

ETC



Lumière et obscurité des images Entrevue avec Alain Heisher

Christine Palmiéri

Number 76, December 2006, January–February 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34960ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

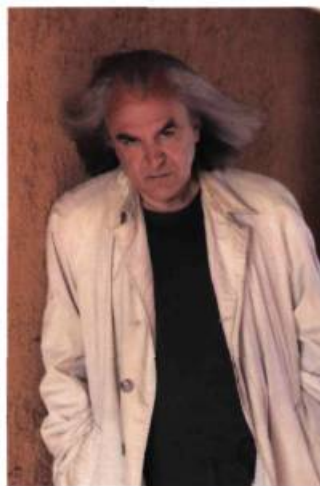
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Palmiéri, C. (2006). Lumière et obscurité des images : entrevue avec Alain Heisher. *ETC*, (76), 32–39.

Alain Fleischer



TRAVERSES

Montréal-Rome-Paris-Tourcoing LUMIÈRE ET OBSCURITÉ DES IMAGES ENTREVUE AVEC ALAIN FLEISCHER

C'est par l'exploration dans plusieurs disciplines qu'Alain Fleischer sonde ce qu'il y a de plus lumineux et de plus obscur dans le monde des images. Cinéaste, plasticien, photographe, essayiste, romancier, il traverse l'histoire et parcourt le monde pour en filmer le devenir. Il a réalisé près d'une centaine de films¹, d'innombrables expositions², dont plusieurs rétrospectives, et une vingtaine de livres (essais³ et romans⁴). Pour mieux

saisir comment s'élabore cette production polymorphe, je me suis entretenue avec lui entre Rome, Paris et Montréal pendant la réalisation d'un long métrage et les dernières phrases d'un roman, avant qu'il ne reprenne la direction du Fresnoy⁵, à Tourcoing.

Christine Palmiéri : *Alain Fleischer, l'étonnement que suscitent l'aspect protéiforme et le caractère prolifique de votre œuvre ne doit plus vous surprendre, mais vous devez admettre que ce genre de parcours est assez exceptionnel. Comment se décide le médium avec lequel vous allez ex-*



Alain Fleisher, *Exposition à Montréal, 1990.*

plorer un sujet et réaliser une œuvre ? Y a-t-il une certaine porosité, une contamination entre les différentes techniques utilisées, voire les différents types de productions ?

Alain Fleisher : Il est vrai que les vocations artistiques se dessinent souvent en direction d'une discipline particulière : la musique, l'art, la littérature, le cinéma, etc. En tout cas, il arrive toujours un moment où l'apprenti créateur fait un choix qui, en quelque sorte, le spécialise et l'enferme dans une identité, même

s'il arrive parfois que celui qui voulait être architecte devienne designer, et que le bon élève en dessin finisse cinéaste. Les carrières se constituent à l'intérieur d'un domaine précis. Et c'est justement cette notion de carrière qui n'a pour moi aucun sens : en effet, mon ambition n'a jamais été de devenir riche et célèbre, ni d'appartenir à un milieu et d'y être reconnu. J'ai même une certaine aversion pour l'appartenance, que ce soit à une famille, à un milieu social, à une

Alain Fleisher, *Exposition à Rome, 1994.*



profession ou même à une nationalité. En somme, je n'ai cessé de fausser compagnie à ceux qui avaient cru pouvoir me saisir dans une identité, dans une pratique artistique, dans un milieu social. Je n'ai jamais voulu renoncer aux moyens d'expression qui m'attirent, et dont l'apprentissage n'est pas si difficile qu'ils doivent mobiliser toutes les capacités d'un individu. Pour moi, les idées et les projets naissent à l'intérieur même de chaque champ spécifique, en dialogue avec lui, et en fonction de ce que chacun peut me permettre d'exprimer. Quand je réfléchis à une nouvelle série de photographies, je sais que cela ne pourrait être que de la photographie, il n'y a pas d'hésitation, la question ne se pose pas de savoir si je pourrais plutôt faire un film, une installation ou un texte. De la même façon, mes projets cinématographiques ne sont jamais transférables ni transposables dans un autre moyen d'expression. Enfin, je suis convaincu qu'aucun de mes livres ne pourrait être adapté pour le cinéma. Ce qui m'intéresse, c'est le dialogue serré de l'œuvre avec le champ théorique et esthétique qu'elle interroge. Je ne suis pas un écrivain qui fait des films, ni un artiste qui fait de la photographie, ni un photographe qui écrit, je ne suis pas ce qu'on appelle un artiste transdisciplinaire. J'ai l'impression que chaque langage m'attire au fond de son territoire, et m'entraîne à y être un individu singulier, différent de celui que je suis dans une autre discipline. Enfant et adolescent, j'étais attiré aussi par la musique et par l'architecture : je ne suis pas sûr d'avoir renoncé...

C. P. : *L'exposition La vitesse d'évasion, que vous avez présentée à La Maison Européenne de la photographie, en 2003, semble synthétiser plusieurs de vos préoccupations formelles quant au statut de l'image. On y voyait une vraie mise en scène du désir de captation de l'image avec tous ses revirements possibles, ses réflexions, ses inflexions, ses fragmentations, par l'utilisation de dispositifs complexes et variés de photographie, de vidéographie, de cinématographie et d'installation. L'image, en ce sens, apparaît comme toujours fuyante, disparaissant dans le regard qui la met au monde ou sous les pales d'un ventilateur. Est-ce que pour vous l'image n'existe que dans le désir du regard, ne se fixant jamais ? Cela ne fait-il pas aussi écho à votre roman Les angles morts (image qui n'apparaît que dans un angle imperceptible à première vue) ?*

A. F. : Ce qui m'a passionné dans l'image moderne – à partir de la photographie et jusqu'au numérique, en passant par le cinéma –, c'est sa *projectibilité* et, d'une certaine façon, son immatérialité. Les images argentiques, nées d'une empreinte de la lumière, peuvent rester pure lumière, frappant n'importe quel support pour apparaître. Tout d'abord, avec le négatif photographique placé dans l'agrandisseur, puis avec la projection des films de cinéma, les images ont quitté leurs supports habituels, elles voyagent, traversent l'espace et, pour apparaître, peuvent faire de n'importe quelle surface un écran, contrairement



aux images de la peinture ou du dessin, qui restent nécessairement fixées à leur support : la toile, la planche de bois, le mur à fresque, la feuille de papier ou, avant tout cela, la paroi de la caverne. J'ai passé beaucoup de temps, et j'ai consacré beaucoup d'œuvres – notamment des installations –, à l'expérimentation du transport des images, de leur capacité à apparaître n'importe où, de rebondir, d'être reflétées, interceptées, détournées, fragmentées, redistribuées, et finalement d'être une lumière qui éclaire ce monde des êtres et des objets dont elles sont issues. Dans ce court-circuit apparaît la perception d'un réel qui ne serait qu'image, d'une matérialité du monde qui ne serait que lumière. Le titre *La Vitesse d'évasion* renvoie d'ailleurs aux spéculations des astrophysiciens au sujet des fameux « trous noirs », ces objets célestes massifs, effondrés sur eux-mêmes et d'une densité telle qu'ils retiennent jusqu'à leur propre image, d'où leur nom et leur invisibilité. La vitesse d'évasion est celle qu'il faudrait aux particules lumineuses des trous noirs pour échapper à l'attraction de leur masse, et pour que leur image apparaisse enfin, libérée et voyageuse. La question de la lumière me semble être





Alain Fleisher, *Exposition à Toronto, 1991.*

le grand sujet de la science contemporaine, en même temps qu'une source d'inspiration pour un artiste qui travaille avec les images d'aujourd'hui, à plus forte raison lorsqu'elles deviennent électroniques.

C. P. : *Si, dans votre production photographique, les références à l'histoire de l'art sont omniprésentes, elles le sont cependant à travers les représentations du corps féminin. Notamment à travers des images pornographiques actuelles (comme dans la série Exhibitions). On y sent comme une tension entre l'exhibition d'une sexualité crue et publique et l'intériorité d'un regard déformant, cadrant dans son intimité un désir de sensualité et de lumière chamelle. Que recherchez-vous à travers les corps de femmes ? L'origine même de l'image ? N'est-ce pas ce dont vous traitez dans votre essai : La pornographie. Une idée fixe de la photographie ?*

A. F. : Le corps féminin, et en son centre son sexe, sont depuis toujours un sujet des représentations humaines, comme le prouvent déjà les statuettes des Vénus préhistoriques. C'est une évidence et une banalité de dire que la femme est au centre de l'histoire de l'art : le sexe féminin est non seulement l'origine du monde, comme l'a montré Courbet,

mais le centre ou le point de fuite de toute image, de toute représentation. Je vois un continuum absolu entre les Aphrodites, les Vénus, les Naïades, les Nymphes antiques, puis les jeunes femmes lascives des fresques érotiques de Pompéi, jusqu'aux images pornographiques les plus médiocres d'aujourd'hui, en passant par la peinture sensuelle et les dessins licencieux du dix-huitième siècle : disant cela, je ne porte pas un jugement de valeur artistique ou esthétique. Par ailleurs, je trouve hypocrite, moralisante et surtout dépourvue de pertinence, la prétendue distinction entre érotisme et pornographie, qui cherche à séparer entre l'élégant et le vulgaire dans les expressions du désir sexuel et dans la description des actes de l'amour. Quand il m'arrive de citer les œuvres des artistes du passé, c'est parce que je reconnais en eux un désir, une inspiration, un imaginaire érotique que je partage : il me plaît de leur emprunter les femmes, belles et désirables, qui ont posé pour eux, qui les ont bouleversés, afin qu'elles puissent devenir mes modèles, et qu'elles posent à nouveau pour un artiste d'aujourd'hui, car leur beauté n'a pas d'âge. L'art vise aussi à organiser un cycle de l'éternel re-

tour. Certaines de mes photographies montrent que je ne fais aucune différence dans le travail avec une jeune femme qui pose pour moi et la *Maja nue*, dont je convoque l'image lumineuse en projection dans mon atelier, puisque toute image peut être photographiée et que toute photographie est projetable.

C. P. : *Si votre attention porte souvent sur la beauté du corps féminin, vous accordez aussi une grande importance à l'histoire, dans un souci de conservation de la mémoire. On vous a souvent rapproché de Boltanski à cet égard, mais votre production, contrairement à la sienne qui archive et collectionne, réactive le passé, redonne vie au phénomène même de la disparition. En particulier avec l'installation *Le regard des morts*, qui a été présentée à la Biennale de la photographie de Venise, en 1995, et à celle de Montréal, en 1993. On se retrouve avec le même paradoxe, qui consiste à faire advenir et disparaître l'image en même temps; peut-être est-ce la meilleure façon de faire face à la réalité et à l'horreur ?*

A. F. : Pour aller vite, Christian Boltanski (qui est un ami de très longue date), associe la photographie à la mort et à la disparition. Il dit : ce que montre une photo est ce qui n'existe plus. Pour ma part, j'ai envie de ne pas m'arrêter à cette évidence incontestable, et de penser que l'image photographique est aussi la trace de ce qui peut réapparaître. La photographie a un pouvoir d'apparition aussi fort que son lien à la disparition. À partir de là, deux démarches divergentes se constituent : Boltanski collectionne les photographies faites par tout le monde et les montre telles quelles, avec leur force de témoignage, leur objectivité, leur universalité, leur mélancolie. Pour ma part, j'aime redonner vie aux images des êtres disparus, les faire apparaître dans

des contextes nouveaux, leur distribuer des rôles dans des histoires toujours basées sur le cycle d'une lumière qui revient, de visages et de corps disparus qui ressemblent à des visages et à des corps vivants, d'une réserve d'humanité qui ne cesse de revenir. J'aime que l'image convoque l'image, et que les disparus puissent être des revenants. J'ai aussi aimé que l'image latente, virtuelle, puisse être convoquée par celui qui va la regarder : dans mon installation *À la recherche de Stella*, quelques quatre cents visages de femmes, projetés dans le vide, où ils pourraient se perdre indéfiniment, attendent qu'un visiteur muni d'un miroir, capte le faisceau lumineux, le détourne vers un mur ou vers le sol, et y fasse apparaître une image qui n'attendait que cela. Encore auparavant, au début des années 90, dans l'installation *Le Regard des Morts*, j'ai recadré autour des yeux des portraits photographiques d'hommes et de femmes disparus, et je présentais des tirages non fixés, dans l'eau de bacs de laboratoire, et dans une lumière rouge inactinique qui ne les affectait pas. Les visages ainsi ressuscités étaient menacés d'un nouvel effacement, puisque la moindre lumière pénétrant dans la salle d'exposition aurait irrémédiablement obscurci et brûlé ce que la lumière elle-même avait fait naître. Cette installation montrait une accélération du cycle, et disait que les images, comme les êtres qu'elles représentent, sont mortelles elles aussi, mais toujours susceptibles d'être à nouveau convoquées par la lumière. Plus encore qu'aux morts, je vois dans la photographie un rapport aux spectres : certes, ceux qui ne sont plus, mais aussi ceux qui reviennent, qui nous hantent et qui, comme les êtres vivants, sont d'abord des phénomènes lumineux, des images.

Alain Fleisher, *4 x cinecitta*, 2003.



C. P. : *La mémoire, ce matériau qui structure votre œuvre et que vous thématisez souvent, comme dans le film Films Memories, qui reprend une scène du film Fenêtre sur cour, d'Hitchcock, semble questionner nos mécanismes de perception et les affects qu'ils engendrent.*

A. F. : J'aime penser que la mémoire et l'imagination sont une même activité, et que les œuvres de fiction sont des résurgences d'histoires oubliées. Ce dont on se souvient et ce qu'on invente se fondent dans la même réalité, au présent : c'est une des raisons pour lesquelles le mensonge est possible. Dans l'histoire individuelle, le souvenir d'un film ou d'un roman peut se mêler aux histoires vécues, et participer identiquement à la constitution d'une mémoire et d'une identité. J'aime croire aussi, comme dans *Les Angles morts* que vous citiez tout à l'heure, qu'un monde réputé disparu s'est seulement absenté dans une zone aveugle du visible : une sorte de trou de mémoire provisoire, d'où le monde oublié pourra un jour ressortir et réapparaître. Ici, comme vous le voyez, plusieurs thèmes se croisent : la lumière, l'obscurité, le temps, la mémoire, l'imagination, l'histoire, les images de ce qui a disparu et les images de ce qui peut réapparaître.

C. P. : *Malgré un aspect dramatique ou intimiste, votre production semble empreinte d'un certain ludisme, comme dans Autant en emporte le vent, ou encore dans Et pourtant il tourne II. Est-ce que je me trompe ?*

A. F. : Il est vrai, tout simplement, que j'aime jouer et m'amuser : on peut jouer avec des idées, des concepts, des dispositifs, des techniques, des images, des histoires. On peut aussi laisser une part à l'aléa. Dans toutes les installations que vous évoquez, il y a un jeu, en effet, une expérimentation, un bricolage. Dans ces opérations, je ne suis jamais déçu, car le résultat est toujours au moins ce que j'ai prévu, avec souvent cette bonne surprise que produisent la magie du réel et l'intelligence des machines. Dans son sens strict, le jeu m'ennuie vite par sa gratuité, et je ne suis pas un de ces adultes qui aiment jouer aux cartes, aux jeux de société, aux sports de salon ou aux jeux de hasard et d'argent, comme les loteries, les machines à sous, les billards électriques, les jeux de casino. J'ai besoin que le jeu soit inventif, productif, et même qu'il soit une machinerie de production. J'ai aussi besoin d'un risque, d'un danger, de la menace que ça ne marche pas. D'une façon générale, tout art qui n'est pas une aventure m'ennuie, on doit faire ne serait-ce que quelques pas dans l'inconnu. Trop d'artistes contemporains ne sont, de mon point de vue, que des petits commerçants qui gèrent leur boutique, les dépositaires d'un brevet dont ils exploitent et protègent les revenus. Je suis beaucoup plus intéressé par la notion de prototype que par l'objet rentable, diffusé dans le commerce, coté sur le marché de l'art. Je suis un forcené de l'expérimentation et de la production

d'œuvres dont, ensuite, la présentation et la diffusion m'importent moins. Ainsi, j'ai fait de très nombreux films que je suis seul à avoir vus : uniquement dans le viseur de la caméra, au moment du tournage... À ce chapitre du cinéma, et pour revenir à la notion de jeu, j'aime beaucoup les films de commande, par exemple le documentaire que je suis en train de réaliser en ce moment même pour les 30 ans du Centre Pompidou : c'est parce que la commande impose une règle à respecter qu'elle autorise le jeu. Toute commande me stimule, et à plus forte raison si son sujet est apparemment ingrat ou très éloigné de mes intérêts : je termine ces temps-ci un film sur la dentelle d'Alençon..., et rarement ais-je autant joué avec des idées et des thèmes aussi sérieux, poussant assez loin la réflexion sur les relations entre le complexe et le futile, l'extrêmement précieux et le totalement gratuit. En jouant de cette façon, je n'ai cessé de respecter la commande, en la prenant plus au sérieux que les commanditaires eux-mêmes.

C. P. : *Du film d'art au film sur l'art, de la fiction au documentaire, votre travail interroge l'image avec les mêmes préoccupations, mais interroge aussi d'autres réalisations, comme celles d'Alain Resnais ou encore de Jean-Luc Godard, sur qui vous préparez un long métrage. Quelle en est l'approche ?*

A. F. : Dans le cadre d'une collaboration avec le Fresnoy, Jean-Luc Godard m'a demandé de le filmer comme on filmerait un peintre dans son atelier, c'est-à-dire dans son studio de travail en Suisse, au milieu de ses outils de production, de sa vidéothèque, en discussion avec ses collaborateurs, des critiques, des journalistes. Le matériau de travail des réalisations récentes de Godard est la citation, le montage d'extraits de films de toutes sortes : grands classiques du cinéma ou images repiquées dans les reportages d'actualités à la télévision. Depuis longtemps déjà, les dialogues de ses films étaient émaillés d'emprunts à de grands auteurs. J'ai essayé de rendre visibles ces matériaux du travail de Godard, comparables à ce que sont les tubes de couleurs pour les peintres et, plus encore, à ce qu'en histoire de l'art, on appelle le réemploi. Mais le sujet du film n'a cessé de se déplacer pour accompagner, aussi souplement que possible, l'instabilité de Godard face à ses propres projets. Il faut ajouter que tout ce à quoi il travaillait devant ma caméra concernait son exposition au Centre Pompidou (qui s'est terminée mi-août) et qui, sans être la démonstration éclatante du génie de Godard que certains attendaient, lui a permis de déjouer certains pièges, et notamment celui de « faire l'artiste », comme d'autres cinéastes s'y sont laissés entraîner (Raul Ruiz, Atom Egoyan, Peter Greenaway, Chantal Akerman, etc.), ce qui n'a constitué qu'une médiocre réponse du berger à la bergère, par rapport à tous les artistes plas-



Alain Fleisher, *Le regard des morts*, 1995. Installation.

tiens qui, faute d'être capables de tourner des films, tournent assez laborieusement et naïvement autour du cinéma ou, plus précisément, autour du « cinématographique ».

C. P. : *Le Fresnoy, Centre d'Art Contemporain que vous dirigez, est un lieu très actif, un lieu de création en quelque sorte. Quelle orientation privilégiez-vous ? Quelles tendances défendez-vous ?*

A. F. : Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains est une école qui ne prétend pas créer un style ou une esthétique particulière, et qui d'ailleurs transgresse les cloisonnements traditionnels de l'enseignement artistique : arts plastiques, photographie, cinéma, musique, danse, etc., cohabitent et parfois collaborent. Nous mettons à la disposition d'artistes de toutes origines et de tous pays, des moyens professionnels performants de création dans tous les domaines de l'image et du son, avec pour culture de référence le cinéma, et pour horizon les univers fascinants de la création numérique, avec l'idée d'un continuum théorique, technique et épistémologique, entre toutes les images modernes. Notre premier principe pédagogique est celui du passage à l'acte et de la production en grandeur réelle, dépassant les œuvres approximatives, et en modèles réduits, des écoles d'initiation. Les professeurs eux-mêmes sont des artistes reconnus, invités pour des périodes d'un an ou deux, et dont la mission est de donner l'exemple par la réalisation d'une œuvre personnelle, sans cesser d'être en dialogue avec les étudiants pour les conseiller et les orienter dans leurs propres projets. La présentation annuelle des réalisations du Fresnoy, qui a lieu en juin et s'intitule *Panorama*, est un événement qui rassemble une exposition d'œuvres de plasticiens,

des programmations de films et de vidéos, mais aussi du spectacle vivant : performances, danse, concerts.

C. P. : *Quelle sera votre prochaine exposition ?*

A. F. : Il s'agira d'une rétrospective de mes installations et de mon travail photographique présentée dans un important musée de Séoul en Corée, et qui devrait reprendre, en l'amplifiant, l'exposition à la Maison européenne de la photographie de Paris. Un peu plus tard, il y aura, en Italie et en France, l'exposition des œuvres photographiques que j'ai réalisées à Turin et à Maranello, chez le carrossier Pininfarina et le constructeur automobile Ferrari. Je me suis intéressé à ces négatifs que sont aussi bien les moules en acier des éléments de carrosserie, que les matrices en terre des blocs moteurs et des pièces mécaniques du tout dernier modèle de la marque : la 599. Ces formes, qui ont une fonction très précise, peuvent être également considérées en tant que formes plastiques : des sculptures avec des moules, comme pour les bronzes de Rodin. Je travaille aux interfaces qui permettront, encore au-delà, de passer de ces formes à des récits.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CHRISTINE PALMIÉRI

NOTES

- ¹ Entres autres, *Zoo zéro*, avec Klaus Kinsky, 1978; *Le Louvre imaginaire*, 1993; *Le roi Rodin*, 2001-2002.
- ² Musée national d'Art moderne de Paris, 1975, 1982, Centre Pompidou 2005, etc.
- ³ Dont *L'accent. Une langue fantôme*, Seuil, 2005; *L'art d'Alain Resnais*, Éd. du Centre Pompidou, 1999.
- ⁴ *L'amant en culotte courte*, Seuil, 2006.
- ⁵ www.le-fresnoy.tm.fr/.