les Hommes dans les draps*, *Je ne suis qu'une image*... Comment définir ce compagnonnage ?

Nous nous sommes rencontrés à Saint-Étienne en 1981, dans un miroir où il filmait mon visage en reflets pour une œuvre de «cinéma installé» de sa première grande exposition. Ce premier rendez-vous mélangeait déjà les genres. Par la suite, j'ai été l'interprète de plusieurs de ses films, mais j'aurais pu tout aussi bien être à la prise de son ou aux décors (ce que j'ai fait parfois). Alain travaille jour et nuit, et son rythme s'est accéléré avec les années. Notre vie mêle sans cesse création et plaisir. Je préserve des bulles pour mes projets personnels, auxquels il lui arrive de participer. Je suis plus «manuelle» que lui et plus aguerrie à l'informatique. Pour *les Hommes dans les draps*, je joue les petites mains; pour *l'Apparition du monstre* et *Je ne suis qu'une image*, je deviens infographiste. Plus qu'une collaboration, il s'agit d'un partage du temps et des désirs.

Comment se fait le «partage des rôles», s'il a lieu d'être, ou la fusion de vos deux imaginaires ?

Je réagis toujours à une de ses propositions, le plus souvent visuelle, mais parfois théorico-technique. Il y a un jeu entre nous, un ping-pong entre propositions et contre-propositions. Mon rôle est celui d'une exécution attentive au fur et à mesure qu'un projet se précise. Je n'aspire à aucune reconnaissance en tant qu'artiste, même si l'art fait partie de ma vie depuis mes études aux Beaux-Arts.

Quelle œuvre est pour vous la plus symbolique de ce partage ?

C'est peut-être celle où seules mes mains sont impliquées: la grande série des *Papiers d'argent*, avec au centre l'installation monumentale et éphémère des *Autoportraits sous le masque*. J'ai moulé dans du papier d'argent [aluminium alimentaire] de nombreux objets, dont Alain met la mue en scène pour la photographe: double empreinte, le volume puis la lumière. Nous avons moulé tous nos objets usuels, depuis une paire de chaussures jusqu'à une machine à écrire, puis nous nous sommes attaqués aux lions de marbre dans les jardins de Rome. Quand tous ces sujets ont été épuisés, Alain m'a demandé de mouler son visage



pour ses *Autoportraits sous le masque*. Pour «L'Empreinte», l'exposition conçue par Didier Semin et Georges Didi-Huberman au Centre Pompidou, je l'ai fait 600 fois. Douce vengeance...

Vous travaillez aussi à recueillir la dictée littéraire d'Alain.

Pour le taquiner, je dis parfois qu'il n'a écrit aucun de ses livres et que je n'en ai lu aucun. Étrangement, cette imprégnation par les mots a commencé dans les années 1990, en même temps que les travaux sur l'empreinte des formes et des images. Peut-être suis-je devenue moi-même une feuille de papier sensible dans laquelle Alain moule les phrases qu'il me dicte et dont je garde l'empreinte. Ces moments de dictée littéraire sont pour moi intenses, précieux et uniques. Son écriture est liée au souffle, à la parole, avec la formidable concentration qu'il déploie en déroulant ses longues phrases obsessionnelles. L'écriture lui vient en écrivant. Il ne prépare ni plans, ni notes, ni brouillons. Il attend que je vienne m'asseoir devant mon clavier (parfois il s'impatiente...), puis il commence à dicter, et cela peut durer une journée entière. Au début, nous faisons une sortie papier après une séance de travail pour relecture et corrections. Aujourd'hui, nous projetons les textes sur un mur comme un film. La parole devient image et l'écriture, cinéma. De toute sa production, c'est le temps de partage que je préfère.

Alain Fleischer
Écran sensible. La lettre

1996, image photographique noir et blanc (300 x 400 cm), d'après projection d'un film négatif 16 mm.

Alain Fleischer fait de l'écran le lieu de révélation de l'image, grâce à un processus complexe de «sensibilisation» du mur. «Les images de cinéma ont trouvé un écran qui ne serait pas insensible à leurs caresses, à leurs empreintes, à leurs touches, comme la toile blanche à celles de la peinture», résume-t-il. Ici, c'est l'image de sa compagne Danielle Schirman qu'il a fait surgir.

Alain Fleischer – L'Aventure générale Exposition au CENTQUATRE-PARIS

Du 10 octobre au 6 décembre 2020 • 5, rue Curial • 75019 Paris • www.104.fr

Du mercredi au dimanche, de 14 heures à 19 heures

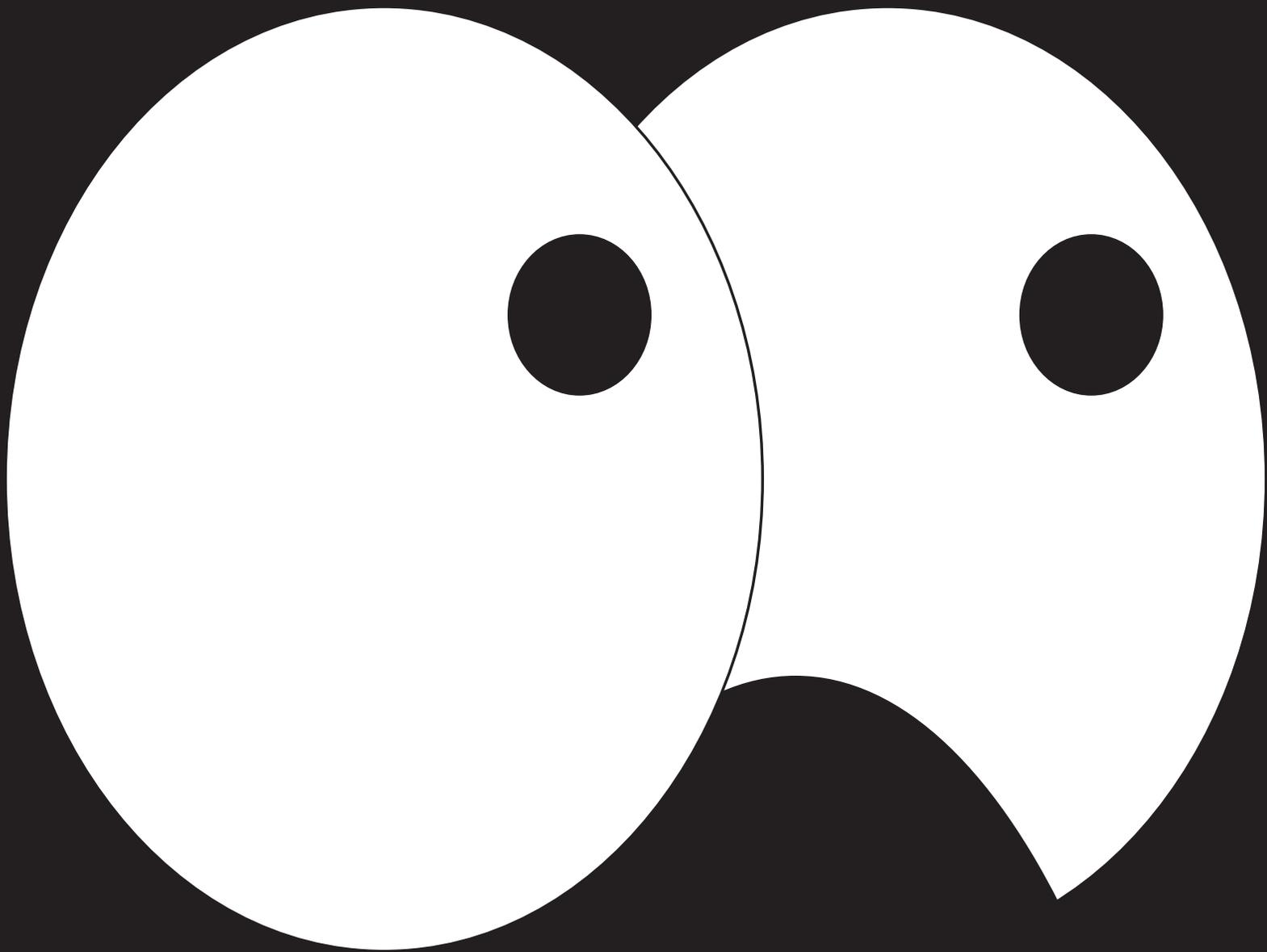
Le CENTQUATRE publie également à l'occasion de l'exposition un recueil de textes de Didier Semin, Olivier Kaepelin, Lydia Flem, Daniel Dobbels, Patrick Sandrin, Pierre Ouellet, Christine Palmiéri, Léa Bismuth, Madeleine Van Doren, Maurice Olender, Michel Nuridsany, Jean-Jacques Lebel, Philippe Dagen, Françoise Paviot, Michèle Chomette, Louise Déry, Georges Didi-Huberman, Bruno Racine, Clément Cogitore et Dominique Païni.

4^e DE COUVERTURE

Alain Fleischer
**L'Invention
de la lumière**

2019, tirage photographique d'après fichier numérique, 90 x 120 cm.

Tous crédits © Alain Fleischer / ADAGP, 2020, sauf p. 4 © Photo Danielle Schirman.



@104paris

@beauxarts_magazine

@adagp_

follow @elainealain on Instagram,
and you?

International glances at the #artists of the #frenchartscene

