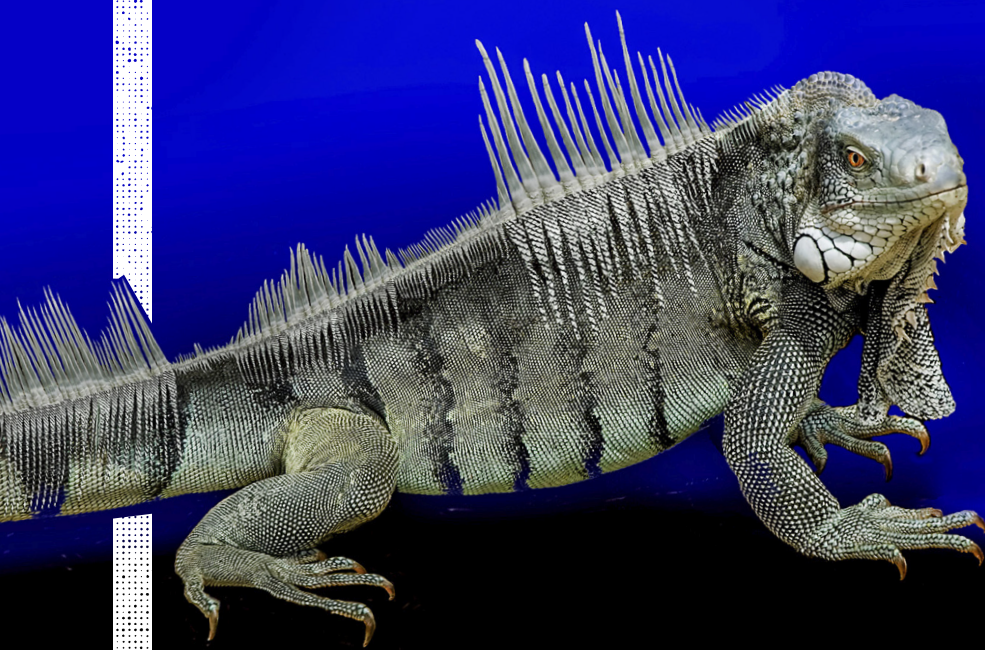


L'Aventure générale

Alain Fleischer

exposition
automne/hiver 2020



**CENT
QUATRE
#104 PARIS**

Copyright © Alain Fleischer - 2020
Tous droits réservés

Commissariat : Danielle Schirman et Dominique Païni
Sous la direction artistique de José-Manuel Gonçalves

Illustration : *Je ne suis qu'une image, Iguane*, 2017
Maquette : Romain Eludut

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition
L'Aventure générale d'Alain Fleischer
au CENTQUATRE-PARIS
du 10 octobre au 06 décembre 2020

www.104.fr

Alain Fleischer
L'Aventure générale

exposition
automne/hiver 2020

**CENT
QUATRE
#104 PARIS**

Sommaire

| | |
|--------------------------------|----|
| Alain Fleischer | 7 |
| Dominique Paini | 13 |
| Didier Semin | 19 |
| Olivier Kaepelin | 21 |
| Lydia Flem | 25 |
| Daniel Dobbels | 27 |
| Patrick Sandrin | 31 |
| Pierre Ouellet | 35 |
| Christine Palmiéri | 39 |
| Léa Bismuth | 41 |
| Madeleine van Doren | 45 |
| Maurice Olender | 47 |
| Michel Nuridsany | 49 |
| Jean-Jacques Lebel | 53 |
| Philippe Dagen | 55 |
| Françoise Paviot | 63 |
| Michèle Chomette | 65 |
| Louise Déry | 67 |
| Georges Didi-Huberman | 69 |
| Bruno Racine | 73 |
| Entretien d'Emmanuelle Lequeux | |
| avec Danielle Schirman | 77 |
| avec Clément Cogitore | 81 |



Autoportrait sous le masque

Alain Fleischer
Mes amis dans l'aventure

Il m'aurait été bien difficile de concevoir ce qu'on appelle une exposition rétrospective, tant ce que j'ai fait au fil des ans dans les domaines de l'art, de la photographie, du cinéma, de la littérature, m'apparaît excessif et déraisonnable, dicté par le désir impérieux d'interroger, d'expérimenter, d'explorer, de créer sans cesse et sans renoncer à rien. Et si, dans quelques années, après moi, un quelconque esprit curieux et imprudent venait à s'intéresser à ce qu'aura été ma production d'artiste, il lui faudrait une patience infinie, du temps sans compter, et l'aide d'autres fous comme lui pour tenter d'identifier, de classer, d'appréhender, d'analyser parmi la profusion sans frein et le désordre plus fort que l'ordre que j'aurais laissés derrière moi. Mon exposition au CENTQUATRE-PARIS serait plutôt *prospective* : tentative de préciser quelques pistes, avec l'orientation confirmée par des pièces nouvelles à ce que sont depuis toujours mes intérêts et mes enjeux... Mes proches me savent impatient dans la vie quotidienne, mais pour ce qui est de la reconnaissance éventuelle de ce que je produis, ma patience est celle d'un humain à venir dont l'espérance de vie serait de quelques deux cents ans...

Avec la proposition spontanée de José Manuel Gonçalves, cette exposition a été placée dès son origine sous le signe de l'amitié, de la complicité, avec l'espoir d'ouvrir à un cercle élargi un accès à mon travail réservé à un petit nombre (situation dont je suis le premier responsable). Cet état d'esprit s'est confirmé avec la décision que je sois accompagné dans ce projet par deux personnes présentes dans ma vie depuis des années : Danielle Schirman, rencontrée en 1981 à l'occasion de ma première grande exposition (c'était à Saint-Etienne à l'invitation de Didier Semin), liée à tout ce que je fais et toujours ma belle amoureuse depuis cette époque, et Dominique Païni, compagnon de toutes les grandes aventures :

voyages, films, expositions, publications, histoire du Fresnoy-Studio national... Il m'est impossible de qualifier de commissaires ces deux piliers du projet, à qui s'est joint généreusement, par son soutien, ses conseils et son action, Patrick Sandrin, producteur de certains de mes films. Ce sont donc l'amour et l'amitié qui gouvernent aujourd'hui cette AVENTURE GÉNÉRALE de la création, inséparable pour moi des jeux du désir, des affects, des affinités et de l'échange des idées.

Cette ambiance m'a incité à demander à quelques-uns de mes amis, s'ils en avaient l'envie, d'écrire un bref texte sur une de mes œuvres dont ils auraient gardé le souvenir. Certains ont accepté et m'ont envoyé leur texte ponctuellement. D'autres ont répondu positivement sans donner suite dans les délais prévus. J'ai relancé celles et ceux dont la présence m'aurait manqué, et leur précieuse contribution figure dans ce petit volume. D'autres n'ont pas répondu : je n'ai pas insisté. Il y a des artistes, des écrivains, des cinéastes, qui destinent leurs œuvres à un vaste public, et leur réussite leur donne raison. Pour ma part, je suis incapable de m'adresser à une multitude anonyme, et ce n'est pas par manque d'un désir d'universalité. J'imagine chaque œuvre que je produis destinée à un petit nombre de personnes proches, celles et ceux qui ont embarqué dans mon « aventure générale », parmi lesquels je m'inclus, égoïste premier destinataire de mes propres productions.

On pourra lire à la suite ces dépôts qu'ont laissé dans leur mémoire des œuvres qui étaient d'abord destinées à elles et à eux. J'ai constaté ainsi qu'une même œuvre a été choisie par plusieurs, ce qui me laisse entendre qu'elle est peut-être plus singulière, plus marquante. Mais d'autres ont été seuls à choisir une œuvre dont ils me rappellent qu'elle a été importante pour moi. D'autres enfin me font redécouvrir une recherche que j'avais oubliée ou abandonnée et, en les lisant, je me dis que j'ai eu tort, que j'aurais dû insister.

Il est vrai que l'insistance n'est pas mon fort et que je suis dépourvu de cette ténacité qui permet à certains créateurs de ne jamais renoncer à une idée dont ils ont fait leur signature une fois pour toute, et qui finit par s'imposer, donnant raison à l'insistance. C'est dire que pour moi tous ces textes ont une grande importance, et que j'ai été heureux d'identifier chez chacun de ces ami(e)s ce dépôt qu'ils ont conservé de moi dans leur propre aventure. Que de cela ils soient ici affectueusement remerciés.

Un artiste a une sensibilité, des idées, des goûts, des opinions, des besoins, des désirs, des obsessions, des engagements, une éthique, des rêves. Un artiste peut avoir du talent, des projets, des ambitions, des exigences, une stratégie, des admirateurs, des marchands, des galeries, des collectionneurs. Tout cela n'est encore rien : un artiste a un monde. Sa part à lui d'un monde qui est à tous. Les personnages qui constituent ce monde ne sont pas en nombre illimité : on pourrait les réduire à un choix de noms dans un carnet d'adresses. Parmi les coordonnées d'un dentiste, d'un garagiste, d'un plombier, d'un fournisseur de matériel photo, d'une personnalité influente, d'une rencontre éphémère, il y a les noms de celles et de ceux que l'on peut simplement qualifier comme des amis.

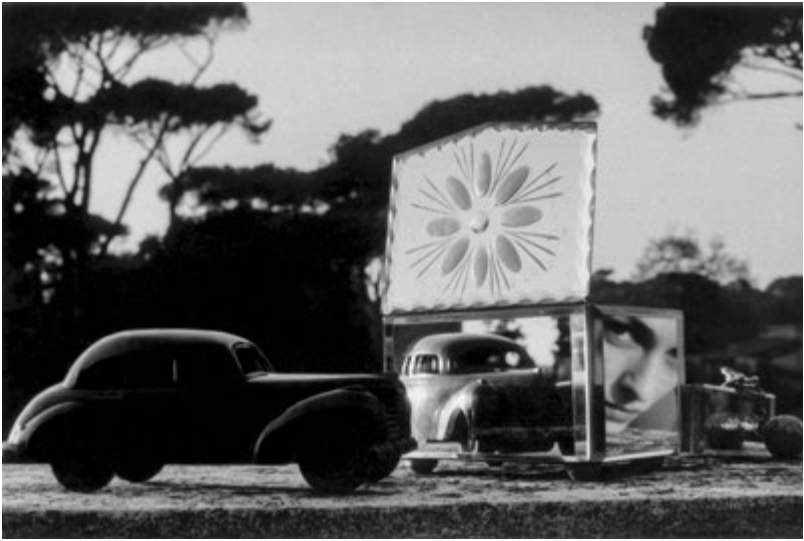
C'est un monde, le mien, que je tente de montrer dans mon exposition au CENTQUATRE-PARIS. Et de quoi ce monde est-il fait, que contient-il ? Des visages, des corps, des objets, des animaux, des meubles, des jouets, des miroirs, des images, des voix, des sons, des projections, des lumières, des ombres, des machines, des leurres, des jeux, des reflets. Et qu'arrive-t-il à ce monde ? Des aventures, avec leurs expériences, leurs explorations, leurs risques, leurs déconvenues, leurs découvertes, leurs moments de doute, de méditation, de mélancolie, ou de gratification, d'exaltation.



Autoportrait sous le masque

Je ne serais jamais devenu un artiste si je n'avais pu trouver dans la création une aventure, et même l'autre grande aventure de ma vie, avec celle de l'amour qui lui est inséparable. Il faut comprendre le titre « L'aventure générale » comme une extension de l'aventure à tous les domaines de la pensée, aux affects et aux langages artistiques qui me passionnent, l'extension de l'aventure a un inépuisable intérêt pour l'humain et a une curiosité insatiable pour l'univers des formes où le réel, comme on l'appelle, n'est que l'envers de l'illusion.

Alain Fleischer



Tudor au drive in, 1984

Dominique Paini
La mélancolie créative

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 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.

Chez lui, les facéties lumineuses, les miraculeuses compositions photographiques, les reflets imprévisibles révèlent ou dissimulent. Cette ambivalence est un des propos majeurs de cette 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 catoptriques et 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 ce mélancolique et inépuisable renouvellement, pourquoi cette « rage de

l'expression » (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 cieux des images flottantes. Est-ce l'insistance du souvenir des jeux cruels de l'enfance qui se fait jour lorsque ces souris circulent dans le labyrinthe de la *Réserve de blanc* ? 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'indiscrets téléphones qui « s'écoutent-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-t-il les *Regards des morts*, révélés sur papier photographiques mais jamais fixés, images de visages exposées aux risques de l'effacement ou ces *Nuits des visages* (projections de visages sur des sites naturels). Qui se

cache derrière ses innombrables *Autoportraits sous les masques* d'aluminium ? Lui ou les siens, lui ET les siens.

Autant d'œuvres qui témoignent combien Fleischer est émerveillé et inquiété par l'art du 20ème siècle qui se réalise selon le double phénomène d'émergence et d'effacement des images : l'art cinématographique. Cette invention plastique, née au passage entre deux siècles avant de devenir le mode dominant de la narration, est fondée sur l'alternance de l'apparition et de la disparition des images, leur défilement irrémédiable et le transport de leur projection lumineuse.

La passion d'Alain Fleischer pour ce dispositif est cruciale pour comprendre son œuvre. Il s'est approprié l'art de projeter des images pour en découdre avec cette confiscation, cet empêchement et cette extermination. Les objets que fabrique Fleischer sont des projets. Mais se retourner est pour lui la condition de ses élans, de ses inventions à venir. Sa pratique photographique augmente la puissance plastique de ses films et enrichit la théorie cinématographique depuis plusieurs décennies. *Les Ecrans sensibles* sont des œuvres contemporaines marquantes, commentées par les philosophes et les historiens de l'art : si la photographie conserve la mémoire immobile des corps, le cinéma conserve la mémoire mouvementée de la vie, autrement dit la mémoire des corps inscrit dans de la durée. Aussi, Fleischer rappelle-t-il qu'en étant si peu disponibles à la représentation des vivants nous mettons ces derniers en danger de dissolution. L'Aventure générale selon Fleischer est l'aventure incertaine de ces images menacées que nous ne prenons jamais assez de temps pour fixer.

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



Je ne suis qu'une image, Plume

la nuit et du brouillard, un de ses cinéastes préférés auquel il a consacré un livre hommage). Et cet engagement ne dédaigne pas la transmission (ses *Canalisations* au centre de la grande halle du CENTQUATRE en sont la métaphore).

Je ne suis qu'une image répète Alain Fleischer en logeant 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 – leurs migrations et leurs résistances à la destruction – reflète le sort de l'humanité contemporaine.



Écran sensible, Ce film est l'histoire d'une image, 1992

Didier Semin

Écrans sensibles/Cette image est l'histoire d'un film

Si le boulevard du Temple nous paraît, sur le fameux cliché qu'en a tiré Daguerre un matin de 1838, absolument désert, ce n'est pas qu'une chaleur accablante l'eût vidé ce jour-là de ses nombreux passants, comme elle avait vidé le boulevard Bourdon de *Bouvard et Pécuchet*. La longueur du temps de pose requis par une technique d'enregistrement des images qui se cherchait encore était seule en cause. Si les Parisiens affairés n'ont pas impressionné la plaque sensible, c'est qu'ils allaient trop vite. Une observation attentive de l'image conduit d'ailleurs à rectifier le premier constat qui fait apparaître cette dernière, vierge de toute figure humaine. Deux personnages étaient demeurés quasiment immobiles le temps de la prise de vue : un cireur de chaussures et son client. Ils sont à peine visibles au bas du daguerréotype, mais ponctuent si efficacement la photographie qu'on a parfois soupçonné Daguerre de les avoir fait poser. Il semble hélas qu'il n'en soit rien. L'appareil aurait pu garder la trace d'un couple d'amoureux : il aura fallu qu'il immortalise un homme contraint d'astiquer les bottes d'un autre. La première photo de l'Histoire a bien enregistré l'ordinaire chiennerie de l'existence, non l'une des exceptions fugaces qui nous rendent la vie si précieuse.

C'est cette image qui m'est revenue en mémoire en 1998, lors de la première d'*Écrans sensibles*, d'Alain Fleischer, dans la grande salle d'exposition du Centre d'art contemporain d'Ivry sur Seine, dont le sol en pente rappelle l'ancienne fonction (un cinéma). Des informations parcellaires étaient parvenues au public sur ce qu'il allait voir : un court-métrage projeté sur un écran photosensible, dans la même lumière inactinique que celle des laboratoires argentiques. Je m'attendais à ce que l'écran devienne, par un procédé quelconque, une peinture abstraite, comme un beau tirage raté. Le film passa, quelques personnages dans le décor d'une de ces baraques de plage

vides l'hiver, mais où, l'été, on vend des cornets de frites, la mer en arrière-plan. C'était, Hubert Damisch le rappelait avec humour, un tout petit peu ennuyeux, et on ne comprenait pas grand-chose : un film d'avant-garde en somme, pas désagréable. À la fin de la courte séance, la lumière ne se ralluma pas.

Une petite armada de jeunes gens en combinaisons blanches vint badigeonner l'écran d'un liquide que nous comprîmes vite être un révélateur. Au terme de quelques minutes émergea de l'écran, non le flou artistique que j'avais pressenti, mais une photographie, un peu précaire, comme celles des premières années du XIX^e : le décor mélancolique de la plage hivernale, avec quelque chose d'un tableau de Hopper, la silhouette et le visage admirables de l'actrice principale, Danielle Schirman.

Tout le reste avait disparu, les mouvements divers, la vague agitation, l'inutile récit. Fleischer avait (au terme de calculs et de repérages que j'imagine très savants, comme il sait les faire) rendu avec optimisme au génie de Daguerre ce que le génie des frères Lumière avait fait oublier. C'était bouleversant. Si les machines sont devenues assez intelligentes pour rendre l'illusion du mouvement, elles n'ont jamais été bêtes, contrairement à nous, qui le sommes si souvent. Quand elles ne l'enregistrent pas, le mouvement, parce qu'elles sont un peu lentes, elles révèlent déjà beaucoup.

Olivier Kaepelin
La nuit

« J'essayais d'attirer à tous prix ce monde
merveilleux et éblouissant dans ma pauvre chambre »
Tadeusz Kantor¹

J'avais vingt-cinq ans et je sortais d'une projection d'un film d'Alain Fleischer « Dehors-Dedans » avec la certitude d'avoir vu une des œuvres les plus incisives de notre temps. Ce réel que je vivais, que nous vivions, sujets désirants traversés par la beauté des corps, la beauté des femmes et la certitude qu'il fallait parier sur elles, sur la scène intime, la belle énergie d'Eros contre l'aliénation, les puissances destructrices du pouvoir de ses acteurs. Le film s'organisaient autour de ces deux pôles entre lesquels, chacun ne cesse de balancer, jouissant de ce rythme ou désespérant de la répétition des contraires, puis du « suspens » ou du vide dans lesquels ils nous laissent.

Après la nuit de « l'homme ordinaire du cinéma »², je quittais la salle avec mon ami Jean-Marie Gibbal, l'auteur de « Tambours d'eau », livre sur un culte de possession au Mali occidental. Nous inventions alors une revue : EXIT, proche de l'esprit d'Alain Fleischer à qui nous demandâmes des photos et un texte les accompagnant. J'y relis cette phrase si actuelle « Ceux qui restent dehors vous rentrent dedans ».

C'est, au fond, ce qui nous est arrivé en 2019 et 2020 : dans un monde en crise, dans cette Europe, à qui Alain Fleischer demandait, de façon prémonitoire dans « Prolongations »³, si elle avait fait son temps et si dans son match nul contre elle-même, elle ne jouait pas les prolongations ?

1 In *Ma pauvre chambre de l'imagination*. Les solitaires intempestifs. 2015. p.92.

2 Jean-Louis Schefer

3 *Prolongations – l'Infini* – Gallimard. 2014

Je lis et relis ce grand livre avec passion, le narrateur dans d'étranges récits, peuplés d'énigmes, de fantômes et plus encore de secrets, ramè-ne à la surface de la langue, les spectres des holocaustes, comme les heures et les jours des misérables journaliers que nous sommes. Ils sont, à la fois, simples identités reconnaissables par tous et « gouffres ambulants » amoureux des dérives situationnistes comme des rêves.



Raccord, Dehors Dedans, 1985

« Kafkaiens », insaisissables... « Dehors et dedans » toujours avec, entre eux, l'espoir de trouver les langues de l'un, les langues de l'autre et d'inventer leurs traductions infinies, leurs chemins dans les paysages, leurs glissements qui permettent de passer. C'est « ce qui passe et ce qui se passe » dans l'envoûtante vidéo « *Les hommes dans les draps* ». Nous sommes dans les plis des linges intimes, dans ces tissus qui, avec les vêtements, sont ce qui est au plus près de nos corps. Ils nous couvrent, nous entourent, nous enlacent mais de ces mouvements, de ces « plis surplus » naissent d'étranges silhouettes. Ils sont au creux d'une scène où se tiennent aussi nos corps amoureux, solitaires, rêveurs et insomniaques. Dans la chambre bleue sommes-nous jamais protégés ? Les plis sont autre chose qu'eux-mêmes.

Alain Fleischer construit une œuvre dont la vitalité a les qualités de nuits sans fin. Dans cette merveille qu'est la nuit, il se sert de toutes les lumières. Il les fait naître, il les projette, il les retrouve jusqu'à l'obscurité ou jusqu'à la danse des apparences, des hallucinations, du réel mobile quand il surgit de la nuit, de cette inoubliable nuit des images.



Les hommes dans les draps, 1995



L'âme du couteau, 1982

Lydia Flem
L'ombilic de la photographie

On imagine un enfant, un petit enfant, qui s'ennuie. La scène se passe à Budapest ou à Barcelone, peut-être à Paris. Un soir, assis à la table familiale où se tient un repas de fête qui s'éternise, l'enfant baille aux corneilles, ou aux tigres. Il dessine des chemins de miettes sur la nappe, puis, ivre de fatigue, se met à jouer avec ses couverts. La magie mystérieuse des reflets, le pouvoir de saisir des fragments de ce qui l'entoure le surprend, le fascine. Le décor, les personnes, les objets, les gestes des convives, tout se met à tourner, à sa guise, autour de lui, comme une lanterne magique. Son couteau devient miroir, sa cuillère se fait caméra, sa fourchette, appareil photographique. L'argenterie entre les doigts de l'enfant capte et révèle les échancrures d'un visage, la lumière des bougies qui scintille en cascade par le seul mouvement de son poignet. L'enfant comprend avec jubilation qu'il a le pouvoir de choisir, dans le miroir tout en longueur de la lame du couteau, une manière de découper le monde, de se l'approprier. L'enfant joue avec le monde, il joue avec le monde des images. Pour déjouer son ennui, il s'est inventé un jeu infini. Plus tard il sera photographe.

Les images, il les imaginera comme une mosaïque des possibles, un immense ruban de Moebius qui, entre hasard et maîtrise, mêlera parcours onirique et fictions de réalité. Vivre sa vie comme un rêve éveillé, pour échapper aux fantômes qui entourent la famille rassemblée autour de la table. *L'amant en culottes courtes* ira à la chasse aux reflets sensibles, aux doubles féminins. Sur l'argenterie et autres objets de son affection, se dévoilera l'image interdite, la vision du corps nu de la mère (*matrem nudam*), le lieu d'où l'on vient et où l'on ne peut faire retour. L'image des images, l'ombilic de toute photographie.



Dante, série Papiers d'argent, 1992

Daniel Dobbels

Dante

La déchirure semble nette, au premier regard, mais elle abuse. Elle n'est mortelle qu'à demi et d'autant plus sèche, anormale, brutale, violemment mortifère qu'il s'agit là, dans ce tête à tête d'amputés, d'une lutte entre deux spectres qui s'ignorent depuis la nuit des temps. Un doute se donne à voir, blessant un vers du « Purgatoire » en l'isolant de son chant : « (...) *tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta/ che m'avea contristati li occhi e 'l petti...* » - « dès que je sortis de l'air mort/ qui m'avait assombri le visage et le cœur » (Trad. Jacqueline Risset). L'air, au con-traire, mort à ses propres lumières, les striant de sourdes et d'éclatantes obscurités, jalouses de leur pouvoir, est, ici, absent. Doublement.

Il travaille au noir jusqu'à atteindre l'œil de la statue, le révolter, le retourner dans un blanc irréversible, dans un cas ; il froisse l'argent, le décompose et le pourrit point par point, tache par tache, dans l'autre cas. L'air tue. L'air est une morsure. Le déchirement de deux corps étrangers, anormalement accouplés, aux têtes outrées, pleine d'une matière récrémente pour l'une, d'un vide excrémental pour l'autre, d'une pauvreté de voix sans nom pour l'une, d'une stridence déjà calcinée pour l'autre. L'air s'est retiré éberlué, de ce foyer de décollation, de cette hybridation infernale : « mon sage guide me mène par une autre voie/ hors du calme, dans l'air qui tremble. / Et je viens en un lieu où la lumière n'est plus. » (« L'enfer »). Décollation centrale et latérale : l'air s'efface comme une foudre immobile n'ayant pas rencontré de visage, ni frappé aucune terre, n'ayant répandu qu'une terreur muette au cœur d'une anomalie jumelle, d'une artificielle gémellité. C'est ce fond « dantesque » que la photographie, art de ce qui n'est pas, « n'a jamais été », révèle comme masque schizophréni-que, qu'elle décèle et, en ce cas, en l'occurrence, descelle, là où le socle se fend, la dureté de la nuit de pierre se

déprend d'elle-même et laisse la place à la peur antécédente – mer noire ouverte par des mots de papier d'argent...

Pas de l'effondrement central...« (...) ché la diritta via era smaritta./ Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva selvaggia e aspra e forte/ que nel pensier rinova la paura... » (« L'enfer ») – « car la voie droite était perdue./ A dire ce qu'elle était est chose dure/ cette forêt féroce et âpre et forte/ qui ranime la peur dans la pensée... » - « Elle est si amère que mort l'est à peine plus »...

L'acte, double, suspend son temps pour avoir commis ce qui ne devait pas l'être... peut-être, pour s'être retourné « pour regarder le pas/qui ne laissa jamais personne en vie », ou, à l'inverse, s'être porté au-devant de lui-même et avoir été frappé d'aveuglement à la levée de ce « pas qui n'a jamais laissé personne en vie »...

Peut-être en doit-il être ainsi ? Le pas ne pouvant être fait, la passe ne pouvant être franchie par un seul homme, trop mortellement divisé entre son application masquée et froissée et sa destinée statuaire, impotent et incapable de conjuguer leur inimaginable soudure (cause et chose trop dure, atroce induration), il lui faut être deux, doubler le pas, inventer deux noms et deux visages, une vigilance virgilienne inouïe, une dentelle de mots et de paroles indéchirable, tramée de mille souffrances, exposée à un cerclage promis à l'entonnoir... du sens et de l'espérance.

Mais, muette et non prononcée, la question est « posée » en deçà du mors négatif : « (...) je voulais voir comment se joint l'image au cercle... » - « veder voleva come si convenne l'imgo al cerchio e come vi s'indova » - « et comment elle s'y noue » (« Le Paradis »)...

La vérité se montre « à demi » - à l'air libre, quand l'air s'est retiré, entre deux nuits contraires, les cercles une fois parcourus, les chants multipliés, mais la folle entité guettant encore le point d'où pourrait se nouer et s'annoncer l'attrait de l'unité –

un couple, un amour « qui meut le soleil et les autres étoiles »...
« Retour au noir » ?!, dès lors, mais approfondi, intaillé,
alvéolé par une puissance d'image plus souple et radieuse
que le moindre vent : souffle vertical, colonne d'air étrange-
ment vertébrale, vivante entre deux morts comme deux ailes
d'un corps à jamais mystérieux...



Argenterie et autre reflets, La spatule, 1982

Patrick Sandrin
Une aventure générale

L'aventure générale, l'exposition monographique d'Alain Fleischer au CENTQUATRE-PARIS fera événement. Artiste incontournable, il se fait rare sur les scènes parisiennes, plus occupé par d'incessantes recherches et par de constantes productions d'œuvres qu'à nous les montrer.

Cet homme est difficile à suivre car son travail est une perpétuelle remise en question des précédents travaux. Là où l'on pense le plus souvent reconnaître les artistes contemporains et leurs œuvres, comme une marque ou un label facilement identifiable par leurs motifs et leurs déclinaisons, lui s'ingénie à en rompre le fil et ses formes iconiques pour explorer l'ailleurs, à rebours des postures marketées de l'art contemporain.

Partageant sa vie entre la France et l'Italie, il est l'héritier des traditions de la Renaissance où l'artiste, ingénieur, peintre, architecte et poète construisait son identité sur plusieurs disciplines.

Ce travail hors norme ne peut se réduire à quelques idées liminaires ou formules lapidaires. Pour éviter ce piège je serais plutôt tenté de décrire ce qui le constitue et le hante. Un monde souterrain, tressé, maillé comme un rhizome. Il sous-tend l'œuvre, érige son art, et son cinéma. Parcourir ce monde est un jeu d'équilibriste, de funambule, car il est aussi dense qu'invisible pour celui qui ne saurait faire l'effort d'aller à la rencontre de l'œuvre. Peuplé des fantômes ou plus précisément des revenants d'une mythologie et d'une sémantique bien à lui, que la pellicule transcende, transforme, et transporte dans un flux d'images lumineuses, que l'on appelle cinéma. Ce monde animiste constitue l'aura de chaque élément du décor comme du paysage, et il produit chacun des personnages de ses fictions, le charme discret de son œuvre mais surtout la densité romanesque, poétique, esthétique, et métaphysique de ses fictions. Si l'invisible et l'indicible sous-tendent chaque film, son art est dans ce jeu interdisciplinaire qui fait cinéma,

et point de grand joueur sans science du jeu. Alain Fleischer est un maître de la dialectique entre le visible et l'invisible, les miroirs et leurs images, leurs apparences et ce qu'elles cachent, l'ombre et la lumière, l'espace sonore, celui du temps réel et son double mental, rêvé. Le jeu à ces constantes, et les petites variantes sont l'exercice ou l'artiste et le cinéaste s'accomplissent, en expérimentant, et en repoussant sans cesse les limites de la règle du jeu, jusqu'à sa ruine.

A ceux qui lui demandaient d'où venait ce style qui caractérisait la *nouvelle vague*, Godard répondait, des conditions de production, métaphore, car il est toujours questions de contraintes, de cadres, de limites, de concept, et pourquoi pas de moyens. Comme JLG, Alain Fleischer joue avec elles, en dispose, en diffère et en repousse tous les académismes et les convenances. Jusqu'aux bords du cadre il invente des dispositifs, une esthétique qui substitue à nos regards un monde qui s'accorde à ces contraintes, mais surtout à ses désirs et à sa conception du temps narratif. Le sien est troublant, singulier, en perpétuel glissement, pour ne pas finir, interrompre, remettre, différer ou rompre la continuité du discours, du temps, de la relation, ou du fil qui nous permettrait de penser que l'on possède le sens. Car tout conduit à l'irréremédiable, au bout et à bout, hors champs et hors limites, dans un mouvement symphonique de pure mélancolie. Exubérance est beauté dans l'art d'Alain Fleischer.

Si l'on pouvait trouver une attitude, ou une méthode commune aux différents travaux des artistes qui peuplent cet homme, c'est dans la constante recherche, à la façon d'un alchimiste, Paracelse version laïc, ou d'un enfant en perpétuel reconnaissance du monde et de sa sémantique pour en faire un sujet narratif et un objet poétique. Puis arrive le tour du geste, ou art et magie fusionnent, comme dans un tour de passe-passe. Et hop... l'œuvre se dévoile toujours par et dans un mouvement de mise en scène, un geste métonymique, architecturé par une chorégraphie des corps dans l'espace, aussi fluide que précise. Ainsi défilent, par séquences, par images, par signes, le monde

opératique d'Alain Fleischer, et quel qu'en soit son moyen de transport, photographique, plastique, cinématographique. C'est puissamment ce qu'on appelle un style, l'invisible qui fonde l'original mouvement de mise en scène ou s'accordent les paramètres de l'ensemble des disciplines que l'artiste orchestre pour faire œuvre, la trace matérielle de la pensée, "matière et mémoire" dirait Bergson. Ce perpétuel mouvement vers de continuelles découvertes est une promesse d'aventures dont chaque œuvre est la mémoire, un voyage en utopie. Au-delà, ou à côté de son œuvre, une autre œuvre est née : le Fresnoy-studio national des arts contemporains. À l'image de son fondateur, cette institution d'enseignement, de recherche et de production artistiques et audiovisuelles, avec un tropisme pour les technologies et les langages nouveaux, réunit plasticiens, cinéastes, photographes, chorégraphes, compositeurs, intellectuels du monde entier, à la façon des grands mouvements qui ont marqué l'histoire de l'art. Et à n'en pas douter cela fait partie intégrante de son œuvre, d'une façon de faire et de penser, de vivre, identifiable par les mêmes critères, un croisement des disciplines, le goût immodéré pour l'expérimentation, et cette généreuse attitude à l'égard des autres, permettre, donner, transmettre... un don.





Ecran sensible, La lettre (développement) 1998-2013

Pierre Ouellet
Écran de mémoire

Toute l'œuvre d'Alain Fleischer, qu'elle soit filmique, photographique ou littéraire, relève de la technique de l'« écran sensible » : rien n'y apparaît en son temps ni en son lieu, réellement, de manière factuelle, dans le seul « visible », mais se déploie dans l'espace-temps d'un dévoilement qui nous le rend « sensible » en son potentiel sans borne, où le réel reste en puissance, en suspens, en attente, gros de tout ce qui germe en lui, auquel il peut donner naissance... *Il se peut* que telle ou telle chose apparaisse sur la pellicule, la surface d'impression ou la page d'écriture, qui serait l'ombre ou le double de *ce qui est*, derrière lequel se profile *ce qui aurait pu être* à sa place... à cette place qu'il finit par prendre, l'usurpant, y empiétant au point de l'occuper tout entière, comme le « souvenir » d'un lieu qu'on revoie après des années se superpose à la perception qu'on en a en le redécouvrant... au point de la fausser et de l'effacer, de l'altérer ou de l'éradiquer.

Chaque être qu'il filme ou photographie, chaque histoire qu'il raconte ou chaque personnage qu'il décrit possède sa réplique ou sa récidive, comme dans l'un de ses derniers livres – *Le récidiviste*, justement – où le narrateur revisite la ville de Brno en Moravie, dans laquelle il se rendait régulièrement à l'âge de seize ou dix-sept ans, et s'y revoit à nouveau tel qu'il était autrefois, avec le décalage temporel qui le surprend, le trouble, mais qu'il finit par trouver non pas normal mais vraisemblable, tellement cette « seconde vue » qu'est la mémoire paraît plus vraie que ce qui se présente « à première vue », qui n'a pas la force de la « revenance », de ce renforcement de toute présence qu'est son retour inattendu, sa réapparition, cet apparaître *en plus*, ce visible à la deuxième puissance qui donne tout son pouvoir à l'image poétique ou artistique, par laquelle on voit double, voit plus, voit trop...

L'« écran sensible » qu'Alain Fleischer a présenté à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, en 2013, consiste à la fois en

une performance et en une œuvre photographique de grand format, qui en est le résultat, le dépôt ou le précipité au sens chimique, un peu comme ses romans sont l'aboutissement d'une expérience à la fois personnelle et historique, où le vécu et la mémoire, le film des événements et leur réminiscence dans la conscience sont littéralement projetés en une seule et même image, verbale, immémoriale, qui en est la déposition dans la langue et le récit, le marc, la lie, la substantifique moelle, dirait Rabelais, pour montrer que l'essence des choses n'est pas toujours pure, claire, diamantine, mais relève très souvent des sédiments les plus sombres et les plus opaques que l'homme dépose dans son histoire. L'événement dont il est question, qui finira par faire « écran », débute par la projection d'un court film montrant d'abord une silhouette d'homme qu'on voit presque de dos, penché vers l'avant, sur le fond d'un vaste plan d'eau traversé par un bateau, puis le visage d'une femme vue de face, en gros plan cette fois, elle-même légèrement inclinée, comme si elle méditait, recueillie, concentrée, les yeux fermés, dans une atmosphère de profonde mélancolie.

Le film est projeté sur une large toile photosensible, que deux personnages revêtus de combinaisons et coiffés de casques de protection vont badigeonner de différents liquides plus ou moins toxiques, « révélateurs », « bains d'arrêt », « fixateurs », d'où une image va peu à peu surgir, dans laquelle ce qui se succédait dans le temps au moment où le film se déroulait se juxtapose dans l'espace au fur et à mesure que la photo se révèle, où les deux personnages, homme et femme, sont désormais coprésents et le bateau qui faisait le trait d'union entre eux en traversant le lac à l'arrière-plan a disparu de l'image, désormais hors champ. Ce que le film montrait séparé, *in absentia*, se trouve réuni dans la photographie, comme le narrateur du *Récidiviste* tombe nez à nez sur le jeune homme qu'il était un demi-siècle plus tôt, dans cette même ville de Brno, en Moravie, où ils se retrouvent l'un et l'autre à deux moments opposés dans le film du temps dont ils sont les protagonistes sinon de simples figurants.

Toute image, littéraire ou photographique, est « révélatrice » non de *ce qui est*, qui se montre d'emblée, comme dans le pléonasme ou la simple reproduction, mais de *ce qui apparaît et disparaît* du même élan, qu'elle fait *comparaître* sur un même plan, comme l'homme et la femme, l'artiste et sa compagne, sur la photo que le film des événements dans lequel ils étaient séparés a fini par déposer sur la surface sensible en une Sur-présence, une surimpression qui fait qu'on peut parler d'un *temps spectral* propre à l'art et à la littérature, qui témoigne de ce qui reste du passé et de ce qui s'annonce du futur dans tout « présent » vécu comme coprésence, compression de moments révolus et non advenus en un éventail temporel déployé dans toutes ses dimensions, toute son ampleur, toute sa portée, plus large que l'Histoire, plus grand que le rêve et la mémoire réconciliés, aussi expansif que la fiction la plus inventive, qu'elle soit plastique ou narrative.

Le « bain révélateur » dans lequel on trempe les êtres et les choses en écrivant ou en photographiant nous montre qu'ils n'existent pas seulement en leur « présence », mais aussi dans le spectre large ouvert où on les voit apparaître et disparaître dans un passé et un avenir où ils ne sont plus ou ne sont pas encore, dont le peu de réalité ajoute au poids, à la gravité et à la puissance de cette hyper-présence qu'ils deviennent, non plus soumis à la simple « actualité » mais voués à l'éventualité, à une potentialité sans borne, à la possibilité théoriquement infinie, perpétuelle, d'exister plus, de sur-vivre, de sur-être en une *Prolongation*, une *Immersion* ou une *Imitation* du Temps en lui-même ou par lui-même, multiplié par autant de récidives que l'acte créateur peut en provoquer, quand on sait qu'il est une authentique sujétion, une incontrôlable « addiction », une incurable accoutumance chez des auteurs ou des artistes comme Alain Fleischer, qui enchaînent à un rythme infernal les infractions aux lois propres à la temporalité pour ne vivre que dans le désir irréfrenable d'une pérennité que la mémoire et l'imagination redéployent devant eux en un horizon qu'on peut à tout moment transgresser ou transcender.



Happy Days with Velazquez, 1984

Christine Palmiéri
Fiction du temps

Telle une comète, jaillissant des confins de l'univers et emportant dans ses traînées lumineuses et ses queues de poussière le spectre d'une beauté céleste, l'image surprend, éblouit, se joue de nos perceptions qui, entre la profondeur d'un obscur trou noir, un retour sur l'histoire de l'art et l'évocation ludique de l'enfance avec ses jours heureux, cherchent à comprendre le mystère de l'équation fabuleuse de ce dispositif capturé en quelques secondes, sinon en une fraction de seconde, par la saisie photographique du geste précis et rapide d'Alain Fleischer. L'artiste, l'œuvre et son sujet évoluent ensemble dans l'accélération temporelle des particules lumineuses pour accéder à cette vitesse d'évasion et fuir l'attraction de la masse effondrée du trou noir pour échapper à la disparition... à la mort.

Tel un arrêt sur image, sous la surface brillante du papier photographique, qui renforce le pouvoir spéculaire de l'œuvre en abyme, la Vénus au miroir de Vélasquez, qui se mire dans une glace en faisant dos au monde, image survenante, survivante, sorte de *Nachleben*, dirait Warburg, projetée sur un mur et reflétée dans un miroir, surgit puis se fige dans la traction mécanique et sonore du *Boy tricycle*, jouet ancien en fer blanc qui par un tour de clé est venu déposer des fragments de temps dans son parcours parabolique.

Telles les images des ménades gravées sur les tombeaux de marbre des morts évoqués par Didi-Huberman, la Vénus semble reprendre vie... et l'histoire de l'art s'en trouve revivifiée, réactualisée, transportée par les faisceaux lumineux du projecteur et par la course effrénée du jouet, de la matérialité des pigments à l'éphémérité virtuelle, aux pixels fixés par l'impression numérique. On retrouve ici la passion de l'artiste pour l'image lumineuse projetée, filmée, mobile et immobile,

procédé qu'il utilise depuis ses premières productions et qui fait fondre l'image et ses reflets dans l'environnement comme pour en imprégner les multiples surfaces dans le temps furtif propre au mouvement de la comète. Celle-ci apparaît et disparaît comme ses fictions filmiques, écraniques ou encore romanesques qui nous immergent dans le flux d'un monde imaginaire dont il accroît, contracte et dilue les multiples temporalités.

Happy Days with Vélasquez fait partie d'une série où l'image des *Vénus* de Rops, Courbet, Bouguereau et Boucher, kidnappées et tractées par un jouet, renaît dans les ondes électromagnétiques qui rendent visible l'invisible en une fusion des énergies connectées, sorte de conscience de l'univers qui nous envoient des signes.

Avec son approche scientifique, l'artiste polyvalent, metteur en scène, photographe, cinéaste et romancier, met ainsi en place des dispositifs complexes et dirige les acteurs autant virtuels que matériels, qu'il puise à travers son histoire personnelle, ses obsessions et sa passion de l'art pour réaliser des visions imaginaires selon une esthétique du sublime qui n'est pas sans rappeler celle des grands maîtres du passé. Maître de son temps, Alain Fleischer modifie les paramètres photographiques en contractant sur une même surface l'image voyageuse d'un chef d'œuvre ancien et le dispositif qui la fait apparaître dans l'arrêt instantané d'un temps multiple où l'espace, le temps et la mémoire, en un système dynamique, renouvellent le Visible.

Léa Bismuth
Stella

Un prénom reste ancré dans ma mémoire.
Celui d'une femme, italienne, ou d'une étoile.
Il y a des fantômes qui n'appartiennent qu'à la littérature.
Stella, Blanche, Albertine.
Des prénoms voués à se promener dans l'épaisseur du temps.
Stella, un être de papier.
De multiples incarnations.
Plusieurs visages.
Ou seulement un seul.
Elle vient de loin, et peut réapparaître à tout moment.
Je l'ai croisée à Rome, dans les allées du parc de la villa Doria Pamphilj, il n'y a pas si longtemps encore. Parcourant l'île des morts d'un cimetière vénitien. Ou sur les pentes d'un volcan.
Je ne me souviens plus de ses traits, de ses sourcils, des yeux noirs, des lèvres minces, de sa chevelure.
Il y a près d'une quinzaine d'années maintenant, j'ai consacré un mémoire d'histoire de l'art à ce fantôme. Je procède aujourd'hui à un curieux travail d'archéologie numérique, en relevant le nombre d'occurrences de ce prénom dans les centaines de pages enfouies, dissimulées dans le disque dur de mon ordinateur.
Médiation, ou méditation de l'archive.
Oubli, ou choix volontaire.
Parmi ce qui reste.
Stella, donc, « mot rencontré dans 20 pages » :
Stella, femme d'images et de mots, l'éternelle disparue
La Nuit sans **Stella**
À la Recherche de **Stella**
Toutes ces femmes s'appellent **Stella**
Stella est la plus désirée des femmes
En désirant convier **Stella** a un rendez-vous
Stella est une survivante, une disparue paradoxale qui est toujours de retour
Stella et les soldats de 1918



A la recherche de Stella, 1992

Ne suis-je pas responsable de cette constellation d'Esther autour de moi ?

Dans le roman *Immersion*, c'est Véra, une jeune pragoise qui incarne **Stella**

Stella, morte quelques vingt ans plus tôt

Stella est donc à la fois un personnage littéraire et une incarnation photographique

Stella, jeune-fille juive

Stella, revenante

[...]

Stella s'est faufilée entre les pages, les arguments, les développements.

Le mot, aujourd'hui devenu simple apparition sur écran, a-t-il perdu sa chair de prénom ?

Puis-je me reconnaître dans ces pages, arrachées d'un dossier classé, comme dans celles d'un carnet d'adresses redécouvert ?

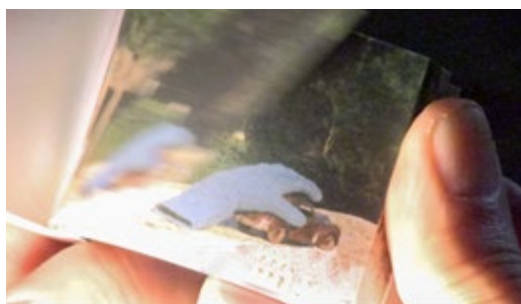
Le temps s'y est plié.

L'identité diffractée, démultipliée.

Le vent a soufflé et les vagues ont tout balayé.

Mais, l'ombre d'un visage danse sur la pierre, et me regarde.

NB : Ce texte a été écrit en pensant à certaines œuvres d'Alain Fleischer : *Immersion* (2005), *Le carnet d'adresses* (2008), *La Nuit sans Stella* (1995), *À la recherche de Stella* (installation, chapelle du Méjean, Rencontres internationales de la photographie, Arles, 1995). Le mémoire de master 2 d'histoire de l'art dont il est question a été soutenu en 2006, à la Sorbonne, sous la direction de Philippe Dagen.



Flip Book, Le voyage d'une main, 1998

Madeleine van Doren
Il était une fois un livre d'images...

1^e page : Un arrière-plan, une magnifique vue de Rome au premier plan sur un muret de pierres, un bras avec une main gantée de couleur bleue surplombe une voiture brune, un jouet.

À chaque page suivante, la voiture, toujours pilotée par la main, avance, le paysage défile, on finit par apercevoir sur l'une d'elle, un buste sculpté et à la...

75^e page : La main et la voiture, quittant le corps auquel elles appartiennent, s'éloignent définitivement dans un paysage boisé. Vers quelle autre aventure ?

Mode d'emploi : Tenir l'objet côté reliure au creux de la main gauche,
Placer la main droite à l'autre extrémité en mettant le pouce sur la couverture puis faire défiler les pages jusqu'à la dernière, par la vitesse c'est déjà du cinéma.

Ce petit objet de 10 cm de long, 5 cm de large, 1,5 cm d'épaisseur édité par le Crédac à l'occasion de la « fabrique » des « Écrans sensibles » est un abrégé des diverses facettes de la personnalité d'Alain Fleischer : un esprit malicieux, un collectionneur de jouets mécaniques, un grand voyageur, un attachement profond à la Ville de Rome, et un penchant certain pour la couleur bleue ...

On y retrouve aussi les échos de ses multiples autres créations qu'elles soient littéraires, photographiques ou cinématographiques.

« C'EST UN COURT QUI EN DIT LONG »



Exhibitions, 1992

Maurice Olender
Yadah

Ce n'est un secret pour personne : Alain Fleischer, passager clandestin d'innombrables existences, entreprend ses *œuvres*, une à une, avec rigueur, sans jamais les désolidariser d'un ensemble : son œuvre. Si, parmi ses multiples chantiers, on pouvait dégager un socle commun, on pourrait dire, reprenant ses mots, qu'il procède par séries, afin « d'explorer et de décliner presque à l'infini une idée ou un projet ». Il poursuit ainsi la déclinaison de ses *Exhibitions*, une série de plus de trois cents images érotiques et pornographiques, projections nocturnes, sur les murs des cités, ou qui s'affichent sur les rideaux d'une fenêtre, figures visibles d'un dehors qui s'offrent à de l'intime. Se servant de diapositives, Fleischer a projeté ses *Exhibitions* entre 1984, à New York, et la Biennale de Venise, en 2019, passant par le Canada, le Japon, la Chine, l'Italie, le Brésil, l'Argentine, les Pays-Bas, « et même au Maroc où l'opération était un peu risquée ».

Voir de ses propres yeux ces images surexposées de corps photographiés, ces femmes, ces hommes devenus visages anonymes de leur propre sexe, éveille soudain un souvenir sémantique : sur les vases grecs antiques, les artistes, qui *dessinaient* leurs figures, quelquefois érotiques, *signaient* de leur nom propre en se servant d'un verbe unique signifiant à la fois *dessiner* et *écrire* : *graphein*. Le grec moderne a conservé la mémoire de cette dualité, qui associe intimement le trait de l'image dessinée au signe écrit de l'abstraction alphabétique, en y ajoutant un troisième verbe : *photo-graphein* - *photographier*.

Alain Fleischer incarne l'homme de la dualité de l'antique verbe *graphein* : après avoir conçu le *dessin* d'un livre, il le dicte, sans en inscrire l'alphabet, épelant chaque mot par la voix ; ses *photographies* sont la *signature* d'un monde qu'il nous expose. Les mythes anciens racontent qu'il arrive à une déesse vulve, à un dieu ithyphallique, tous deux au sexe exhibé, de se

résumer à un fragment corporel anonyme. L'une et l'autre ont perdu leur nom propre. Sans lien, autonome, figure sexuelle solitaire, leur puissance infinie est anonyme.

Est-ce pour sublimer l'image, restituant à l'*Exhibition* sexuelle une part de son anonymat, qu'Alain Fleischer offre un lieu visible à ce que, dans les dictionnaires de mythologies, on réduisait à l'ineffable d'en bas pour parler de ces choses qu'« on ne nomme pas ». Pas plus qu'on ne pouvait faire entendre l'obscène en prononçant le simple mot « fille » : souriant du monde de son enfance, Renan se souvient qu'on disait alors « les personnes du sexe ».

Cette série que Fleischer a choisi d'intituler *Exhibitions* répond-elle à la volonté de *signer* une ascèse érotique, méditation s'accordant à des représentations sexuelles ? *Photographier* des sexes enchevêtrés incite à reconnaître à la fois des fragments disjoints et une dualité en quête d'osmose.

Dans *Singulier Pluriel* (Maurice Olender, 2020), à propos de cette série qu'Alain Fleischer dit « érotique et pornographique », on réalise combien ces imbrications de sexes, masculin et féminin, s'exposent avec autant d'intensité que de pudeur. Sans esquiver les apprêts érotiques, ni masquer l'érection du membre viril ou la vulve offerte au regard, la photographie de sexes « sans image » peut évoquer cette adéquation spinoziste où féminin et masculin deviennent les deux pôles d'une même conception plastique de la connaissance.

En hébreu, « amour » et « connaissance » sont signifiés par un seul et même vocable : *yadah*. Spinoza nous le rappelle dans son *Traité théologico-politique*.

Le souci de l'artiste serait-il d'offrir une *signature*, un nom propre, à l'anonymat du dispositif esthétique, ici photographique, transgressant ainsi la solitude de toute représentation érotique ?

Michel Nuridsany
Le projet principal

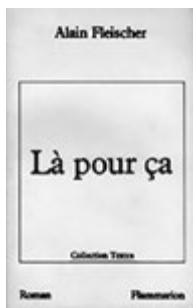
C'est à travers l'aventure éblouissante de « L'Été » de Weingarten, à laquelle j'ai modestement participé en réalisant la bande sonore du spectacle, que, grâce à Richard Leduc, qui jouait dedans, j'ai eu, pour la première fois, l'occasion d'entendre le nom d'Alain Fleischer. Richard Leduc avait tourné dans un film de Robbe-Grillet avec Catherine Jourdan. Belle, étrangement belle, Catherine Jourdan était un personnage fascinant. D'elle, il m'avait dit : « Je ne comprends pas, elle ne jure que par un réalisateur d'avant-garde, Alain Fleischer ». J'ai vu, un peu plus tard, « Dehors-Dedans », œuvre d'avant-garde d'un réalisateur d'avant-garde sans doute, mais, surtout, film sidérant, et j'ai compris pourquoi Catherine Jourdan ne jurait que par Alain Fleischer. « Dehors-Dedans » est une de ces œuvres qui excèdent tout ce qu'on peut en dire. On y voit dans son intimité une jeune femme qui vit seule dans une chambre, avec un vasistas pour seule possibilité de contact avec le dehors. Là, les images érotiques se mêlent à des extraits de *l'Histoire de la Révolution Française* de Michelet dans des allers et retours inattendus, vertigineux, parfois gênants.

Il y a dans ce film que je dirais « fait à la maison » (Fleischer est scénariste, directeur de la photo, monteur et réalisateur), une liberté réellement folle, une « liberté libre », comme dit Rimbaud, des audaces comme j'en ai rarement vues, mêlées à des moments de grâce – une grâce singulière, lumineuse et noire – qui m'ont stupéfié et marqué.



Dehors Dedans, 1974

Dans une sorte d'évidence, Alain et moi sommes devenus amis. Et, en ami, Alain que j'avais découvert aussi comme photographe et artiste, m'avait confié que son « grand projet », son « projet principal » était d'écrire. Alors, quand les hasards de l'existence ont fait que je suis devenu directeur de la collection « Textes » chez Flammarion, je lui ai proposé de publier son premier livre. J'ai dû attendre ; mais quel livre c'était ! Il s'intitulait « *Là pour ça* ».



Comme le texte, fait de la seule page 100 cent fois recommandée, devait tenir tout entier sur une seule page et qu'ainsi il excédait les limites ordinaires des livres de la collection, nous avons été conduits, pour ce seul livre, à en agrandir le format. La singularité de l'œuvre oblige. Celle-ci commence par le mot « écrire » et répète, ressasse ce mot, ce désir - ou cette rage -, d'accomplir le « projet principal », creuse, met au jour sa difficulté, les obstacles et ce qui le détermine, dans un récit en lambeau qui dans une sorte d'immaturation gombrowiczienne, se défait, s'écroule même dès que la forme pourrait le figer. Œuvre fondatrice, qui fouaille l'écriture elle-même comme « Dehors Dedans » le faisait du cinéma, elle ouvre sur l'illimité des textes à venir, dictés, parlés, proférés sur une ligne de crête où l'écriture et le verbe se rejoignent et se repoussent, où l'œuvre maintient vivante en elle, la source qui l'a fait naître.



Le regard des morts, 1998

Jean-Jacques Lebel
Pluralité d'Alain Fleischer

« Alain Fleischer » est un nom générique qui se réfère à plusieurs individus distincts, plus ou moins lointainement apparentés – entre autres à Betty Boop – qui opèrent dans des sphères pas toujours compatibles ni même synchrones. C'est pourquoi certains l'appellent le Hongrois Furtif, surnom d'une appréciable plasticité qui ouvre la voie à tous les délires. Ce regardeur obstiné et réitératif n'a cessé depuis un demi-siècle de prendre des myriades de photos - rarement développées et imprimées, en noir et blanc, tantôt érotiques, tantôt pas, presque toujours à base d'images projetées sur des surfaces narratives, à l'aide d'un dispositif optique qui ressemble fort au piano à queue de marque Steinway sur lequel il a joué la sonate n°16, dite *Sonata Semplice*, pendant les cours de Marguerite Long qu'il suivait dans sa jeunesse. Par contre, les musiques de ses quelques deux cent films – docu-fictions ou reportages d'évènements imaginaires – ont été confiées à divers bricoleurs bruitistes. Ce plasticien polytechnique et polyglotte braque en permanence l'objectif de son Leica sur les non-dits de l'art et de la vie, la sienne et celle de tout un chacun, comme si consigne lui avait été notifiée de tirer de l'ombre, en les fixant sur pellicule ou sur papier hypersensibles, les traces de l'activité mentale d'un nomade contemporain qui, par pure coïncidence, porterait le même surnom que lui. Ce faisant, il n'a cessé de concevoir et réaliser de fort complexes installations multimédia, prioritairement low-tech (par opposition à la putassière mode des gadgets high-tech).

Le Regard des Morts, par exemple, où les effigies cadavérisées des victimes des carnages de 14/18 font massivement retour dans une chambre noire éclairée d'ampoules rouges, extensible à l'infini. Nous sommes admis à déambuler en silence dans cette chambre mortuaire, lieu historique de l'Europe et de ses crimes contre l'humanité, comme dans

un mémorial présentifiant horizontalement, côte à côte, les visages flottants et ondulants des participants zombifiés d'une *Danse Macabre* moyenâgeuse. Le moins qu'on puisse dire est que Alain Fleischer ne cherche pas à plaire ou à divertir, à l'instar des vaines vedettes de « l'actualité culturelle », mais à repenser le principe même sur lequel s'est fondée la civilisation dont la *Danse Macabre* est l'allégorie principale.

On l'aura compris : ses productions n'ont pas grand-chose en commun avec l'art commercial et l'industrie du spectacle. Parallèlement, dans ses nombreux écrits romanesques ou critiques publiés à un rythme soutenu, il use d'un lexique et d'une grammaire à proprement parler photographiques et filmiques. Ses actions cinématographico-picturales, notamment ses grands *Ecrans Sensibles*, font appel aux traditionnelles techniques du lavis, de l'aquarelle, du badigeon liquide, du dripping, de façon à convoquer progressivement, lentement, le négatif d'un récit filmique sur le mode d'une apparition mnésique reconstituée sous nos yeux en temps réel. La notion surannée d'« auteur » a été, ici, destituée au profit d'un dispositif processuel collectif.

À elles seules des œuvres d'art d'une telle qualité suffiraient à situer Alain Fleischer parmi les grands artistes de notre époque n'étaient la cécité systémique des instances socio-culturelles dominantes et, conséquemment, les lois du marché qui les régissent. Or, précisément, la pluralité et le nomadisme ingouvernables de Fleischer sont irréductibles à quelque critère de rentabilité financière que ce soit : ce chercheur « sans profession fixe », ce métaphysicien SDF vagabonderait-il sur « trop » de territoires ? C'est sans doute ce qui lui a permis jusqu'ici d'échapper au massacre. Il y a, de surcroît, le Studio National du Fresnoy qu'il a créé et qu'il dirige. Ne vous étonnez donc pas si il ne trouve pas le temps de répondre au téléphone, aux emails ni aux SMS. Pour le joindre, il n'y a de vraiment efficace que la transmission de pensée.

Philippe Dagen
Deux petits livres

On a beaucoup écrit sur la photographie depuis un siècle et demi, comme il a été beaucoup écrit sur les autres arts de la vue, plus anciens qu'elle et donc encore bien plus abondamment commentés qu'elle ne l'a été. Mais la littérature qui traite de la photographie présente une particularité, pour peu qu'elle soit comparée à celles qui veulent s'approcher de la peinture, du dessin ou de la sculpture. Ceux-ci ont leurs histoires, leurs dictionnaires, leurs biographies, leurs mémoires et leurs chapitres dans des ouvrages qui se prétendent encyclopédiques et, là-dessus, la photographie n'est pas moins bien traitée désormais qu'ils le sont depuis des siècles. Mais elle a suscité aussi ce que l'on prendra la liberté d'appeler ses « petits livres ». Il faut entendre par là des ouvrages brefs – dont la longueur n'excède pas une centaine de pages – et qui sont souvent, dans l'œuvre de leur auteur, le seul dans lequel il ait traité de photographie. L'adjectif petit est employé en référence à la *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin : *Kleine Geschichte der Photographie* qui parut en feuilleton dans la revue *Die Literarische Welt* à l'automne 1931. Ce n'est pas l'unique écrit dans lequel Benjamin s'arrête sur des images argentiques. Daguerre, Gisele Freud et Karl Blossfeldt sont parmi ses sujets et les allusions au photographique affleurent dans plusieurs de ses essais parmi les plus lus. Mais, dans la *Petite histoire*, se manifeste le désir de penser ces images d'une manière qui leur soit propre : non pas l'application des notions habituellement infligées aux beaux-arts, mais un traitement particulier et intime. Il est probable que la relative nouveauté de la technique et, en 1931, la rareté des ouvrages qui en faisaient cas, qu'ils soient d'ordre historique ou esthétique, sont deux des raisons pour lesquelles Benjamin était certain qu'écrire sur la photographie ne saurait se faire selon les usages ordinaires. Un autre « petit livre » est *La chambre claire* de Roland Barthes : un peu plus long que Benjamin, mais tout aussi singulier dans

son œuvre et tout aussi spécifique dans l'analyse. Ces deux petits livres sont depuis longtemps connus et cités. Ils sont même si souvent cités que leur étrangeté initiale n'est plus assez ressentie – sort commun à tous les écrits qui deviennent des références obligées. Ainsi ne perçoit-on plus à quel point ils se fondent sur des expériences et des sentiments personnels et donnés pour tels, ce qu'un auteur réputé « scientifique » pense devoir s'interdire et, se l'interdisant, en est souvent réduit à se rabattre sur des banalités rassurantes – rassurantes puisque banales.

Ces réflexions valent pour deux petits livres d'Alain Fleischer, *La pornographie, une idée fixe de la photographie*, publié en 2000 et *La Seconde Main, nouvelle précédée de Notes sur quelques images particulières*, paru un an plus tard. Ils se répondent. Dans le deuxième, la production et la diffusion dans des magazines spécialisées d'images obscènes destinées à allécher des couples échangistes sont l'un des sujets, l'autre étant la vente d'occasion – de seconde main – de biens variés, de l'automobile à la machine à coudre. Dans l'un et l'autre essais, Fleischer se montre extrêmement attentif à la matérialité de l'image : ce que l'on y voit principalement et ce qui s'y voit sans que le photographe l'ait voulu ; les réussites et les nombreuses erreurs de mise à point, de cadrage et l'éclairage ; ce que la photographie a d'un contact physique et ce en quoi ce contact induit l'illusion d'une présence réelle ; la reproduction dans journaux et magazines et ce que la qualité ou la pauvreté de celui-ci fait à l'image, noir et blanc charbonneux ou couleurs trop glacées ; les mérites propres à la maladresse de la prise et à la médiocrité de son impression sur papier, qui semblent garantir l'authenticité ; les usages sociaux et économiques de telles photos qui sont des propositions de transactions mercantiles ou sexuelles ; et les structures symboliques et psychiques qui apparaissent sous ces images, comme le plan d'un édifice depuis longtemps ruiné ou la ligne d'un chemin abandonné se dessinent dans un champ vu d'avion.

Il ne s'agit pas ici de reprendre toutes les réflexions de Fleischer, d'autant que la brièveté de ces opuscules tient à la concentration de l'écriture, si bien que pour être exhaustif dans l'exposé de leurs arguments il faudrait à peu près tout en citer ou recopier. Mieux vaut s'en tenir à quelques observations – et conseiller vivement d'en revenir ensuite à ces ouvrages eux-mêmes.

La remarque la plus évidente est que Fleischer est photographe et que donc, comme on dit, il sait de quoi il parle. Si ce n'est que, justement, dans ces petits livres, il n'est à aucun moment directement fait mention de son œuvre photographique. À chercher des références à ses autres travaux dans ces essais, il s'en trouverait de plus nombreuses qui renvoient à ses romans et nouvelles. Seul le savoir technique se voit : dans la précision et l'exhaustivité des observations. Fleischer regarde ces images, y compris les plus médiocres et celles qui semblent les plus dénuées de toute qualité, avec la minutie et la neutralité auxquelles se reconnaissent les meilleurs regardeurs, qu'ils soient ou ne soient pas des créateurs. Cette minutie et cette neutralité sont les conditions nécessaires de toute analyse d'une image et dans un temps, le nôtre, où il y en a tant qui se donnent pour authentiques quand elles sont fabriquées, cette leçon de vigilance est plus que bien venue. Les images parlent, entend-on souvent. Elles parlent, elles crient, elles bavardent, elles susurrent, elles proclament, elles trahissent, elles mentent et se démentent. Mais pour beaucoup de femmes et d'hommes, elles restent muettes ou simpliste. C'est qu'il faut prendre le soin et le temps de les écouter. Il faut savoir le faire. Malheureusement, les exemples de ce savoir, de cette patience et de cette attention sont assez peu fréquents. Benjamin et Barthes savent regarder une photo. Pour d'autres auteurs qui se risquent sur ce sujet, on en doute.

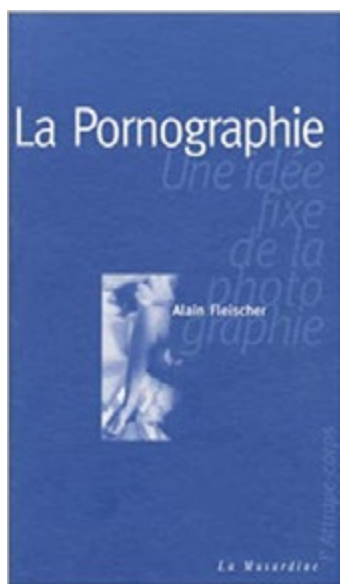
Une autre remarque, d'un tout autre ordre : l'intérêt de Fleischer pour les pratiques et emplois quotidiens de la photo-

graphie. Il est clair qu'il a mieux que la plupart de ses contemporains compris que n'importe qui est désormais en mesure de prendre n'importe quelle image de n'importe quoi et de la publier n'importe où. Quand on songe que les deux petits livres datent de cette période, aujourd'hui inimaginable quoique distante de deux décennies seulement, où les téléphones ne faisaient pas encore de photos, où les portables et les réseaux sociaux n'existaient encore qu'à peine, d'un monde dans lequel le temps n'était pas encore venu où quelques secondes d'une vidéo ou une image prise à la hâte dans une rue ou adressée imprudemment à une ou un destinataire sont susceptibles de conséquences médiatiques et politiques immenses, il faut admettre qu'il avait vu venir le phénomène de loin. Il est facile de transposer pour actualiser ses réflexions. Il suffit de substituer à la fréquentation narquoise de *La centrale des particuliers* qu'il dépouille dans les premières pages de *La seconde main* la visite de n'importe quel site de vente en ligne d'objets d'occasion genre *Le bon coin* et ce qu'il notait alors se trouve vérifié et amplifié : le triomphe des plaisirs de commercer et consommer, autrement dit la réduction de l'individu à sa puissance de vente et d'achat et sa participation à la circulation de flux monétaires. Il suffit de même de substituer à l'observation de la photo porno amatrice et professionnelle publiée dans des magazines ou sous forme de vidéos l'examen des sites pornographiques en ligne, avec leurs rubriques de films « faits à la maison », leurs ménagères tristement dénudées ou leurs papis misérablement exhibitionnistes – restons-en là – pour vérifier que la production pornographique est en effet une activité essentielle des sociétés contemporaines. Leur production et leur consommation ne connaissent aucune limite. Elles permettent des gains financiers considérables.

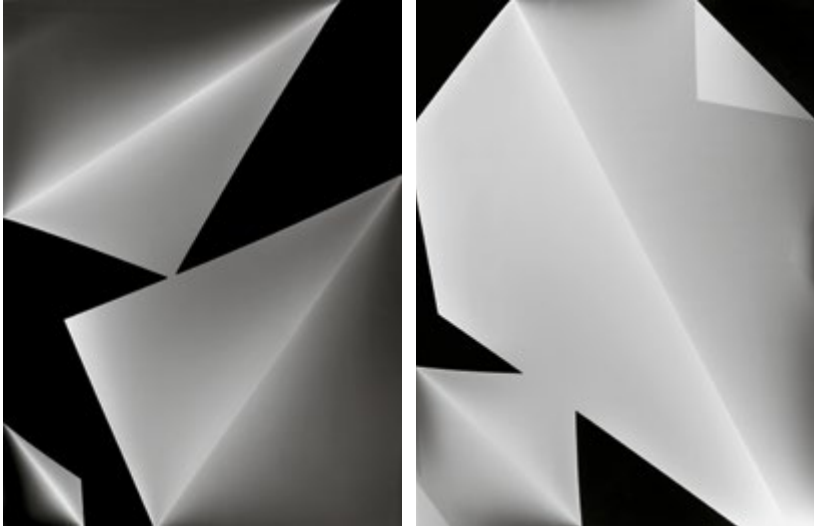
Elles suscitent des scandales grotesques et des drames consternants. Des hommes politiques s'y perdent et des enfants sont esclavagisés pour nourrir certains appétits. « Une idée fixe de la photographie » dit le sous-titre. Il serait possible d'aller plus

loin, jusqu'à « une idée fixe de l'espèce humaine ». Sans doute des sociologues travaillent-ils aujourd'hui sur ce matériau visuel qui ne cesse de s'accumuler sans rien apporter qui n'est déjà été montré des milliers de fois - mais qui fonctionne encore cependant parce que le spectacle du sexe semble doué du pouvoir de toujours faire recette. S'il en avait le temps et l'envie, on inviterait volontiers Fleischer à un nouvel opuscule qu'il consacrerait au selfie : narcissisme, autopromotion, mise sur le marché de son corps en morceaux choisis, etc. À ces deux petits livres répond sa série *Exhibitions* – projections dans les villes de fragments d'images obscènes – qui en est la réalisation visuelle, d'une foudroyante efficacité.

Une troisième, déduite de la précédente, pour revenir sur la brièveté : ces deux livres sont, implicitement puis explicitement dans leurs dernières pages – un fragment autobiographique, une nouvelle – à la première personne de l'écriture. Ils sont nés au point de jonction d'une réflexion d'ordre analytique et d'expériences et de sensations propres à l'auteur. La première – l'analyse – a un caractère d'urgence : il faut écrire maintenant sur un phénomène qui apparaît dans toute sa généralité – le pornographique, le mercantile – et qui caractérise l'époque au plus haut point. En ce sens, quand Fleischer écrit sur la photo, il écrit sur notre présent et il serait regrettable de cantonner ses essais au seul chapitre de l'histoire de la photographie – ou alors en précisant d'abord que celle-ci est absolument essentielle dans la compréhension des sociétés actuelles. Aussi la part politique surgit-elle vite. A ce titre, ces opuscules s'inscrivent du côté des libelles, pamphlets et autres écrits de combats qui ont abondé en France aux XIX^e et XX^e siècles. Dans quelques cas – néo-impressionnisme, Dada, surréalisme – ils avaient pour signataires des artistes, des écrivains et des critiques. Fleischer est sur cette ligne : il engage une critique politique et sociale des usages les plus collectifs et quotidiens des images photographiques et, donc, il doit aller vite et à l'essentiel.



L'autre part – individuelle, autobiographique, fantasmatique – est, si l'on peut oser cette métaphore, la nappe profonde – ou un lac souterrain – qui alimente plusieurs résurgences : les romans, les films, les photographies et donc, aussi, les petits livres. On ne peut rien en dire, si ce n'est qu'elle est d'une exceptionnelle abondance.



Plis et replis, 1998

Françoise Paviot

Plis et replis, toute une pensée dans une seule image

Plis et replis est une série d'œuvres exemplaires, de « simples » photogrammes, qui manifeste tout ce qui nourrit la réflexion sur la photographie depuis de nombreuses années. Si Alain Fleischer aime à déplacer les limites traditionnelles de l'image, en pliant le papier sous la lumière de l'agrandisseur, il en retrouve l'origine mais apporte aussi à cette technique primitive une valeur ajoutée. Le papier sensible produit sa propre image, matérialise *la photographie en acte*. Exit le sujet, le ça a été n'a plus de raison d'être, tout est là sous les yeux, à portée de main et conjure la *fatalité de la représentation* : le papier sensibilisé aux sels d'argent produit sa propre image. On y retrouve l'*indice* à l'état pur mais comme un *signe* consenti à la main amoureuse du photographe et qui accompagne la texture du papier. Cette *trace* de sa propre *matérialité* n'a ni sens, ni ressemblance, mais simplement une présence. On oublie le *cadre*, on garde le *contact*, la *projection de la lumière*, l'*ombre* fait son apparition. L'économie de moyens est remarquable, presque enfantine. On retrouve alors non pas tout un *univers* mais toute une pensée dans une image, unique et non reproductible, une *spiritualisation de la matière* qui n'épuise pas le regard, un *révélateur mental* qui en préserve l'*aura*. Pas de temporalité, pas de sujet, pas de cadre, la spécificité du médium est ainsi exposée avec juste un peu de lumière, un regard et du papier.



Miroirs Tiroirs, 1981

Michèle Chomette
Miroirs Tiroirs

Plutôt que célébrer une fois de plus les créations flamboyantes d'Alain Fleischer comme les œuvres et séries de « Happy Days », des « Exhibitions » ou des « Fenêtres sur cour », je préfère évoquer une pièce en noir et blanc plus discrète, secrète, mystérieuse, les *Miroirs Tiroirs*, qui glorifie l'inspiration fondamentale d'Alain Fleischer : le corps féminin, et qui résume son art majeur : détourner des objets usuels en fabriques d'images, entre photographie et cinéma.

Les miroirs-tiroirs sont des tiroirs superposés dont les parois internes sont revêtues de miroirs ; et c'est là qu'apparaît le splendide corps nu d'ombre et de nacre de Catherine Jourdan qui s'étire, se fragmente et se morcèle, selon que les tiroirs s'ouvrent, coulissent ou se referment.

Cette pièce a donné naissance à beaucoup d'autres ultérieures, dont les grandioses objets tireurs de portrait par reflets que sont le couteau et la cuillère ; elle préfigure aussi les miroirs tirés de la série des *Happy Days*, là où réside le grand Alain Fleischer, le magicien, prolifique créateur d'irrésistibles apparitions.

Certains iront jusqu'à dire qu'il s'est peu à peu perdu en acceptant plus tard de traiter sous forme d'à-peu-près hasardeux des commandes prétextes. Quand bien même ce serait vrai, cela ne pourrait réussir à occulter l'importance des « Miroirs tiroirs » ni celles d'assemblages plus complexes comme « Tudor au drive-in » ni de toutes pièces dans la même veine de sa grande époque des années 80 et 90, ni surtout l'éblouissante lumière émise par cet artiste d'une envergure exceptionnelle en photographie, en cinéma et dans leurs entre-deux, voire leur surimpression, signature particulière de celui qui, inventif et unique, marquera le siècle et fera glisser dans nos mémoires à jamais l'érotisme lumineux des « Miroirs tiroirs ».



Ecran sensible, La lettre, 1998-2013

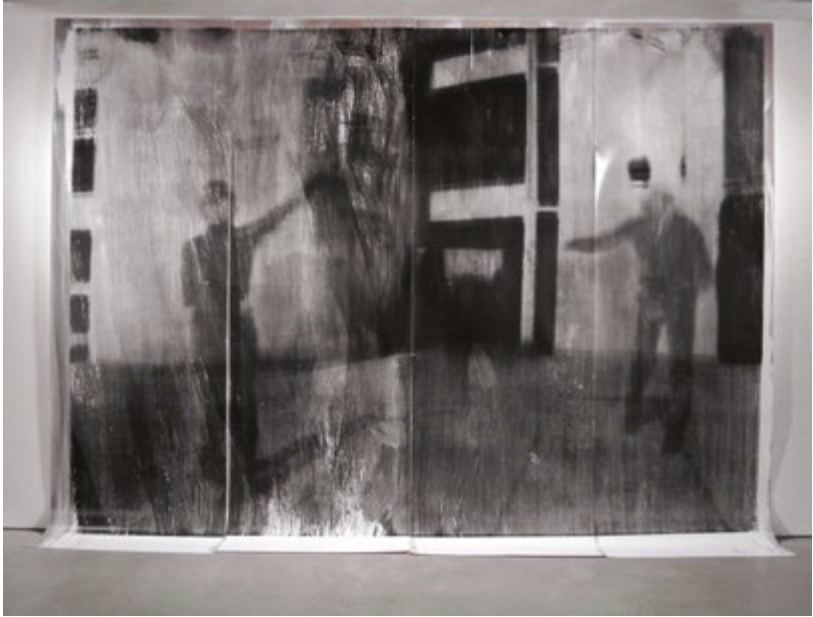
Louise Déry
Écran sensible / La lettre

Figurer le mouvement ou en permettre l'accélération, fixer l'image ou en faire apparaître le vertige, permettre au temps de s'étirer sur l'écran de projection ou de s'interrompre sur la surface sensible, voilà ce qu'expérimente Alain Fleischer dans le corpus des écrans sensibles entamé en 1998. En 2013, il en réalise une version à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, sous le titre *Écran sensible / La lettre*¹. Il s'agit d'un filmogramme obtenu par la projection en 16 mm d'un court film négatif sur un vaste écran de papier photographique argentique fixé au mur (3,5 x 5 m).

La Galerie est d'abord transformée en chambre noire. Dans l'éclairage inactinique, le public attend, puis, le projecteur, qui sert en quelque sorte d'agrandisseur, est mis en marche. Le film se déroule directement sur le papier sensible. On y voit un paysage en bordure d'un plan d'eau sur lequel circule un bateau dans le lointain. Un homme survient, s'assoie, se met à écrire. Lui succède une femme qui arrive bientôt sur les lieux, lettre en main. Elle en fait la lecture. Le bris de temporalité est au cœur de l'affaire. Au terme de la projection, l'image est développée par une équipe qui applique le révélateur sur le mur à l'aide de rouleaux, ce qui laisse apparaître la scène finale en positif.

Le public est témoin de l'apparition progressive des ombres sur le papier alors que les silhouettes de l'homme et de la femme surgissent de part et d'autre de l'écran de papier. Devant nos yeux, les deux personnages, séparés dans le film, se retrouvent « fixés » et réunis dans la photographie. C'est l'image condensée, unique, intégrale, de tout un film. Et c'est également, faut-il s'en étonner avec Alain Fleischer, la rencontre de trois gestes créatifs : filmer, photographeur, écrire.

1 Alain Fleischer. « Raccords », 2013, Galerie de l'UQAM, commissaire Louise Déry.



Ecran sensible, Blanc-Mesnil, 1992-2004

Georges Didi-Huberman
Écrans, épreuves,
Tables, tableaux

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 quatre-vingts dix degrés dont portent témoignage les fameuses photographies de Hans Namuth¹, 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.

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,

1 . H. Namuth et al., *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982 (éd. revue, 1994).

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.

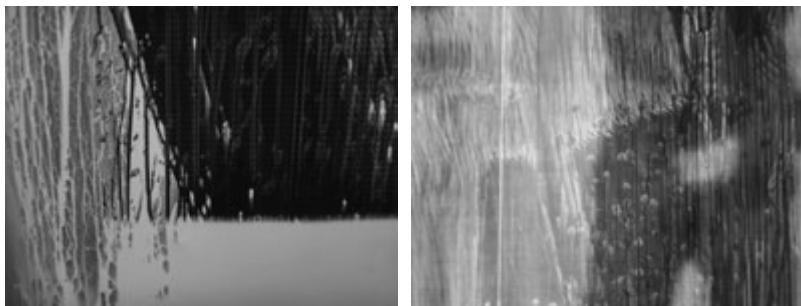
Dans une performance intitulée *Écrans sensibles* – que j'ai pu voir et photographier au Blanc-Mesnil en 2012 –, Alain Fleischer voulut bouleverser cette économie de la *formation d'épreuve* photographique.

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 n'avait donc pas lieu 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 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 photographique lui-même². 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.

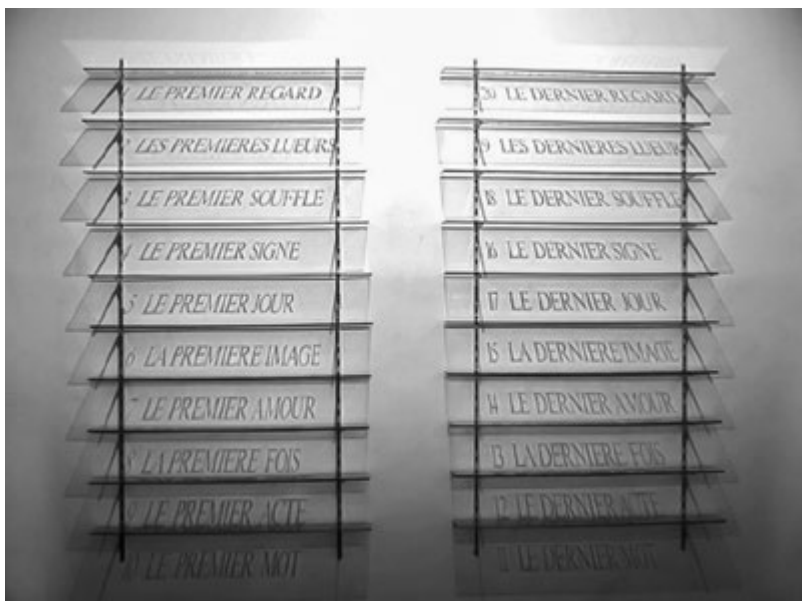
2 Fleischer, « Mouvements improbables. Un lexique, une œuvre » (2003), *L'Empreinte et le Tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie*, 2, Paris, Galaade Éditions, 2009, p. 489-490.

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 (dus 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 obsolète³.



Ecran sensible, détails (photos GDH)

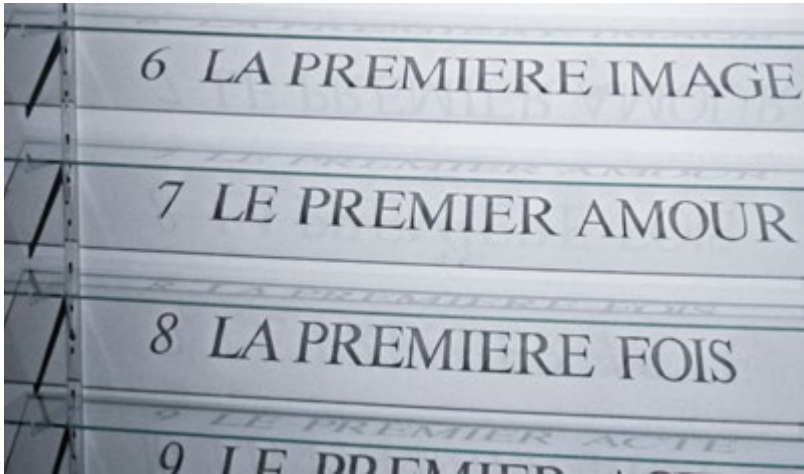
3 L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Munich, Albert Langen, 1925 (éd. revue *Malerei Fotografie Film*, Munich, Albert Langen, 1927, rééd. Mainz-Berlin, Florian Kupferberg, 1967). Trad. C. Wermester, « Peinture Photographie Film », *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 (rééd. Paris, Gallimard, 2007), p. 73-131



Premier regard / Dernier regard, 1998

Bruno Racine
Jeux de miroirs à l'infini

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 doit être 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 premier test 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 gravés 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'incipit 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 légèrement décalé la publication du dernier opus d'Alain Fleischer, *Petites histoires d'infini*, qui aurait dû coïncider avec l'ouverture de l'exposition, aussi faudra-t-il être attentif à ce développement important de sa



Premier regard / Dernier regard (détail)

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.



Rome Roméo, photo de plateau, 1989 © Patrick Sandrin

Entretien d'Emmanuelle Lequeux avec
Danielle Schirman

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

D.S. Avec Alain, nous nous sommes rencontrés à Saint-Etienne 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). Alain travaille jour et nuit, et son rythme s'est accéléré avec les années. Notre vie mêle sans cesse le travail de création et les plaisirs. Je préserve des bulles pour mes projets personnels, auxquels il arrive à Alain de participer. Il a écrit récemment les textes de mon film *Les mécanismes du plaisir*, un moyen-métrage d'animation érotique. 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 que d'une collaboration, il s'agit entre nous d'un partage du temps et des désirs.

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

D.S. 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 en avançant. 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. J'aime utiliser ma « fibre artistique » pour accompagner l'imaginaire

d'Alain qui est fort et construit. Mon imagination s'exprime plutôt dans la réalisation de mes films, où l'invention visuelle est centrale.

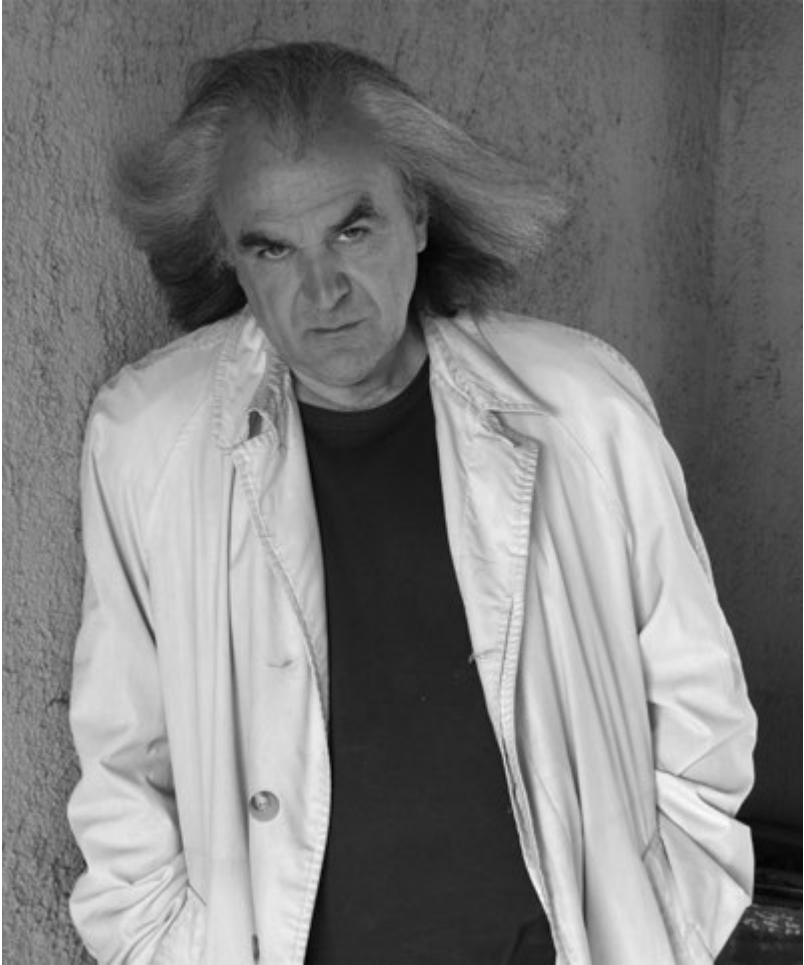
E.L. Quelle œuvre est pour vous la plus symbolique de ce partage, et pourquoi ?

D.S. 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 nous avons épuisé tous ces sujets, Alain m'a demandé de mouler son visage pour ses *Autoportraits sous le masque*. Pour l'exposition *L'empreinte* conçue par Didier Semin et Georges Didi-Huberman au Centre Pompidou, j'ai moulé son visage 600 fois. Douce vengeance...

E.L. Vous travaillez aussi à recueillir la dictée littéraire d'Alain. Comment se déroulent ces temps de partage au plus intime de la création ?

D.S. Pour taquiner Alain, je dis parfois qu'il n'a écrit aucun de ses livres, et que je n'en ai lus aucun. Inutile de les lire puisqu'il me les dicte, et m'en imprègne. Étrangement, cette imprégnation par les mots a commencé dans les années 90, 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. Quiconque a lu un livre d'Alain sait que 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, 2015

Entretien d'Emmanuelle Lequeux avec
Clément Cogitore

E.L. Alain Fleischer a créé avec le Fresnoy un enseignement très singulier dans le paysage des écoles d'art. Que retenir-vous de la pédagogie mise en place ?

C.C. En termes de pédagogie c'est très simple et très formateur : on apprend en faisant. Chaque étudiant réalise un projet (installation, film...) chaque année, avec les moyens mis à disposition, et est accompagné par des artistes-invités, qui eux aussi réalisent chacun un projet. A la fin de l'année, les artistes invités exposent leur travail avec celui des étudiants qu'ils ont accompagnés. Ce que m'a apporté cette école, c'est d'abord le fait d'être entouré de jeunes artistes/étudiants pour lesquels j'avais souvent autant d'intérêt et d'admiration que pour les artistes invités. Ce sont des artistes et des cinéastes que je retrouve aujourd'hui régulièrement en festival (Damien Manivel, Gabriel Abrantes, Mati Diop...) ou à l'occasion d'expositions (Neil Beloufa, Raphaël Siboni, Bertille Bak...).

E.L. Le Fresnoy est à l'image de Fleischer, traversé de toutes les disciplines, ouvert aux technologies les plus innovantes. Cela a-t-il eu un impact sur votre pratique qui va du cinéma à l'opéra, en passant par l'exposition ?

C.C. J'avais ce désir d'avancer à la croisée de plusieurs médias et disciplines avant d'entrer au Fresnoy, mon passage là-bas l'a naturellement conforté. Les soirées passées à échanger avec Chantal Ackerman, André S. Labarthe ou Jean-Marie Straub restent pour moi des moments fondateurs, qui ont intensément chargé mes débuts.

E.L. Que retenir-vous de votre dialogue avec Alain Fleischer ?

C.C. Alain est quelqu'un de précis, de magnétique. En grand pédagogue, il sait chez son interlocuteur introduire le doute quand la confiance est trop grande, et apporter de la confiance quand le doute est trop grand.

Léa Bismuth (critique d'art, auteure et commissaire d'expositions indépendante)

Daniel Dobbels (écrivain, critique d'art et chorégraphe)

Michèle Chomette (galeriste et collectionneuse de photographie)

Philippe Dagen (historien, critique d'art, professeur d'histoire de l'art à l'université Paris I)

Louise Déry (historienne de l'art, directrice de la Galerie de l'UQAM à Montréal)

Georges Didi-Huberman (philosophe, théoricien de l'art, directeur d'études à l'E.H.E.S.S.)

Lydia Flem (psychanalyste, écrivaine et photographe. Membre de l'Académie royale de Belgique)

Olivier Kaepelin (écrivain, ancien directeur du Palais de Tokyo, ancien directeur de la fondation Maeght)

Jean-Jacques Lebel (artiste, écrivain, organisateur d'expositions, de festivals de poésie, de performances et de vidéos. Ses couleurs sont le Noir et le Rouge)

Michel Nuridsany (écrivain, critique d'art et critique littéraire, commissaire d'exposition, éditeur, Chevalier du Tastevin)

Maurice Olender (historien à l'EHESS, éditeur au Seuil. A publié récemment *Singulier Pluriel*, Seuil, 2020)

Pierre Ouellet (écrivain, professeur titulaire émérite de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique à l'UQAM, ex-directeur de la revue *Les écrits*)

Christine Palmieri (artiste, écrivain, critique d'art, commissaire d'expositions et directrice de la revue électronique *Archée*)

Françoise Paviot (Enseignante, galeriste et commissaire d'exposition)

Bruno Racine (Directeur de Palazzo Grassi, Pinault Collection (Venise))

Patrick Sandrin (producteur de cinéma, cinéaste)

Didier Semin (historien de l'art, ancien conservateur au Centre Pompidou, professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris)

Madeleine Van Doren (commissaire d'expositions, ancienne directrice du centre d'art Le Credac à Ivry sur Seine)

Alain Fleischer remercie

José-Manuel Gonçalves,
directeur du CENTQUATRE-PARIS,
toute son équipe,
et tout particulièrement :
Lucile Walther, Christophe Gualde, Pierre-François Brodin,
Sandra Sturt, Morvan Hauray, Karine Atencia, Aziz Akaeiousse...

ainsi que :
Danielle Schirman, Dominique Paini, Patrick Sandrin, Bertrand
Scalabre, Siegfried Canto, Juliette Barat et Françoise Perronno
pour leur précieuse collaboration.

L'exposition a bénéficié
du soutien de la Fondation Swiss Life,



SwissLife

Fondation

et du concours du Cirva.

CIRVA

Nous leur exprimons notre sincère reconnaissance.

Achevé d'imprimer en octobre 2020 en France
par l'Imprimerie GIBERT CLAREY à Chambray-lès-Tours
pour le compte du CENTQUATRE-PARIS, Paris 19^e

Dépôt légal : Octobre 2020

J'ai demandé à quelques amis d'évoquer brièvement une de mes œuvres dont ils auraient gardé le souvenir. Certains ont préféré un point de vue plus large, y compris sous la forme d'entretiens. Tous les textes contenus dans ce volume sont des dépôts de mémoire et d'amitié.

A. F.

