

ALAIN FLEISCHER

EXTRAITS CHOISIS

L'AVENTURE GÉNÉRALE

Auteurs Divers

LE CINEMA SANS CINÉMA

Alain Fleischer

DANIELLE

Laura Leonelli

Alain Fleischer



ALAIN FLEISCHER

EXTRAITS CHOISIS

5 – L'AVENTURE GÉNÉRALE

- 7 – Alain Fleischer
- 11 – Daniel Dobbels
- 13 – Philippe Dagen
- 19 – Georges Didi-Huberman
- 23 – Olivier Kaepelin
- 25 – Jean-Jacques Lebel
- 27 – Michel Nuridsany
- 29 – Dominique Païni
- 33 – Bruno Racine
- 35 – Patrick Sandrin
- 39 – Didier Semin

43 – LE CINÉMA SANS CINÉMA

Alain Fleischer

63 – DANIELLE

- 65 – Laura Leonelli
- 69 – Alain Fleischer

L'AVENTURE GENERALE



Sélection de textes parus dans le livret accompagnant l'exposition monographique d'Alain Fleischer « L'Aventure générale » qui se tint au CENTQUATRE - PARIS à l'automne 2020.

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

Paini, 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.

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

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 contraire, 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 révolser, 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 schizophrénique, 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 étrangement vertébrale, vivante entre deux morts comme deux ailes d'un corps à jamais mystérieux...

Daniel Dobbels

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 affluent 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 photographie. 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. À 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-impersonnisme, 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, fantasmagorique – 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.

Philippe Dagen

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

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

faut bien, en effet, que les bains agissent. L'agrandisseur sensibilise déjà un papier photographique posé horizontalement. Révélation, développement ou fixation, toutes ces opérations supposent donc que l'image se forme dans le même règne d'horizontalité que nécessitent, pour cette formation, les différentes solutions chimiques.

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

Tout cela avait lieu, non pas dans la solitude d'un laboratoire photographique standard, mais dans un théâtre où le public devait se familiariser avec l'intimité si particulière que procure la lumière rouge inactinique. Cela avait également lieu, non dans les dimensions usuelles des tirages photographiques, mais sur une échelle bien plus impressionnante : l'écran disposé devant les spectateurs était de la taille, disons, d'un tableau de Pollock. Tout cela 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.

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.

Georges Didi-Huberman

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.

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

OLIVIER KAEPPELIN

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’organisait 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, ramène 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. « 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 surpris » 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.

Olivier Kaepelin

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'événements 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 *Écrans 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.

Jean-Jacques Lebel

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.

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 recommencée, 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.

Michel Nuridsany

DOMINIQUE PAÏNI

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'indiscrètes téléphones qui «s'écourent-parler». Des messages du passé qui furent sans doute importants mais qui ne le sont plus désormais hors de leur époque d'énonciation... (*Lignes brisées*). Des aïeux exterminés ? Cela expliquerait-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 inquiet par l'art du xx^e 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 Écrans 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 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.

Dominique Païni

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 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.

Bruno Racine

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.

À 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'originel 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.

Patrick Sandrin

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.

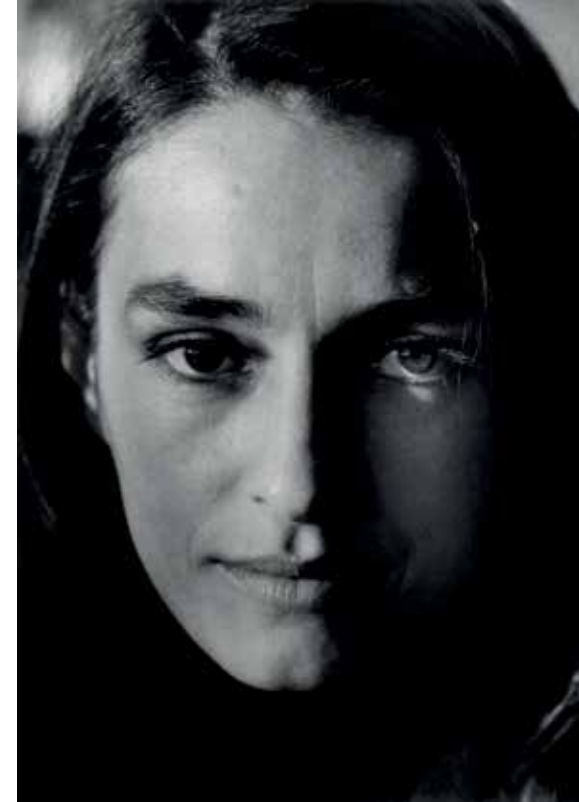
C'est cette image qui m'est revenue en mémoire en 1998, lors de la première d'*Écrans Sensibles*, d'Alain Fleischer, dans la grande salle d'exposition du Centre d'art contemporain d'Ivry sur Seine, dont le sol en pente rappelle l'ancienne fonction (un cinéma). Des informations parcellaires étaient parvenues 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.

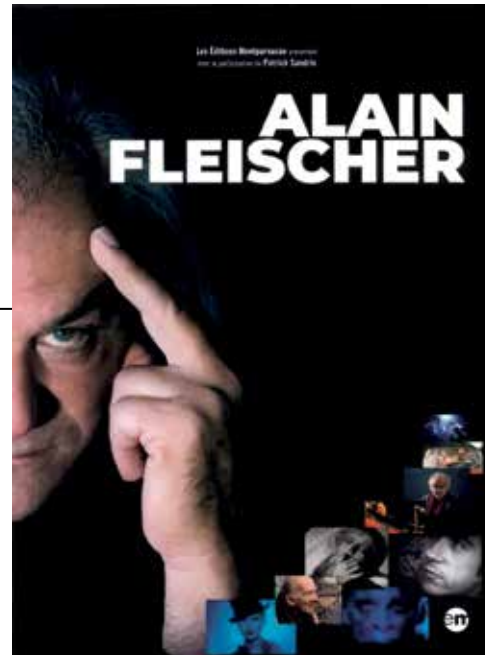
Une petite armada de jeunes gens en combinaisons blanches vint badigeonner l'écran d'un liquide que nous comprîmes vite être un révélateur. Au terme de quelques minutes émergea de l'écran, non le flou artistique que j'avais pressenti, mais une photographie, un peu précaire, comme celles des premières 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.

Didier Semin



LE CINÉMA SANS CINÉMA



Extrait de *Cinéma sans cinéma - Fragment autobiographique 10*, écrit par Alain Fleischer, accompagnant le coffret.

ALAIN FLEISCHER

LE CINÉMA SANS CINÉMA

Fragment autobiographique 10

« Je filme pour voir »

Réponse d'Alain Fleischer à la question de *Libération*
« Pourquoi filmez-vous ? » [1^{er} janvier 1987]

À la mémoire de Catherine
Qui fut au cœur de mon aventure avec le cinéma

Pour Chris
Pour Danielle

EXTRAIT 1

Le cinéma a sans doute été pour moi – il est toujours, et c'est une banalité – un moyen d'expression. Mais avant cela, un moyen tout court. C'est-à-dire un mode, une façon de faire, une facilité, une voie d'accès, un prétexte. Mais pour faire quoi ? Pour aller où ? Une nécessité, mais face à quel besoin ? Une passion. Mais au service de quelle autre passion ? Il y a beaucoup d'autres choses que le cinéma dans le cinéma. En même temps il n'y a que du cinéma dans le cinéma. À vrai dire, toute la vie est cinéma. Tout être vivant fait du cinéma. Pas seulement les êtres humains.

Au moment où je décidai de l'orientation de mon existence, il y avait le cinéma. Un projet de cinéma sans projet de devenir un cinéaste. Un cinéaste professionnel, comme on dit. Alors qu'on ne dit pas un boulanger professionnel, ni un cordonnier professionnel. Peut-être un artisan boulanger, un artisan cordonnier. Alors disons un artisan cinéaste. Ou un artiste cinéaste. Comme on dit un artiste peintre. Si on est artiste tant mieux, mais peintre surtout. Un cinéaste oui, mais pas un cinéaste de métier. Un amateur en somme. Amateur de cinéma. Amateur de films. Amateur de ce qu'il y a dans les films. Des aventures. Amateur d'aventures. Amateur d'aventures de cinéma. Amateur du cinéma comme aventure. Avec une caméra d'amateur. Une caméra comme un stylo qui ne sert pas qu'aux professionnels de l'écriture, qu'aux écrivains. Amateur de caméras pour filmer, comme on est amateur de stylos pour écrire toutes sortes de choses, y compris des cartes postales, y compris des lettres d'amour, y compris des romans d'aventures. Fétichisme des objets de cinéma. Amateur de caméras pour aventures de cinéma. Cinéma d'aventure. Ça n'était pas sérieux.

Sérieusement, j'envisageais une carrière d'universitaire, de chercheur. Les sciences humaines : linguistique, anthropologie. Je me plaisais à l'université. C'était les années avant 1968. Il n'y avait que ça d'intéressant. Il n'y avait rien de mieux. Vivre dans l'étude, pour la connaissance de l'Homme et du monde. Pour ne pas mourir idiot, comme on dit. Avant, en quittant le lycée, j'avais rêvé être prof de lycée, uniquement pour revenir dans celui où j'avais été heureux dans les aventures de l'adolescence. Le lycée Claude Bernard, à quelques pas de La Fontaine, celui des filles, où Françoise Dorléac et Catherine Deneuve faisaient leurs études. Futures filles de cinéma. Aventures du côté du lycée des filles. J'aimais cette séparation des sexes qui entretenait la curiosité et le désir. Alors, si j'évalue à quelques trois cent cinquante le nombre de films que j'ai réalisés à ce jour depuis la première aventure en 1963 (le seul film dont j'ai voulu être aussi l'interprète – erreur, confusion des rôles –, resté inachevé, j'avais 19 ans), dans des genres comme le cinéma expérimental, le film d'artiste, le long-métrage de fiction, le journal de voyage, le cinéma ethnologique, le documentaire sur l'art, sur les artistes, sur les musées, sur la danse, sur l'architecture, quelle place donner à cette aventure du cinéma qui se mêle si intimement à l'aventure de ma vie depuis tant d'années ? Comment s'est-elle imposée à moi ? Une nécessité, bien plus qu'un hasard. Filmer reste ce que je sais le mieux faire. Ce que je fais avec le plus d'aisance, d'appétit, de naturel. Par exemple, quel que soit le lieu ou la situation où je me trouverais parachuté avec mission de faire un film, je sais que je me tirerais d'affaire. Je n'aurais ni timidité ni appréhension ni embarras ni doute d'aucune sorte, quel que soit le sujet. C'est comme si la transformation du regard en écriture était une opération spontanée, la mise en lumière et dans un cadre, fixe ou mobile, d'une réalité visible. Surveiller le monde de l'œil droit, et dans l'œilletton, de l'œil gauche, regarder le monde devenir cinéma (je suis gaucher). Devenir une aventure. Et c'est autre chose que ce qu'on appelle la mise-en-scène (dont l'origine est au théâtre), où il s'agit surtout de diriger des acteurs. L'interprète d'un rôle devrait s'identifier naturellement à son personnage, ne faire qu'un avec lui. Dans un film de fiction, j'aimerais pouvoir filmer les comédiens sans les diriger, comme s'ils étaient dans la vie réelle, les personnages d'un documentaire, avec mon intérêt pour leurs personnalités, leurs physionomies, leurs expressions, leurs physiques, leurs attitudes. Je préfère par-dessus tout filmer les femmes. Leur visage, leur regard, leur chevelure, leur démarche, leurs mouvements, leurs rires, leurs larmes, leur souffle, leur relation aux objets, aux lieux, à leurs corps, aux corps des autres, à leurs vêtements, à leur nudité. Le cinéma comme moyen d'approcher cela. Un prétexte pour parvenir à

l'intimité avec cela. J'ai désiré les femmes que j'ai filmées, et j'ai désiré les filmer. Désirer les filmer pour les désirer toujours plus. Dans la vie d'un filmeur, les femmes qu'il a filmées deviennent une seule et même femme. La femme. Chaque femme est toutes les femmes et chacune est la femme unique. C'est cela l'essentiel. Voilà ce qu'il fallait que je dise pour ne pas commencer par mentir. C'est à cela que je pourrais résumer ce qu'a été pour moi le cinéma. Tout ce que je vais dire à la suite, a moins d'importance que cela.

[...]

EXTRAIT 2

Je n'ai jamais appris à filmer. Je ne suis jamais allé dans aucune école de photographie, de cinéma ou d'art. Pourtant, est arrivé un moment où j'ai enseigné dans des écoles de cinéma, de photographie, d'art. Et je me suis découvert le goût de transmettre ce que j'avais appris par l'expérience en autodidacte, plus que par l'étude ou par l'apprentissage. Je n'ai jamais songé non plus à passer par la filière traditionnelle de l'assistantat à la réalisation ou à la production. Je n'ai jamais eu envie d'être critique de cinéma. Je n'ai jamais eu d'attrance pour ce qu'on appelle le milieu du cinéma. Je ne goûte guère le « cinéma » des gens de cinéma. Leur attitude sociale extravertie, leur exhibitionnisme, leur sentiment d'appartenir à une catégorie privilégiée. Je suis toujours gêné par le comportement des équipes de tournage dans la rue. Par leur façon de se considérer en territoire conquis. De se donner en spectacle avec une certaine indécence. Il y a bien des métiers dont le lieu est la rue, mais ni les éboueurs ni les marchands de journaux ni les employés de la voirie ni même les prostituées ne se montrent au travail avec aussi peu de discrétion, avec autant de complaisance. J'ai donc commencé à filmer avant de savoir filmer. J'ai appris à filmer en filmant.

Pour ce qui est de l'histoire du cinéma et de ses grands artistes, je l'ai apprise en allant voir des films. Comme pour bien des cinéastes depuis ceux de la Nouvelle Vague (la génération avant la mienne), la Cinémathèque française d'Henri Langlois a été mon école de cinéma. Je me souviens avoir fait la queue plusieurs fois par semaine, à l'entrée de la salle de Chaillot, dans les jardins du Trocadéro, entouré de cinéastes déjà connus et parfois célèbres, restés de fervents cinéphiles : Jean-Luc Godard en compagnie d'Anna Karina, un peu plus grande que lui, François Truffaut en conversation animée avec Jean-Pierre Léaud,

Jacques Rivette, solitaire et taciturne, Claude Chabrol, réjouit d'être là, toujours prêt à plaisanter. Ou ceux plus proches de moi par leur âge : Benoît Jacquot, Bertrand Tavernier, Luc Béraud, Claude Miller, Raul Ruiz, Chantal Akerman, Pierre Zucca... Je ne savais pas encore que ceux-là, j'allais les retrouver, quel que fût le projet de chacun avec le cinéma. Je n'aime guère le cinéma comme milieu, mais j'aime le fréquenter comme une famille. Au même moment, j'ai commencé à courir les salles d'art et d'essai et les salles de répertoire aux quatre coins de Paris. Pendant mon enfance et mon adolescence, j'étais un habitué des salles de mon quartier. On les appelait alors les salles de seconde exclusivité : on pouvait y voir les nouveaux films, un peu après leur sortie en première exclusivité sur les Champs-Élysées et les Grands boulevards. C'est ainsi que j'ai vu *Un condamné à mort s'est échappé* en 1956 (mon père avait insisté, j'avais 12 ans), dans un cinéma, boulevard Murat, dont la sortie se faisait rue Michel-Ange. Je passais sur le trottoir d'en face, et j'étais de retour chez moi avec le film encore dans ma tête. J'ai toujours aimé entrer dans une salle par une rue et en ressortir par une autre. Comme si le film m'avait transporté dans un autre monde, et qu'il me rendait au monde réel après m'avoir changé. En l'occurrence, il m'avait ramené à la maison, différent, après mon évasion. À cette même époque, l'évasion pouvait aussi consister à faire l'école buissonnière pour aller au cinéma : c'est ainsi que dans la même salle, le Murat, à trois cents mètres de mon lycée, j'ai vu *Salomon et la Reine de Saba*, de King Vidor, et je garde de ce film le souvenir des seins de Gina Lollobrigida (j'avais 15 ans, c'est l'âge...). Je n'étais pas le seul cinéphile de ma classe : nous avions tous vu *L'année dernière à Marienbad*, et nous passions nos récréations à nous affronter au *Jeu des allumettes*, appelé depuis *Le jeu de Marienbad* (nous avions 17 ans, c'était l'âge...).

J'ai sillonné Paris en métro dans tous les sens pour aller suivre une rétrospective d'Ingmar Bergman, de Federico Fellini, de Michelangelo Antonioni, de Charlie Chaplin, d'Alain Resnais, de Robert Bresson, de Georges Franju, de Friedrich Murnau, de Fritz Lang, de George Cukor, d'Ernst Lubitsch, de Joseph Mankiewicz, de Josef von Sternberg de Kenji Misoguchi, d'Akira Kurosawa, de Marlène Dietrich ou de Greta Garbo. Cette exploration d'une géographie des salles de cinéma m'a fait quitter mon quartier familial d'Auteuil. Pour m'aventurer là où je n'aurais eu aucune autre raison de me rendre. Toute une cartographie de Paris a commencé à correspondre à l'implantation des salles dans les divers arrondissements de la capitale. J'expérimentais les lignes de métro comme si je partais en voyage à l'autre bout du monde sur des vols long-courriers. Émergeant de la station d'où je remontais à l'air libre comme sur un autre continent, je repérais le

lieu où j'allais m'enfouir à nouveau, à la tête des gens qui faisaient déjà la queue sur le trottoir. Venu là pour les mêmes raisons que moi. Une sorte de secte. Échanges de regards, de sourires : sentiment de connivence, de complicité. Ma découverte de l'histoire du cinéma a coïncidé avec l'exploration de Paris (justement à une époque où les cinéastes de la Nouvelle Vague désertaient les studios pour célébrer la ville dans leurs tournages en décors naturels). J'ai commencé par les salles les plus proches de mon domicile familial : Auteuil Bon Cinéma (la salle de l'orphelinat d'Auteuil), l'Exelmans, le Murat, le Royal-Passy, le Mayfair, le Ranelagh (ancien théâtre privé dans son décor néo-renaissance, puis salon de musique du constructeur automobile Louis Mors, enfin cinéma dirigé par André Ginnet, peintre surréaliste). Bien plus tard, c'est dans cette salle où j'étais venu suivre une rétrospective Godard, que j'ai rencontré Christian Boltanski, occupé avec son frère Jean-Elie à accrocher une exposition dans le foyer. Après Auteuil, Passy et La Muette, je me suis peu à peu aventuré vers d'autres quartiers : Étoile, les grands boulevards, Montmartre, Pigalle, Montparnasse, Belleville, République, Nation, Bastille, Saint-Michel, Panthéon, Saint-Germain... Si je passe en revue toutes les salles que j'ai fréquentées, remontent bien des souvenirs où se mêlent les films que je découvrais et les circonstances de ma vie. Les visages des amis et des amies qui m'accompagnaient. Parmi les anecdotes, il y a celle d'avoir vu pour la première fois *Les fraises sauvages* assis à côté d'un camarade de lycée qui, ce soir-là, avait abusé de l'ail à dîner... Dans ma mémoire, impossible de dissocier le film de ce désagrément. D'autres souvenirs sont plus romantiques : le premier baiser, à l'entrée de la salle, juste avant le film, à une jeune fille venue avec moi à une projection de *To be or not to be*. Voici de mémoire, et pour mémoire, puisque tout cela a disparu, une liste de salles où se célébrait le culte du cinéma comme dans autant de paroisses : Studio 43, Studio 28, Studio les Ursulines, le Racine, la Pagode, le Saint-Ambroise, le Bilboquet, le Champo, Reflets Médicis, Action Christine, Action République, Action Lafayette, les Noctambules, Studio Logos, le Saint-Lambert, le Panthéon (de Pierre Braunberger), le Seine (d'Éric Duvivier), le Saint-Dominique, le Saint-André-des-Arts (de Roger Diamantis), les 3 Luxembourg, la Clé, le Lincoln, le Mac-Mahon...

Cette géographie s'est prolongée dans les banlieues que j'allais explorer le dimanche à bicyclette. Pour rôder dans les lieux où le cinéma se faisait : studios de tournage, auditoriums d'enregistrement et de mixage, et surtout laboratoires. Je n'avais aucun désir de connaître la mondanité du cinéma, les lumières et l'ambiance des plateaux – comédiens, producteurs, critiques, etc. –, j'étais attiré par le mystère des lieux où la pellicule arrive, où les films se développent dans le noir et la chimie. Bains de nuit. Boulogne-Billancourt, Saint-Cloud, Épinay,

Joinville-le-Pont, Gennevilliers, Levallois-Perret... Sur les berges de la Seine et de la Marne, le cinéma côtoie d'autres industries : automobile, mécanique, aéronautique (Renault, Dassault, Breguet, Chausson, Chenard-Walcker, Berliet...). J'aimais ce camouflage du cinéma parmi les usines, les entrepôts, les garages, les ferrailleurs. Voisinage de l'industrie cinématographique et de l'industrie automobile. Je guettais l'arrivée des camionnettes aux postes de garde des laboratoires. Là où étaient déchargées les pellicules en provenance des tournages. Et puis lorsqu'elles repartaient chargées des films développés. Les piles de boîtes étincelantes avec leurs étiquettes toutes neuves. De ces moments, j'ai filmé le souvenir dans un court-métrage en images fixes, noir et blanc, intitulé *Histoire, Géographie*. J'ai photographié la nuit les laboratoires Éclair, LTC, GTC, CTM, Tirage 16, Telcipro, etc. C'est la première partie d'un film de fiction, long de plus de trois heures : *L'aventure générale* (j'en parlerai plus loin).

J'ai été peu lecteur d'ouvrages de théorie – sauf ceux des cinéastes théoriciens : Béla Balázs, Serge Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Epstein... J'y suis venu dans le prolongement de mes études de linguistique et de sémiologie, en découvrant les recherches de Christian Metz (le seul sémiologue adoubé par le maître de la linguistique structurale la plus orthodoxe : André Martinet, qui refusait d'aborder le langage autrement que par la syntaxe ou la phonologie). Théorie à la fois fondamentale, jusqu'au-boutiste, et restée peu productive. Je n'ai jamais été abonné aux revues de cinéma que lisaient assidûment tous mes amis. Elles me semblaient parler toujours un peu à côté de ce qui m'intéressait. Trop de politique naïve et d'idéologie à la mode, trop de maoïsme pour petits et grands bourgeois. Pas assez d'esthétique, de poésie, de liberté de pensée. Trop de présent, pas assez d'avenir. Trop de pensée *dépensée*. Il y avait les clans, un certain snobisme : appartenir à la bande des *Cahiers* ou à celle de *Positif*. À chacune son idéologie, ses idoles. Je n'ai écrit dans une revue de cinéma que tardivement et à de rares occasions : dans *Trafic* à l'invitation de Raymond Bellour. Ma première contribution avait pour titre *En remontant Renoir*. J'évoquais mon travail sur les chutes et les doubles de *La Partie de campagne* (j'en parlerai plus loin). C'est plus tard encore que je suis venu à la recherche théorique, en tant qu'enseignant à l'université de Paris III (DERCAV, Département d'études et de recherches cinématographiques et audiovisuelles). À l'invitation de Michel Marie, j'y ai créé un cours sur « Photographie et cinéma » et un autre sur « Cinéma et sciences humaines ». Il m'est arrivé de rencontrer longtemps après certains de mes anciens élèves. Et de découvrir avec plaisir que, devenus cinéastes, ils avaient tiré profit et gardé un bon souvenir de mes cours.

À mes yeux, le secret du cinéma se trouvait dans ses outils, ses procédures de fabrication, les éléments techniques de sa grammaire. Et ceux de qui, par la suite, j'ai vraiment appris ce qu'est le cinéma, ont été les techniciens : principalement les monteurs, mais aussi les ingénieurs du son, les chefs-opérateurs, les assistants, les électros, les machinos, les mixeurs, celles et ceux qui travaillaient au montage négatif, à l'étalonnage, aux trucages, au doublage, au bruitage, au sous-titrage, au report optique du son (plusieurs de ces métiers ont aujourd'hui disparu). Avant d'accéder à ce vrai milieu du cinéma, qu'était pour moi celui des techniciens, j'ai considéré qu'il suffisait pour faire des films de posséder une caméra (il me semble que ce fut le cas pour David Lynch à ses débuts, lorsqu'il tourna son premier film *Eraserhead* avec sa Paillard Bolex 16mm). J'éprouve de l'empathie pour Stanley Kubrick et sa passion de la technique, sa collection d'appareils, d'optiques spéciales, et pour les anecdotes qui racontent son exigence de régler lui-même la projection de ses films dans chaque salle où ils sortaient à Paris, ville de référence de la cinéphilie. Quand il m'est arrivé de fréquenter Jean-Luc Godard, j'ai découvert son intérêt pour les instruments du cinéma, sa « technophilie ». Son œuvre a suivi l'évolution des techniques et parfois même l'a orientée (par exemple lors de ses collaborations avec Jean-Pierre Beauviala, le génial inventeur des caméras Aaton, et des demandes qu'il lui faisait). Godard a su s'emparer avec opportunisme de la vidéo – sans fétichisme pour la pellicule argentique –, par exemple dans ses *Histoires du cinéma*, qui auraient été impossibles sans ce support, ce report, ce déport. Ou dans *Film socialisme*. Plus tard, dans *Adieu au langage*, il fait un usage inattendu et impertinent de l'image en relief, pied-de-nez aux superproductions qui en usent et en abusent. Lorsqu'il est venu au Fresnoy (j'en parlerai plus loin), il m'a beaucoup interrogé sur nos projecteurs, nos tables de montage, nos régies, nos installations de mixage, etc. Jusqu'à il y a quelque temps, il avait chez lui, à Rolle, sur les bords du Léman, un outil de postproduction qui lui permettait de travailler avec une certaine autonomie, conseillé par son ingénieur du son François Musy.

Bien sûr, il ne suffit pas de posséder une caméra pour être cinéaste : tout propriétaire d'une automobile n'est pas pilote de formule 1... Mais dans mon désir précoce de faire des films, ma première préoccupation a été d'acquérir une caméra. La première me fut offerte par ma mère en récompense pour mon succès au bac : une Pathé Webó 16mm mécanique, qui permettait des prises de vue de 30 secondes, avant d'avoir à remonter le ressort. Avec elle, j'ai tourné mon premier film de fiction. Avec des camarades de lycée et des amies de ma sœur dans la

campagne normande. Où mes parents avaient une maison. Puis un bref journal de voyage à Majorque. Avant d'être obligé de la revendre, la mort dans l'âme, lors de la pire période de dèche de ma vie d'étudiant.

C'est parce que je possédais cette caméra, qu'un ami niçois, Robert Bozzi (futur documentariste à la télévision) m'avait demandé de tourner pour lui en 1964 un film expérimental, produit par son ami l'artiste Ben, et intitulé *Phases*. La jeune niçoise, Chris Thiry, choisie pour en être l'interprète allait devenir ma compagne. C'est à elle que je dois la caméra qui allait être décisive. Elle me l'offrit pour tourner mon premier long-métrage de fiction *Montage IV* (après avoir demandé à ses parents de l'acheter à crédit chez Odéon Photo, boulevard Saint-Germain) : une Beaulieu 16mm électrique. J'avais vu cette caméra utilisée par Jean-Luc Godard sur les barricades de mai 68. Elle m'était apparue comme la « caméra-stylo » idéale. Avec elle, j'ai tourné des dizaines de milliers de mètres de film. À cette époque, on pouvait acheter la pellicule à la FNAC ou chez les négociants de quartier. C'est aussi dans mon quartier que je trouvais les prestations cinématographiques les plus proches : laboratoire Vitfer (de M. Lézé, rue Charles-Marie Widor), Ghilbert Location, loueur de projecteurs, d'écrans, de trépieds, de matériels d'éclairage, rue Chardon Lagache. Il y avait là aussi, au fond d'une cour, la plus petite salle de projection privée de Paris : trois vieilles chaises, avec un projecteur derrière une vitre poussiéreuse.

Pendant mon enfance, ma mère m'avait poussé vers les lettres et vers l'écriture. Mais bientôt, la découverte des géants du vingtième siècle – Proust, Kafka, Joyce, Faulkner... – me révélait un obstacle infranchissable : comment s'inscrire dans l'histoire de la littérature après ceux-là ? Au contraire, l'histoire du cinéma, bien que riche en artistes géniaux et en chefs-d'œuvre, semblait ouverte à des explorations, à des recherches, à des inventions nouvelles. L'expérimentation des ressources du langage m'attirait. Celui des images me semblait le plus propice. Avant les mots, il y a donc eu les images.

[...]

EXTRAIT 3

La projection la plus récente de *Dehors Dedans* a eu lieu en 2019 à la Cinémathèque française dans une programmation suggérée par le cinéaste Yann Gonzalez à Nicole Brennez. Cette dernière accorde au film une place à part dans le paysage du cinéma français contemporain.

Au sujet de *Dehors Dedans*, jugé scandaleux de tous côtés, Sylvie Blum, productrice à l'INA des films de Raul Ruiz et de Chantal Akerman, me dit un jour : « Tu verras, dans cinq ans, il passera à la télé... » C'était en 1975. Quarante-cinq ans plus tard, *Dehors Dedans* est plus loin que jamais d'être diffusé sur le petit écran. Les temps ont changé, mais dans un sens imprévu.

À partir de ce moment – le milieu des années 70 – et jusqu'à l'arrivée de la vidéo avec son économie et son écriture nouvelles, mon activité de cinéaste allait alterner entre les productions avec des moyens professionnels (avec des producteurs et des Avances sur recettes du CNC) et le retour à une indépendance souveraine avec ma caméra Beaulieu 16mm. C'était encore une époque où l'économie du cinéma, et surtout celle du cinéma d'art et d'essai, n'était pas encore assujettie à la présence de chaînes de télévision dans le montage des productions. Aujourd'hui, les films à médiocre vocation commerciale qui ont besoin des aides publiques, les voient conditionnées à l'acceptation des projets par la télévision. Il est temps qu'une économie alternative, émancipée des partenaires les moins sensibles aux ambitions du cinéma d'art, et les moins compétents pour en juger, viennent sauver ce cinéma-là.

J'ai toujours ma Beaulieu 16mm, et je continue de travailler avec elle depuis plus de cinquante ans. À vrai dire, je fais des films pour elle, pour qu'elle continue de tourner. J'aime toujours entendre sa mécanique, signe que quelque chose se met à vivre quand on appuie sur le déclencheur, à une époque où les caméras vidéo d'aujourd'hui ne font aucun bruit et où plus rien ne tourne lorsqu'on dit : *Moteur !* Vieille habitude, superstition, attachement à une métaphore du mouvement de la vie sur terre, jusqu'à quand s'écrira-t-on : *Ça tourne !*, pour indiquer qu'on est passé à un autre régime du réel ? Chaque été en Italie, je tourne avec ma Beaulieu de nouvelles séquences d'un film intitulé *L'homme aux deux visages* avec pour interprète, un ami, Dominique Paini, producteur, distributeur, critique de cinéma. Il s'agit d'un visage toujours cadré en gros plan, dans toutes sortes de décors, et qui passe successivement d'une expression exagérément réjouie, presque clownesque, à celle de l'accablement, de la déconfiture. Pour le filmeur que je suis, c'est l'hilarité qui l'emporte au moment de ces prises de vue : je ne résiste pas à l'effet comique de voir ainsi réduite à deux extrêmes toute la gamme des sentiments humains, telle qu'elle était interprétée par les comédiens du cinéma muet. Et je dois filmer sur pied pour éviter que la caméra ne bouge alors que je ne parviens pas à contenir mon rire. J'ai toujours été bon public du cinéma burlesque. Les rushes accumulés à ce jour, non montés, doivent dépasser la trentaine d'heures, et le tournage continue...

Le film pourrait un jour être aussi long (mais plus divertissant à mon avis) que les films les plus interminables d'Andy Warhol (*Sleep*, *L'Empire State...*) ou de Michael Snow (*La région centrale*).

[...]

EXTRAIT 4

Zoo Zéro fut pour moi une nouvelle occasion de collaborations avec de grands techniciens : outre Bruno Nuytten, Daniel Ollivier, de retour à son poste, Eric Pluet, un chef-monteur qui avait travaillé avec Chaplin et Resnais, et dont j'ai beaucoup appris autant sur la technique du montage et sur la grammaire des raccords, que sur les rapports de force entre réalisateur et producteur (il avait déjà monté *Les rendez-vous en forêt* et m'avait soutenu dans le conflit contre Dauman), Dominique Hennequin sur le point de devenir le mixeur le plus apprécié du cinéma français et qui avait mixé *Dehors Dedans*, son premier long-métrage, dans le petit auditorium de CTIS à Levallois, Claire Denis, mon assistante, qui à l'époque pensait plutôt se consacrer à l'écriture de scénarios qu'à la mise en scène, où elle s'est depuis illustrée avec succès. Le film, produit principalement avec le montant de l'Avance sur recettes, connut quelques difficultés financières qui aboutirent à l'interruption du tournage pendant deux ou trois mois. Il fut repris grâce à l'arrivée en secours de Claude Guedj avec sa société Rush Productions. À peine achevé dans les difficultés matérielles, le film fut sélectionné pour faire l'ouverture de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1978. Je me souviens avec émotion du télégramme enthousiaste que m'envoya Pierre-Henri Deleau pour m'annoncer la nouvelle. Puis le film fut présenté dans d'autres festivals dont je garde certains souvenirs mémorables. Festival des Films du monde à Montréal (présidé cette année-là par Alain Delon) : Claude Chabrol, qui avait vu le film à Cannes, me certifie qu'il peut m'en décrire la première bobine, plan par plan. Il commence l'exercice sans se tromper... Ce même Claude Chabrol, décidément très généreux à mon égard, bien que nos cinémas furent si différents, allait être invité dans une émission de télévision intitulée *La courte échelle*. Un nouveau cinéaste était présenté par un aîné célèbre. Au sujet de *Zoo Zéro*, il avait dit pour commencer : « Ce film est, au tout venant du cinéma français, ce qu'un lièvre à la royale est à un hot-dog... » Il avait refusé mon invitation en remerciement, à une célèbre table de cuisine du Sud-Ouest, dont je le savais grand amateur. Et nous avons déjeuné dans un petit restaurant chinois. Je me souviens de l'anecdote qu'il m'avait raconté

en mangeant : sa femme, l'actrice Stéphane Audran, faisait son jogging au Bois de Boulogne quand elle avait été suivie par un obsédé qui lui chuchotait des obscénités à l'oreille. Pour s'en débarrasser, elle s'était arrêtée net et avait hurlé : « AR-TI-CU-LE ! »

Un peu plus tard, Festival de New York, grande salle du Carnegie Hall : Salvador Dali assiste à la projection et, d'un bout à l'autre de la séance, il commente le film à voix haute à Gala, assise à ses côtés. J'étais embarrassé par la gêne occasionnée aux voisins. Mais si j'avais filmé et enregistré ce que *Zoo Zéro* inspirait à Dali, cela aurait donné une version étonnante du film. Dès le lendemain, je recevais un coup de fil de Dali qui me dit avec sa voix et son accent inimitables : « Je vous invite à un dîner avec les plus belles femmes du monde... qui sont des hommes ! » Je me souviens avoir dîné à côté d'Amanda Lear. Mais ce fut surtout le début d'une amitié avec Gala. Plusieurs années de suite, j'allais retrouver le couple à l'hôtel Meurice où il descendait quand il venait passer l'hiver à Paris.

[..]

EXTRAIT 5

Le projet de *Rome Roméo* intéressa Patrick Sandrin (Arion Production), producteur des films de Paulo Rocha, Valeria Sarmiento, Nikita Mikhalkov, Alain Tanner, Emilio Paccul, Werner Herzog... Il le produisit en s'appuyant sur un producteur exécutif italien : Gianandrea Pecorelli, qui allait occuper par la suite des postes importants à la RAI. Nous tournions à la Villa et dans Rome, un an après la fin de mon séjour dans les mêmes lieux. J'y avais passé en tout trois années, deux comme lauréat puis, à la suite, un an comme compagnon de Danielle Schirman, lauréate à son tour. Je n'ai pas encore dit que nous nous étions rencontrés à Saint-Etienne, pour le tournage d'une vidéo à laquelle elle avait prêté son visage. Étudiante à l'École d'art, je l'avais attirée à finir ses études en passant son diplôme à Paris-Cergy. Elle avait collaboré aux décors pour mon film sur Chantilly et aux diverses expositions que je faisais à l'époque. Danielle allait devenir l'interprète principale féminine de *Rome Roméo*, aux côtés de Yann Collette, John Hargreaves (acteur australien très connu au théâtre dans son pays), et Laszlo Szabo à qui je donnais enfin un rôle à l'image, après avoir souvent enregistré sa voix et son accent hongrois qui, pour ceux qui le connaissent, le donnent à voir en l'entendant. Dans le film, on voit aussi Georges Didi-Huberman, théoricien et historien de l'art, dans l'exercice de son talent caché de guitariste flamenco. Nous nous étions

rencontrés à la Villa Médicis, et je lui dois ma découverte de l'art italien de la Renaissance. Il est devenu un grand ami.

Rome Roméo raconte l'histoire de David Waldberg qui, vingt ans après avoir vécu à Rome un épisode important et tumultueux de sa jeunesse, revient dans cette ville. Ce faisant, il est ponctuel au rendez-vous que lui avait fixé au moment de leur séparation, une égérie de la vie romaine qui avait été sa grande passion. Sur le lieu du rendez-vous, dans une ruelle de l'Aventin, à l'heure dite, en pleine nuit, il trouve une jeune femme envoyée là par sa mère et encore plus belle qu'elle : Clara Orsini. Elle est la maîtresse d'un artiste français, pensionnaire à la Villa Médicis, très critique sur le fonctionnement du milieu de l'art : Quentin. Dans les lieux de Rome, de la campagne étrusque alentour, puis sur la côte amalfitaine et jusque sur les pentes du Vésuve, Clara retrouve les traces de l'histoire mystérieuse vécue par sa mère et David Waldberg, sur laquelle pèse le secret de la mort de son père quand David était l'amant de sa mère. Deux hommes vont donc se partager la belle Clara, l'un encore jeune et impatient, qui se contente de tout vivre à moitié, et l'autre déjà mûr, qui veut tout revivre une deuxième fois. C'est évidemment le plus pressé qui quittera la scène le premier. Dans ce film réalisé une fois de plus avec à peine plus d'argent que le montant de l'Avance sur recette, j'ai pu transmettre à des techniciens débutants mais talentueux ce que j'avais appris dans mes expériences antérieures des productions dites « professionnelles ». Pour les nuits américains tournées dans Rome sans les projecteurs puissants nécessaires à ce genre de technique, j'avais transmis certaines recettes de Bruno Nuytten à un jeune chef opérateur italien Alessandro Pesci, devenu depuis un des directeurs de la photo les plus appréciés en Italie. Bien des années plus tard, le producteur Patrick Sandrin est devenu le complice de nouvelles aventures, dont celles de la diffusion en DVD d'une partie de mes films par les éditions Montparnasse, et la production du film de Danielle, *Les mécanismes du plaisir*.

L'année de préparation de *Rome Roméo* était celle où, en même temps, avait commencé la conception du projet pédagogique du Studio national des arts contemporains, et la recherche d'un site d'implantation dans le nord de la France. Jusqu'à la découverte de Fresnoy, ancien lieu de distractions populaires à Tourcoing, fermé depuis le milieu des années 70. Si les rôles de fondateur puis de directeur de cette institution étaient incompatibles avec l'activité de réalisateur travaillant avec des producteurs pour des longs-métrages, ils me laissaient du temps pour l'écriture et la littérature. En m'éloignant provisoirement du long-métrage de fiction, le Fresnoy m'a poussé à me consacrer à mes projets d'écrivain, longtemps différés. Mais l'aventure

du cinéma reste liée à l'aventure de ma vie. J'ai tourné de nombreux films d'artiste, comme on les appelle, et des documentaires sur l'art (plusieurs chaque année), principalement diffusés par les musées, les festivals, les chaînes de télévision culturelles.

La gestation du projet du Fresnoy (concours d'architecture, conception de la programmation et collaboration avec les architectes, construction du bâtiment, voyages d'études à l'étranger (États-Unis, Canada, Japon), et les opérations de préfiguration telles que conférences, colloques, séminaires, expositions, publications, expérimentations du projet pédagogique, etc., allaient durer dix ans jusqu'à l'ouverture en 1997. Pendant cette période, mon activité de cinéaste n'a pas cessé. J'ai continué à réaliser des films documentaires sur le Louvre, le Centre Pompidou, sur Pierre Klossowski, Jean-Jacques Lebel, Christian Boltanski, Daniel Cordier...

La construction du Fresnoy a coïncidé avec un chantier d'une toute autre envergure dans la même région : le tunnel sous la Manche. Une opération avait consisté à inviter des artistes à des visites pendant le creusement pour qu'ils imaginent des interventions. Alana Heiss, directrice du centre d'art PS1 à New York, avait été chargée des invitations pour ce Tunnel of Art. Elle avait découvert mon travail lors de mes expositions à New York, et elle m'invita à une visite du tunnel parmi un groupe qui comportait James Turrell, Max Neuhaus, Sarkis, le danseur chorégraphe Min Tanaka... Je filmai l'extraordinaire performance de ce dernier, titubant dans le tunnel sous les fuites d'eau, dans la tenue de rigueur pour les visites de ce chantier. Ce fut un de mes premiers films sur la danse.

[...]

EXTRAIT 6

L'année du film sur *Les Bourgeois de Calais*, le Studio national avait ouvert depuis peu. Un des professeurs invités nous avait fait faux-bond à la dernière minute, trop tard pour solliciter un remplaçant. Je décidai de quitter mon bureau de directeur, pour redevenir professeur au pied levé. Le film qui m'était commandé disposait d'un budget qui me permettait d'entraîner un groupe d'étudiants dans l'aventure avec la perspective d'un beau voyage en Italie. J'avais intéressé au projet un producteur de films sur l'art, Olivier Mille (la société Artline), avec qui j'ai plusieurs fois travaillé par la suite. Mes cinq étudiants furent une Québécoise, Sylvie Chartrand (venue de l'UQÀM), un Italien,

Massimiliano Simbula (que j'avais connu employé à la Villa Médicis et que j'avais encouragé à se présenter au concours du Fresnoy, vues ses dispositions d'artiste), et trois Français : Céline Finidori (grande admiratrice des Straub), Gwendaline Bacchini (chorégraphe, qui avait eu la chance de commencer ses études l'année où Anne-Theresa de Kaersmaker avait été professeure invitée), et Siegfried Berger qui avait été l'étudiant de mon ami le photographe Tom Drahos avant de venir au Fresnoy. À vrai dire, dans l'œuvre de Rodin, c'était moins les figures austères et douloureuses des *Bourgeois de Calais* qui m'attiraient que celles, sensuelles et même voluptueuses qui m'avaient troublé dès l'adolescence : *Le baiser*, *Ève*, *L'éternel printemps*... Ce film fut une fois de plus une riche expérience. Je n'ai jamais aussi bien connu un musée qu'en le filmant (j'aurais pu en parler comme un de ses conservateurs). De même, je n'ai jamais aussi bien connu l'œuvre d'un artiste qu'en la filmant (j'aurais pu devenir un spécialiste). *Le Roi Rodin* me permit de découvrir les relations intimes entre sculpture, danse et mime. Daniel Dobbels (chorégraphe, écrivain, futur professeur au Fresnoy, et toujours consultant aujourd'hui) m'apprit l'influence de Rodin sur les grandes chorégraphes de son époque – Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis et la Japonaise Sadayako, dont il fit un buste –, qui venaient consulter le maître dans son atelier. On retrouve l'intérêt de Rodin pour la danse dans son étonnante petite sculpture de Nijinski en mouvement, et dans ses dessins des danseuses cambodgiennes en visite à Paris, pour lesquelles il eut une passion. Gwendaline Bacchini créa une chorégraphie pour deux danseuses, inspirée des figures de Rodin, qui fut filmée dans les salons de la Villa Médicis. Le mime québécois, Jean Asselin (dernier élève du grand Etienne Decroux, auteur de *Paroles de mime*), qui nous fut amené par Sylvie Chartrand, créa trois extraordinaires performances de mime corporel. Je lui avais demandé de transformer la sculpture en séquence de cinéma par le passage en continu d'un des Bourgeois de Calais à un autre, enchaînant les attitudes particulières à chaque personnage. Sorte de morphing. Cela illustrait magistralement mon impression que les six Bourgeois n'avaient été pour Rodin qu'un seul et unique personnage, déclinant les différentes figures de la reddition et de l'accablement.

Je dois à Antoinette Romain, conservatrice au musée Rodin, la découverte de l'intérêt de Rodin pour ses jeunes modèles. Et sa méthode de travail qui consistait à les faire poser nues dans son atelier à longueur de journée. Il exigeait d'elles les poses les plus impudiques, jusqu'à ce qu'elles lui donnent à voir et à saisir dans ses merveilleuses esquisses à main levée, les trésors de leurs anatomies féminines. Cela m'inspira le recours à un modèle nu. Cette jeune

femme étudia les dessins de Rodin en compagnie d'Antoinette Romain, et elle reprit certaines des poses pour le film. Moments de tournage où je retrouvais les raisons de mon attrait de toujours pour l'œuvre de Rodin, en même temps que ce que je préfère filmer. Il y eut aussi quelques autres découvertes : l'alphabet anatomique de Rodin avec ses collections de bras et de jambes, prêts à servir à divers personnages. Ses ruses techniques de sculpteur comme par exemple, la vieille robe de chambre trempée dans le plâtre, pour son Balzac, pied-de-nez aux techniques classiques du modelage.

Antoinette Romain me donna accès à un sanctuaire secret de l'atelier de Rodin à Meudon : la réserve de moules. Objets informes, sortes de gros cailloux blancs accumulés sur de solides étagères, qui s'ouvraient en deux comme des coquillages. À l'intérieur, ils contenaient le négatif d'un fragment de corps humain : 42 moules pour le *Victor Hugo*, 12 moules pour *La jeune fille accroupie*... Fasciné par le lieu, j'en montai une séquence exagérément longue aux yeux du producteur. J'assurai Olivier Mille que le commentaire que m'inspirait ces objets difformes ferait passer la durée. Il resta sceptique jusqu'à me donner raison lorsqu'il vit la séquence avec le texte en voix off. Les étudiants dont, par ailleurs, j'avais accompagné les projets personnels, avaient été à mes côtés dans tous les moments du tournage : ville de Calais, Villa Médicis à Rome, musée Rodin à Paris, atelier de l'artiste à Meudon.

La même année, comme le film sur Rodin avait eu son propre financement il me restait le budget alloué par le Fresnoy à l'œuvre du professeur invité. J'entraînais trois étudiants en Biélorussie, pour filmer un journal de voyage jusqu'à Vitebsk, la ville natale de Marc Chagall. Il y avait créé une école d'art, anticipant les idées du Bauhaus, et dont le directeur allait devenir Malevitch. Le bâtiment existait toujours, d'une grande modernité pour l'époque. Après la présentation à Minsk d'une rétrospective de mes principaux documentaires, et quelques conférences où j'évoquai le projet pédagogique du Fresnoy, j'avais été approché par les responsables culturels biélorusses pour essayer de faire renaître cette école historique avec l'aide du Studio national et de la France. Mais pour le ministère français de la Culture, que je sollicitai, la Biélorussie n'était pas un territoire prioritaire, loin de là. *Du côté de Vitebsk*, est peut-être le film où, dans l'évocation d'une histoire assez loin de la mienne, j'ai pu me projeter, et exprimer mon attachement au vieux monde perdu de l'Europe centrale. Certaines images de ce film restent pour moi comme un souvenir d'enfance, telles par exemple celles des petites maisons en bois peintes de couleurs vives. D'autres, où apparaissent de belles jeunes filles sur le quai d'une gare, dans un pique-nique en forêt ou dans une fête folklorique, m'ont convaincu qu'une rencontre avec un de ces êtres

charmants aurait pu suffire, à d'autres époques de ma vie, à détourner celle-ci pour l'installer n'importe où. Ce sont ces deux projets, réalisés dans le cadre du cursus, que j'aimerais montrer en exemple aux artistes professeurs invités au Fresnoy. Certes, j'attends d'eux qu'ils accompagnent les œuvres des étudiants, mais aussi qu'ils les associent à leurs propres projets, qu'ils les fassent bénéficier de leur avancement dans la carrière, qu'ils leur ouvrent les portes de leur monde.

[..]

EXTRAIT 7

L'évocation de ce film est l'occasion pour moi de saluer le talent exceptionnel d'un jeune compositeur Siegfried Canto qui écrit depuis quelque temps la musique de tous mes films. Pour *Le Louvre-Lens : naissance d'un musée*, j'étais arrivé au moment de devoir écrire le commentaire sur les images montées et encore silencieuses. Sans attendre mon texte, contrairement aux habitudes, Siegfried m'avait devancé, et quand j'ai découvert le début du film avec la musique qu'il avait enregistrée, c'est elle qui m'a inspiré le ton, le thème, et les mots du commentaire. Jusque-là, la musique ne m'avait inspiré des textes que pour mes travaux d'écrivains, et à partir de quelques œuvres du grand répertoire classique : Schubert par exemple. Après Bernard Cavanna, Siegfried Canto m'a donné à réfléchir sur les noces fécondes entre musique contemporaine et cinéma, et cela m'a définitivement éloigné du grand décorateur musical passe-partout (qui mérite infiniment mieux) : Jean-Sébastien Bach...

Quand je déclare me satisfaire de productions sans diffuseurs, on m'objecte que personne ne voit de tels films. C'est faux. S'il n'y a pas les quelques dizaines de milliers de téléspectateurs qui le voient un soir par hasard en finissant de dîner, ou en zappant pour passer à un reportage sportif ou une série, il y a pendant des années le public restreint, choisi, de celles et de ceux qui viennent voir le film dans un musée, une cinémathèque, un centre culturel, une université, une école, un festival. Ou encore – ici même s'en trouve la preuve – dans un coffret de DVD où l'on choisit un film comme on tire un livre d'une bibliothèque, et où on le rangera pour le conserver et le retrouver encore, une autre fois (occasion de plaider ardemment pour que perdure le support physique des films).

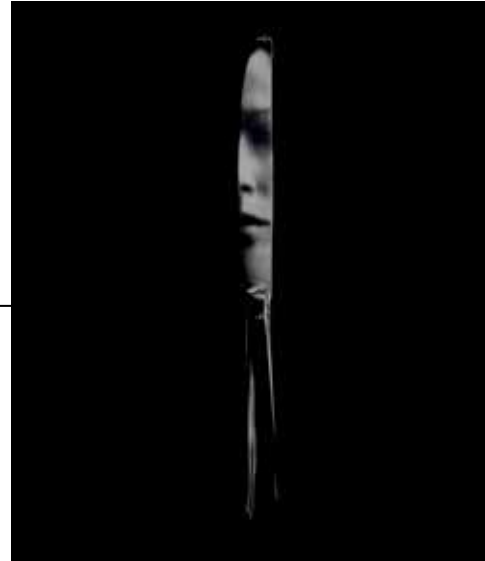
[...]

EXTRAIT 8

Il y eut également, au Fresnoy même, plusieurs événements où Godard, avec toujours à ses côtés son complice André Labarthe, avait dialogué avec des étudiants. Je me souviens de cette phrase qui ne cesse de me fasciner, un de ces propos fulgurants dont Godard a le secret, avec leur effet d'illusion qui parfois se dissipe (mais pas cette fois-ci) : « Le microscope nous permet d'observer l'infiniment petit, le télescope l'infiniment grand, la caméra de cinéma nous permet de filmer l'infiniment moyen, c'est-à-dire nous... » Le concept d'infiniment moyen pour définir l'humain, avec son apparence d'oxymore, est un abyme que l'on peut inverser en moyen de l'infini... Une autre fois, dans le cadre d'une rencontre de Godard avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, alors qu'ils se projetaient réciproquement leurs films en présence des étudiants, il eut encore cette réflexion que je cite, comme ce que je veux retenir de notre rencontre, parce qu'elle révèle sous les aspects retors et pervers du personnage, le fond d'affectivité de Jean-Luc Godard dans sa relation au cinéma : « Au sein d'un couple, l'un peut aimer la cuisine chinoise, l'autre la cuisine japonaise, l'un peut aimer le football et l'autre le basket, l'un peut aimer Chopin l'autre le jazz, cela ne les empêche d'être heureux ensemble. Mais si l'un n'aime pas les mêmes films que l'autre, ça ne marche pas, la vie du couple est impossible. »

Alain Fleischer

DANIELLE



Textes de Laura Leonelli et d'Alain Fleischer
parus dans *Danielle*, un livre édité par les
éditions Peliti, rassemblant trois séries
photographiques d'Alain Fleischer.

LAURA LEONELLI

Tomber amoureux de leur amour



Quel goût avait l'amour avant la photographie ? Comment retenir auprès de soi, près des yeux, du cœur, des lèvres, ce corps dont on est épris ? Certains dessinaient ; d'autres conservaient une mèche de cheveux ; d'aucuns confiaient ce souvenir à un gant, un ruban, un escarpin, un livre, une lettre, une fleur. Mais la mémoire – même celle des choses – succombe à la lutte contre le temps. Peu à peu, les détails disparaissent ; les objets, si incandescents et précieux, perdent de leur pouvoir et s'absentent ; l'amour prend congé. Un jour la photographie fait son apparition et les histoires d'amour deviennent ce qu'elles n'avaient jamais été : non plus des histoires de souvenirs, d'ombres ; mais des histoires présentes à jamais, des réapparitions, des résurrections, des survivances. Quand Alain Fleischer et Danielle Schirman, l'un des couples les plus complices de l'art contemporain, tant le travail de l'un trouve son accomplissement dans celui de l'autre, ont accepté l'invitation de l'éditeur, ils ont cherché les images privées de leur longue vie ensemble, y trouvant un trésor intact, épargné par le temps. Tout comme au premier jour, lors du premier regard, de la première étreinte, de la première photographie ; car aussitôt, de la même façon que les lèvres d'un homme se pressent contre celles de la femme aimée, Alain colle son œil contre le viseur de l'appareil et commence à photographier Danielle. Elle, si belle, dans la lumière qui pénètre par la fenêtre d'une chambre d'hôtel ; elle à nouveau, appuyée à un mur blanc ; elle encore, qui dès la première photographie transforme le regard de celui qui la contemple et la désire. Nulle vanité dans ses yeux à elle, nulle affectation, mais une plénitude calme, sereine ; l'un face à l'autre sans hésitation : paisibles, généreux. Alain et Danielle se sont connus en 1981 à Saint-Étienne. Alain voulait réaliser une œuvre vidéo pour la grande rétrospective que la ville lui consacrait. Il cherchait un modèle : Danielle est

apparue. Le temps de filmer son visage qui le scrutait dans un miroir; et puis plus rien. Après l'apparition, disparition de Danielle comme dans les contes de fées. Puis vient le jour de l'inauguration ; les invités affluent ; Alain arrive, il cherche Danielle, elle est là qui t'attend, lui dit le commissaire, et tandis que le maire de la ville est prêt à prendre la parole pour que le vernissage commence, Alain et Danielle prennent la fuite. Nouvelle disparition : cette fois ils sont ensemble. On appelle la police. C'est comme un enlèvement par une nuit d'orage dans un roman du XIX^e siècle.

Quatre ans plus tard, en 1985, Alain est lauréat de l'Académie de France à Rome, non pas pour le cinéma, comme il s'y attendait, mais pour la photographie. La Villa Médicis est le premier lieu où Alain et Danielle vont vivre ensemble. En même temps que leur histoire d'amour, commence une autre aventure sentimentale, longue et profonde elle aussi : une grande histoire avec Rome, avec l'image, la légende, la mémoire de Rome, la ville des amoureux et de l'amour sans fin. Une ville qu'Alain et Danielle réinventent à leur image, entre les murs de cette merveilleuse tour d'ivoire qui se dresse sur la colline du Pincio, le sommet le plus élevé de la capitale. Dans un décor aussi romantique, aussi protégé, aussi privilégié, Alain et Danielle écrivent chaque jour une page de leur roman d'amour. Comme tout amoureux, il la photographie du matin au soir, multiplie les angles, la surprend dans les draps aux premiers rayons du soleil, l'invite sur la terrasse pour que son corps d'Aphrodite plonge dans la lumière ou se cache sous un feuillage comme Ève dans le premier jardin, l'allonge sur un divan, l'étire telle une ombre comme pour remonter le temps jusqu'à l'époque où les profils étaient découpés dans du carton : imaginer la vie avant la photographie. Mais c'est un jeu trop dangereux, trop frustrant. Comment Alain pourrait-il aimer et désirer sans appareil photo, sans saisir cette empreinte légère des moments bienheureux ? Angoisse que celle d'une journée sans image, d'un temps perdu. Alors, retour au présent. Redevenir photographe et artiste. Retour à Danielle. Dans le présent d'Alain comme artiste, elle est là à nouveau près de lui, face à lui et à son appareil photo. Elle se reflète dans les objets qui captent sa présence, et qui deviennent à leur tour des appareils photo : reflet du corps, du visage dans un couteau, une cuillère, une paire de ciseaux, une boîte en fer blanc, un fer à repasser, une râpe, des boîtes en miroir. Tout est bon pour saisir son image. Et toujours dans le rêve d'un demiurge visionnaire multipliant les regards, Danielle est la femme qui tient le cadre en miroir où son visage en reflet prolonge celui d'une statue. C'est peut-être alors que la photographie boucle son récit. Et puis c'est à nouveau le corps de Danielle, capté en reflet

dans un miroir, tiré par un jouet mécanique, et c'est comme si la pellicule photographique était tirée hors de la boîte qui la protège. Deux ans plus tard, en 1987, Danielle est lauréate à son tour de la Villa Médicis pour la réalisation d'un film sur Artemisia Gentileschi. L'enchantement se prolonge et lorsque ce second séjour prend fin, Alain et Danielle quittent ce jardin des délices mais décident de ne pas quitter Rome. Ils vont se réfugier dans un petit appartement près de la Piazza Vescovio, pour ne pas être chassés du paradis. Vingt ans s'écoulaient encore, rythmés par d'incessants voyages entre la France et l'Italie. Nouvelles photographies de Danielle, mais aucune d'Alain qui déteste être photographié. Et puis encore un déménagement, à cinquante kilomètres de Rome ; une autre terrasse, celle-ci sur le lac de Bracciano, comme s'il était impossible pour ce couple de s'éloigner d'une surface où ils se reflètent et qui les réunit.

Quand l'éditeur a demandé à Alain et à Danielle de revoir leurs photos-souvenirs et de mettre en dialogue dans un livre leur intimité sentimentale et leur œuvre d'artiste, chacune étant le reflet de l'autre, tout a réapparu, tout était toujours là, tout avait survécu. Tout cela était d'une beauté incroyable aux yeux mêmes des protagonistes qui, après les prises de vue et le développement des négatifs, n'avaient plus jamais revu les milliers d'images de leur vie romaine. Elles existaient, preuve de ce qui avait eu lieu ; cela suffisait. Alain et Danielle ignoraient qu'un jour on pourrait tomber amoureux de leur amour.

Laura Leonelli

ALAIN FLEISCHER

Faire œuvre à chaque instant



On connaît les trésors offerts aux sociologues par ce qu'on appelle les photos-souvenirs ou les albums de famille, riches d'innombrables informations sur un pays, une époque, un milieu social ou professionnel, avec leurs modes et leurs cadres de vie, leurs codes vestimentaires, leurs répertoires d'attitudes et de comportements, leurs coutumes, leurs rites, leurs cérémonies, leurs manifestations de joie ou de tristesse, leurs fêtes traditionnelles et tous les événements célébrés dans la vie familiale : naissances, baptêmes, communions, mariages, anniversaires, Noël, voyages, etc., tout ce qui finit par constituer un catalogue de clichés. Pour l'apprenti photographe que j'étais vers l'âge de dix ans, le cercle de famille devenait le réservoir de tous les sujets, de tous les objets photographiques, représentant le recueil de tous les genres : portraits, autoportraits, photos de groupe, nus (avec la complicité de ma sœur à notre adolescence), compositions et natures mortes, décors de l'habitat, paysages et images de la nature (photos de vacances à la campagne, à la montagne ou au bord de la mer...). C'est parmi cet éventail de sujets et de genres que, très tôt, empruntant l'excellent Rolleiflex de mon père, j'ai commencé à expérimenter la création d'images, à initier des recherches que j'ai poursuivies tout au long des années, jusqu'à parvenir à constituer ce que j'ai pu présenter comme une œuvre de photographe, sans pourtant m'être jamais considéré comme un photographe professionnel. Dès mes premières expériences avec un appareil photographique, deux projets m'ont animé : d'une part, celui de fabriquer du visible (soit par la mise-en-scène des êtres ou des objets, soit par des dispositifs faisant surgir des apparitions, ou provoquant des revenances : agencements de miroirs, projections, jeux d'ombres, reflets...), et d'autre part, celui d'obtenir, grâce à la photographie, un accès à des situations privilégiées, principalement celles de l'intimité avec les femmes. Le

modèle de ces privilèges me semblait être la situation et le métier de photographe de mode, si j'en jugeais par les images des filles si désirables que je trouvais dans les revues féminines de ma mère (bien plus tard, il m'est arrivé de faire l'expérience de cet exercice, dont j'ai découvert les charmes, mais aussi les règles et les difficultés). Autrement dit, j'attendais de la photographie qu'elle me donne à voir et qu'elle me donne à vivre ce qui n'est pas visible à l'œil nu et ce qui ne peut être vécu sans le prétexte de le photographe.

Par la suite, ce sont les relations amoureuses et les circonstances de la vie quotidienne qui m'ont fourni le cadre de mes recherches photographiques. Les images obtenues dans la relation – un peu convenue, je le reconnais – d'un photographe à son modèle (reprenant un protocole classique dans l'histoire de l'art), quelque chose peut s'inventer qui n'est pas automatiquement donné par les situations et les conventions sociales. Lorsque le duo en question – l'artiste et sa muse, comme on dit – est un couple réel dans ce qu'on appelle la vie privée, un relief singulier, une sorte de troisième dimension peut être donnée à cette vie par les simples images planes de la photographie, si s'imposent l'impératif, l'exigence, la nécessité, et pour tout dire l'obsession de faire œuvre à chaque instant, c'est-à-dire de transformer la vie de tous les jours en invention, et l'image de chaque moment vécu en fiction.

La photographie est une aventure singulière qui s'inscrit dans une aventure plus générale, avec ses circonstances plus ou moins favorables : un voyage, une situation imprévue, un événement historique, l'installation plus ou moins durable dans un pays nouveau, une expérience professionnelle, etc. Pour Danielle et pour moi, cette aventure plus générale, et ces circonstances particulièrement favorables, ont été l'installation de notre vie en Italie, à partir d'un premier séjour de trois années à la Villa Médicis, siège de l'Académie de France à Rome. Nous y étions l'un et l'autre en tant qu'artistes, supposés prioritairement occupés à des projets de création, et à la réalisation d'œuvres, ce qui a été le cas. Mais il est vite apparu que l'œuvre la plus riche, la plus troublante, la plus émouvante, était la vie elle-même, sans cesse réinventée, celle d'un couple d'amoureux vivant parmi un peuple perçu comme une foule de couples d'amoureux, et l'Italie toute entière nous semblant à l'image des jardins du Pincio ou de la Villa Borghese, hauts-lieux de caresses, de baisers et d'étreintes langoureuses, les nuits d'été, dans la stridulation lancinante des cigales et le doux ruissellement des fontaines.

Pendant ce premier séjour romain, dans un cadre idéal et des circonstances idylliques, puis pendant la vingtaine d'années qui a suivi, au cours desquelles nous avons continué, avec bonheur, d'habiter Rome à temps partiel, Danielle et moi avons à la fois travaillé, chacun de son côté, à nos projets personnels, et réalisé de nombreuses œuvres ensemble : films dont elle était l'interprète ou la collaboratrice, et qui étaient mon travail de cinéaste, livres que je lui dictais et qu'elle saisissait sur son ordinateur, et surtout une énorme quantité de photographies : aussi bien celles qui résultaient de mes recherches et devenaient ma production d'artiste (elles constituent la section centrale de ce livre), que ces milliers d'images de notre vie romaine dont nous ne soupçonnions pas alors qu'elles allaient finir par faire œuvre à leur façon, car doublement marquées par la nature libre et sans limite de nos relations dans l'intimité, et par le besoin de garder de chaque moment vécu des traces qui donneraient toujours le désir de les vivre à nouveau, de récidiver.

Dans l'ambiance de libération du désir et de transgression des interdits mineurs de la morale qui inspiraient cette époque déjà lointaine, nous avons produit des centaines d'images. Parmi celles-ci, certaines relevaient de la provocation ou de la fantaisie érotique, et nous nous sommes abstenus de les proposer à un éditeur aussi honorable que notre ami Mario Peliti, à qui revient pourtant l'initiative de ce projet, à partir de ce qu'il a perçu des relations de complicité totale et féconde entre Danielle et moi.

Si je repense à ma perception de jeunesse de la photographie comme moyen d'accès à des situations et à des relations qui resteraient inaccessibles sans le prétexte photographique, je me demande ce que j'ai cherché en photographiant sans relâche la beauté d'une jeune femme, Danielle, en toutes sortes d'occasions de notre dolce vita romaine à deux, dans l'espace public ou privé, dans l'atelier d'artiste ou dans les décors du tournage d'un film, alors que je pouvais jouir de ces possibilités et d'autres privilèges encore, sans besoin d'une raison professionnelle pour la faire poser en vue d'un portrait ou lui demander de se déshabiller pour la photographier nue. Quel approfondissement, quelle prolongation par la photographie recherchions-nous de moments vécus dans une double relation amoureuse : celle entre nos deux êtres, et celle de ce couple à un pays, à une langue, à une culture, à un art de vivre, à une histoire ? Il nous est arrivé de nous demander si ce n'est pas une erreur métaphysique de vivre ailleurs qu'en Italie ...

À la demande de Mario Peliti, et à partir de mes photographies les plus connues (qu'il a lui-même exposées dans la galerie romaine Del Cembalo), je me suis plongé dans les archives photographiques presque infinies de plus d'une trentaine d'années de vie romaine, à la découverte des images d'une sorte de journal, depuis toujours négligées, que j'identifiais aussitôt comme ne pouvant être que les nôtres, en même temps qu'elles surgissaient de l'oubli où elles auraient été condamnées à rester – négatifs argentiques jamais tirés – sans le projet de ce livre. Au fil de ces fouilles archéologiques sont apparues des images de Danielle comme celles que font les touristes – pouvoir d'apparition et de résurrection de la photographie, corollaire de ses liens au passé et à la disparition –, mais marquées d'une attention et d'un systématisme singuliers, à tous les moments de la journée, depuis le lever jusqu'au coucher : Danielle enveloppée dans les draps froissés, le matin au réveil, allongée sur l'herbe d'un pique-nique de *Pasquetta*, via Appia antica, assise sur la margelle d'une fontaine, adossée à un mur où se projette l'ombre de son profil, debout au bord d'un lac les cheveux au vent, accroupie pour caresser un chien ou un chat venu à sa rencontre, appuyée rêveuse au socle d'une statue ou à une rambarde dans un jardin, accoudée sur un mur en ruines à l'entrée d'un tombeau étrusque, étendue sur le sable d'une plage avec la silhouette du Circeo au loin, installée à la table d'une trattoria sur un trottoir ou sur une place, ou sur les bancs d'une birreria, improvisant des extravagances en réponse aux caprices de mon voyeurisme, dans un quartier désert ou dans un parc la nuit, quand la ville est abandonnée par les Romains dans la touffeur de Ferragosto ...

En effectuant pour la première fois les tirages de ces images, ce qui m'est apparu de manière récurrente, c'est la façon dont Danielle me regarde : ce n'est justement pas le regard convenu de quelqu'un qui prend la pose pour un photographe et qui fixe l'objectif dans l'instant de la prise de vue. C'est au contraire un regard à quelqu'un qui pourrait être là pour une tout autre raison que celle de prendre une photo, c'est un regard amusé ou grave, parfois malicieux mais toujours tendre, comme posé sur la vie bienheureuse que nous menions, un regard à un temps sans instant où la photographie nous déborde, nous enveloppe, nous emporte ensemble, même si je reste au revers de l'image, dans un interminable voyage de noces en Italie.

Alain Fleischer



Cette publication paraît à l'occasion de la sortie
du coffret collector *Alain Fleischer*, édité par les Éditions Montparnasse,
et de *Danielle*, un livre édité par les éditions PELITI.

—
Le samedi 30 octobre 2021 à 19h30

16-18 rue Vulpian 75013 Paris
cyclonelestudio.com

[Cyclone]
le studio

—
Graphisme : thewallprojects.com



