

MOUVEMENTS SECRETS DES IMAGES FIXES

Alain Fleischer

GALERIE
MUNICIPALE
JEAN-COLLET

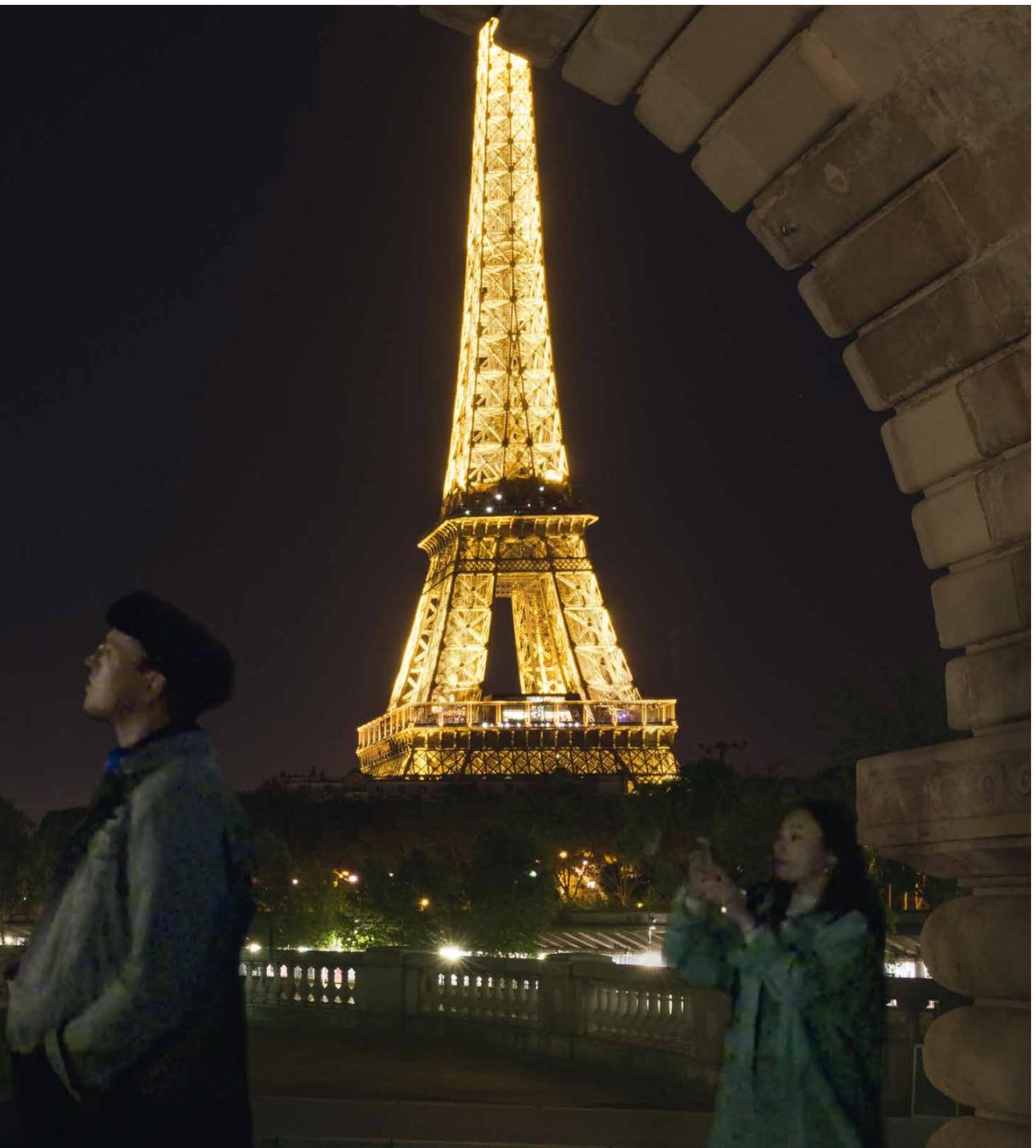


MOUVEMENTS SECRETS DES IMAGES FIXES

Textes d'Alain Fleischer

Galerie municipale Jean-Collet
du 19 mars au 7 mai 2017





Autant en emporte le vent, 1979

installation : projection film sur ventilateur,
création pour la Biennale de Paris. Réactivation
Nuit blanche 2016, Pont Bir-Hakeim, Paris

MOUVEMENTS SECRETS DES IMAGES FIXES

Avec son *Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde bâtit une dramatique fiction romanesque sur le lien secret entre le destin des images et le destin des êtres qu'elles représentent – à la fois leur représentation physique et leur représentation morale. Mais, loin de tout roman et de toute fiction, ce lien est parfaitement réel, et facilement perceptible, lorsque les images sont des photographies, parce qu'il y a eu entre elles et l'être représenté un contact physique dont le résultat est une empreinte. D'ailleurs, les processus d'apparition et de disparition des images photographiques, sont susceptibles d'accélération qui les rendent visibles à l'œil nu. La chimie liquide des bains photographiques où apparaissent les images, peut être rapprochée du milieu où naissent les organismes vivants, d'ailleurs composés en grande partie d'eau. Une fraction de seconde suffit pour saisir une photographie. L'apparition d'un tirage positif dans le bain du révélateur se fait en une poignée de secondes. Et il suffirait de quelques minutes à peine, pour qu'une image révélée mais non passée par le bain du fixateur, disparaisse, brûlée jusqu'au noir profond par toute autre lumière que celle, rendue inoffensive – on dit inactinique –, qui règne dans cette couveuse, ou ce sépulcre qu'est un laboratoire. Les images apparaissent et disparaissent, elles naissent et elles meurent comme les êtres qu'elles représentent. Et même lorsqu'elles ont été dûment fixées, leur jaunissement naturel jusqu'à l'effacement est leur façon de vieillir, entre apparition et disparition. La lumière qui a permis l'empreinte sur l'émulsion argentique, est aussi ce qui finira par la dissoudre, par l'effacer.

Jusqu'à ce point, il n'a été question que des processus chimiques qui président au destin ordinaire de la photographie argentique sur son support le plus courant, celui de la feuille de papier photosensible. Mais un autre aspect de la spécificité des images photographiques tient à la nature translucide de leur support premier (pellicule négative ou diapositive), et il a été occulté par le cinéma qui a fait de la projection lumineuse en salle obscure, sur un écran, son dispositif exclusif de diffusion et de perception. Ainsi le cinéma, avec son incomparable popularité, a fait oublier qu'avant même d'être animées, et devenant alors des successions de photogrammes, les images fixes de la photographie argentique étaient déjà projetables. Pour la même raison de domination du dispositif cinématographique, a été négligée la possibilité de faire apparaître des images lumineuses projetées sur toute autre surface que celle, plane, blanche et neutre, d'un écran de cinéma. En fait, avec l'invention de la photographie, pour la première fois dans l'histoire de l'art, des représentations jadis condamnées à ne jamais quitter leur support de toile, de bois ou de plâtre, ont pu se transporter pour apparaître n'importe où, avec cette unique condition que la lumière ambiante ne lutte pas avec celle de la projection. Comme dans le laboratoire où se révèlent les images projetées par un agrandisseur sur du papier photosensible, leur apparition par l'action d'un projecteur nécessite l'obscurité. Ce que la lumière a fait naître craint la lumière qui le ferait mourir. Et si, comme toutes les autres représentations, les tirages photographiques doivent être éclairés pour devenir visibles, leur support translucide d'origine permet de les faire traverser et transporter par une lumière spécifique, et alors les images peuvent apparaître n'importe où, surtout là où ne règne aucune autre lumière que la leur. Cette lumière de la projection fait non seulement apparaître les images projetées, mais aussi les surfaces et le lieu de la projection. On peut alors parler d'un monde éclairé par les images. Et si l'on revient au lien entre le destin des êtres et celui de leurs représentations, on peut pousser la rêverie jusqu'à penser que les êtres ne sont eux-mêmes que des images, de la lumière filtrée, configurée d'une façon particulière, êtres et images étant constitués d'une même matière-lumière, comme si le soleil, au lieu d'être un gros foyer qui éclaire le monde de sa lumière blanche et neutre, était une lanterne magique, un projecteur de cinéma, et que nous soyons le résultat de cette projection.

Depuis mes premiers travaux photographiques – la série des *Corps-Ecrans* –, j’ai interrogé cette propriété de l’image photographique non seulement de se transporter et d’apparaître n’importe où, mais d’éclairer le monde et les êtres, en créant une fusion intime entre le support récepteur et la lumière émettrice, entre les êtres (ou les objets) et leurs images. J’ai tenté d’explorer les nombreux secrets de cette magie des images projetables, dont il n’a peut-être pas été assez fortement remarqué qu’elle est liée à son aspect, au contraire, le plus commenté : sa reproductibilité mécanique.

Les trois séries d’œuvres présentées dans l’exposition *Mouvements secrets des images fixes*, sont représentatives de ce questionnement sur les mouvements d’apparition et de disparition de l’image photographique, tantôt sur son support traditionnel de papier photosensible – les tirages, comme on les appelle –, tantôt sur l’infinie variété des surfaces de toutes sortes – naturelles ou fabriquées, inertes ou vivantes –, où les images émises par un projecteur trouvent leur lieu d’apparition après avoir parcouru, à la vitesse de la lumière, le trajet entre le projecteur qui éclaire et la matérialité éclairée, entre les images émises et l’obstacle qu’elles doivent atteindre pour apparaître. Si le destin général des images photographiques est d’apparaître puis de disparaître, résultat d’une empreinte sur un support où l’empreinte finira par s’effacer, ce phénomène à l’origine de sa reproductibilité mécanique m’a plutôt intéressé comme un processus de métamorphose et de revenance. En effet, toutes les images photographiques condamnées à s’effacer, à se dissoudre, à disparaître, sont aussi comme appelées à revenir, à être de retour, à devenir des images revenantes. C’est bien de cela qu’il s’agit dans les œuvres présentées dans les trois parties de l’exposition.

Alain Fleischer

PREFACE

SECRET MOVEMENTS OF FIXED IMAGES

With his *Portrait of Dorian Gray* Oscar Wilde based a dramatic fictional story on the secret link between the destiny of images and the destiny of the people that they represent – both their physical depiction and their moral representation. But, far away from all novels and all fiction, this link is perfectly real, and easily perceived, when these images are photographs, because there is, between them and the person being represented, a physical contact resulting in an actual printed image. Besides, the processes of appearance and disappearance of photographic images can accelerate which make them visible to the naked eye. The liquid chemistry of the photographic baths in which images appear can perhaps be compared to an environment where living organisms are born, in that case largely made up of water. A fraction of a second is enough to take a photograph. The appearance of a positive print in the developing bath happens in a handful of seconds. And it only takes a few minutes at the most for an image to emerge, and if not immersed in the fixing bath, it disappears, burnt until deep black by any extraneous light other than that which is made inoffensive – we call it safelight -, and that which bathes this incubator or this sepulchre, otherwise known as a laboratory. The images appear and disappear, they were born and they die like the beings that they represent. And even when they've been duly fixed, their natural yellowing, up until a complete fading away, is their way of aging, in between appearing and disappearing. The light which allowed the printed image to appear on the gelatin silver paper, is also what will end up dissolving it, erasing it.

Up to this point, we only dealt with the chemical reactions presiding over the destiny of gelatin silver photography on its usual support medium, that of photosensitive paper. But another aspect of the particularity of photographic images lies in the translucent nature of their initial medium (negative film or slides), and it was eclipsed by cinema which made the projection of light in a dark room, on a screen, its only method of expression and perception. Thus cinema, with its inimitable popularity, made us forget that even before becoming animated, and therefore becoming a series of photo images, the

fixed images of gelatin silver photography were already projectable. For this reason, the dominant power of cinematography prevented the possibility of projecting luminous images on any surface other than a smooth, white and neutral surface, of a cinema screen. In fact, with the invention of photography, for the first time in the history of art, images previously tied to their canvas, wood or plaster support medium, were able to be moved around and to appear anywhere, the only condition being that the prevailing light does not cancel out the light that is being projected. As in the laboratory, where images emerge as they are projected by an enlarger on photosensitive paper, their appearance through the action of a projector requires darkness. What light brings to life is also in danger from the light that can cause its death. And if, like with all representations, the photographic prints must be lit to be seen, their original translucent medium allows them to travel and be carried by a specific light, and thus images can appear anywhere, above all where no other light, apart from their own, is allowed to shine. This projected light, not only makes projected images appear, but also reveals the surfaces on which, and the space in which, they are being shown. We can therefore talk about a world lit up by images. And if we go back to the link between the destiny of people and that of their representations, we can follow this dreamlike thought through to the point where we think of people themselves as only being made up of images, filtered light, set up in a particular way, beings and images composed of the same light-matter, as if the sun, instead of being a giant furnace which lights up the world with its neutral white light, was actually a magic lantern, a cinema projector, and that we become the result of this projection.

Ever since my earliest photographic work – the series *Corps-Ecrans* –, I've investigated this characteristic of the photographic image, of it not only being portable and being able to appear anywhere, but also of it being able to shed light on the world and people, by creating an intimate fusion between the receiving surface and the shining light, between the beings (or the objects) and their images. I've tried to

explore the numerous secrets of the magic of projectable images, and it has perhaps not been noted firmly enough that this is linked to its characteristic, which on the contrary, is the most remarked on: it's mechanical reproducibility.

The three series of works shown in the exhibition *Mouvements secrets des images fixes*, are representative of this questioning of the appearing and disappearing movements of photographic images, sometimes concerning the traditional support medium of photosensitive paper – the printing as we call it –, sometimes concerning the infinite variety of all sorts of surfaces – natural or man-made, inert or alive –, where the images shone by a projector alight, after having travelled at the speed of light, travelled the distance between the illuminating projector and the substance being lit, between the projected images and the obstructing surface they must reach in order to appear. If the common fate of photographic images is to appear and then to disappear, the result of a printing on a surface where the printed image ends up being erased, this phenomenon, which is the basis of its mechanical reproducibility, interested me more as a process of metamorphosis and of reappearance. Indeed, if all the photographic images are doomed to be erased, to dissolve, to disappear, it's also as if they were being recalled, to be returning, to become reappearing images. It's really that process which is going on in the works shown in the three parts of the exhibition.

Alain Fleischer

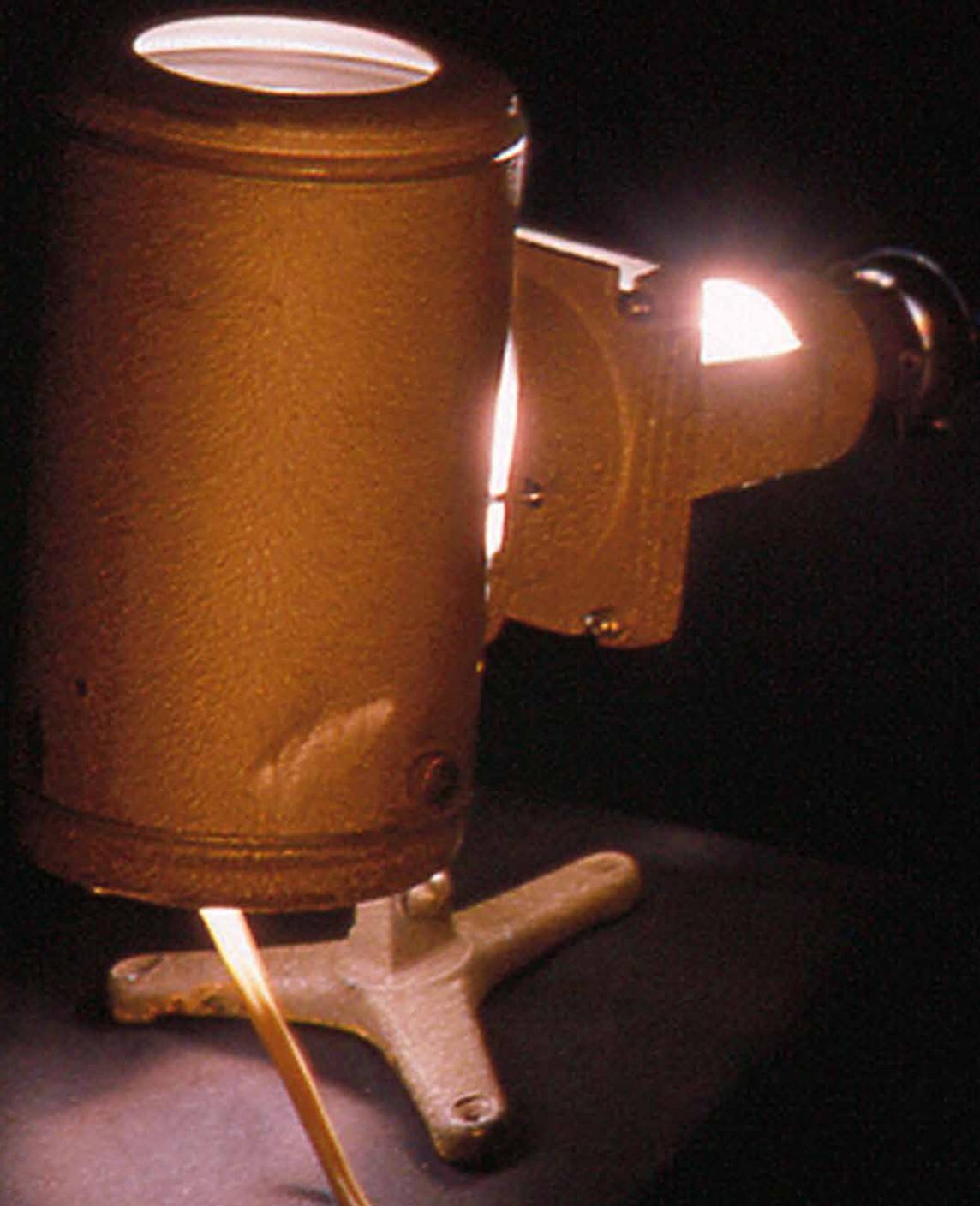
Corps Écran, 1970
Photographie couleurs
60 x 40 cm



Et pourtant il tourne, 1979

Installation : projection film sur tourne-disque et
bande son, Biennale de Paris







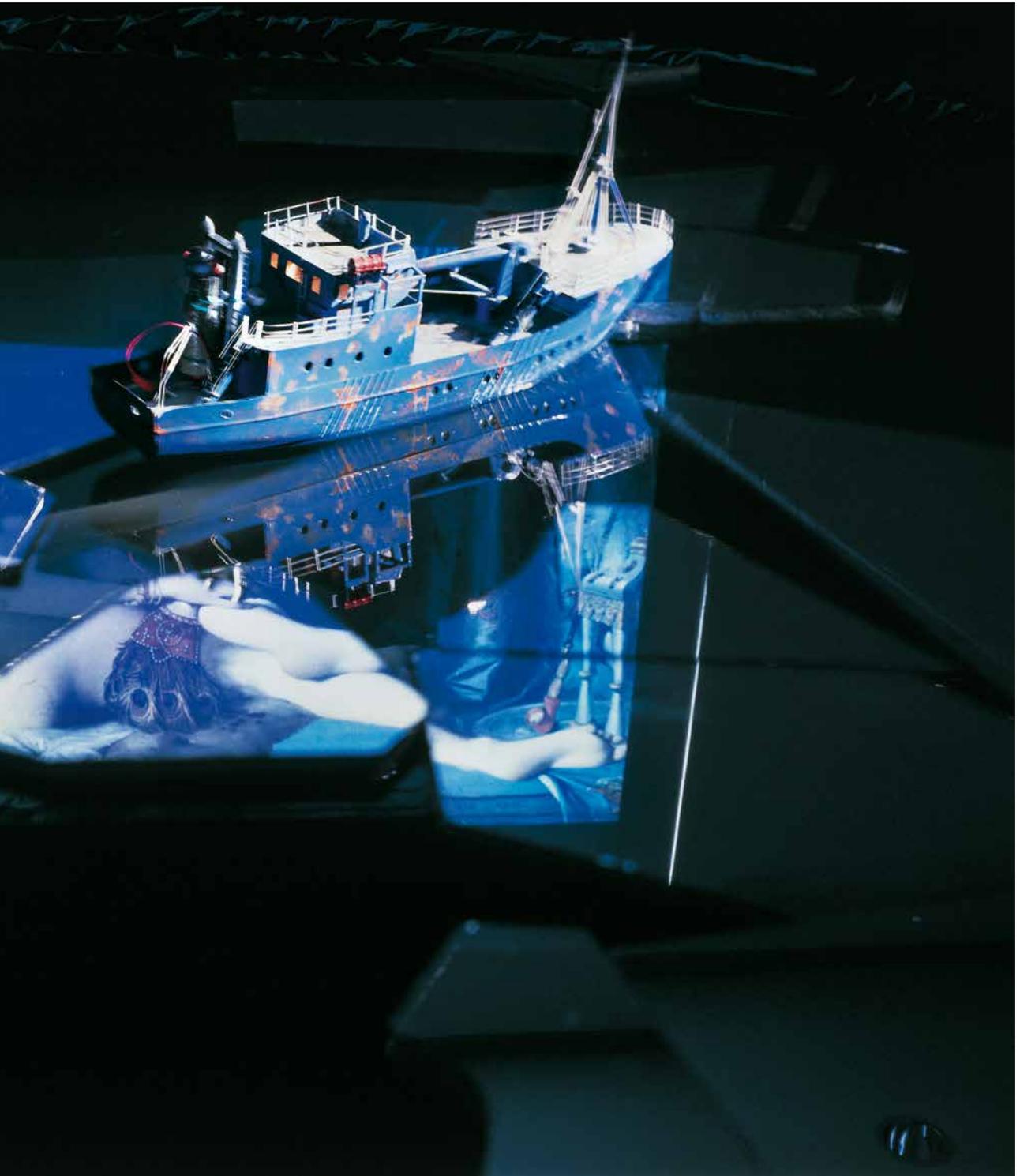
Et la lumière revint, 1981

Installation : projection photo image de lampe
sur lampe de poche



Le voyage du brise-glace, 1982

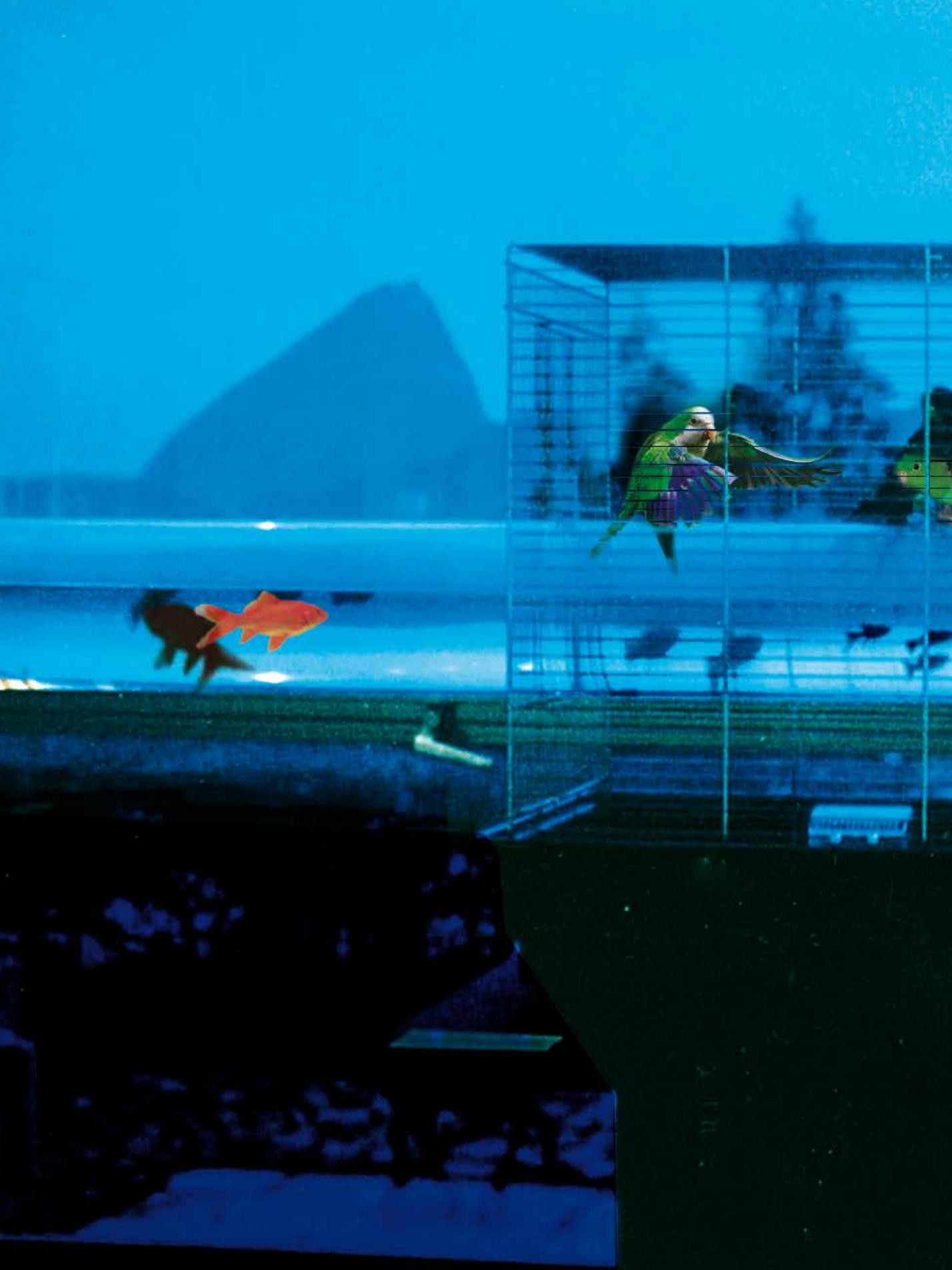
Installation : bassin, miroirs
flottants, projection de
photographies, maquette de
brise-glace,
Musée de l'Abbaye-Sainte-Croix,
Sables d'Olonne

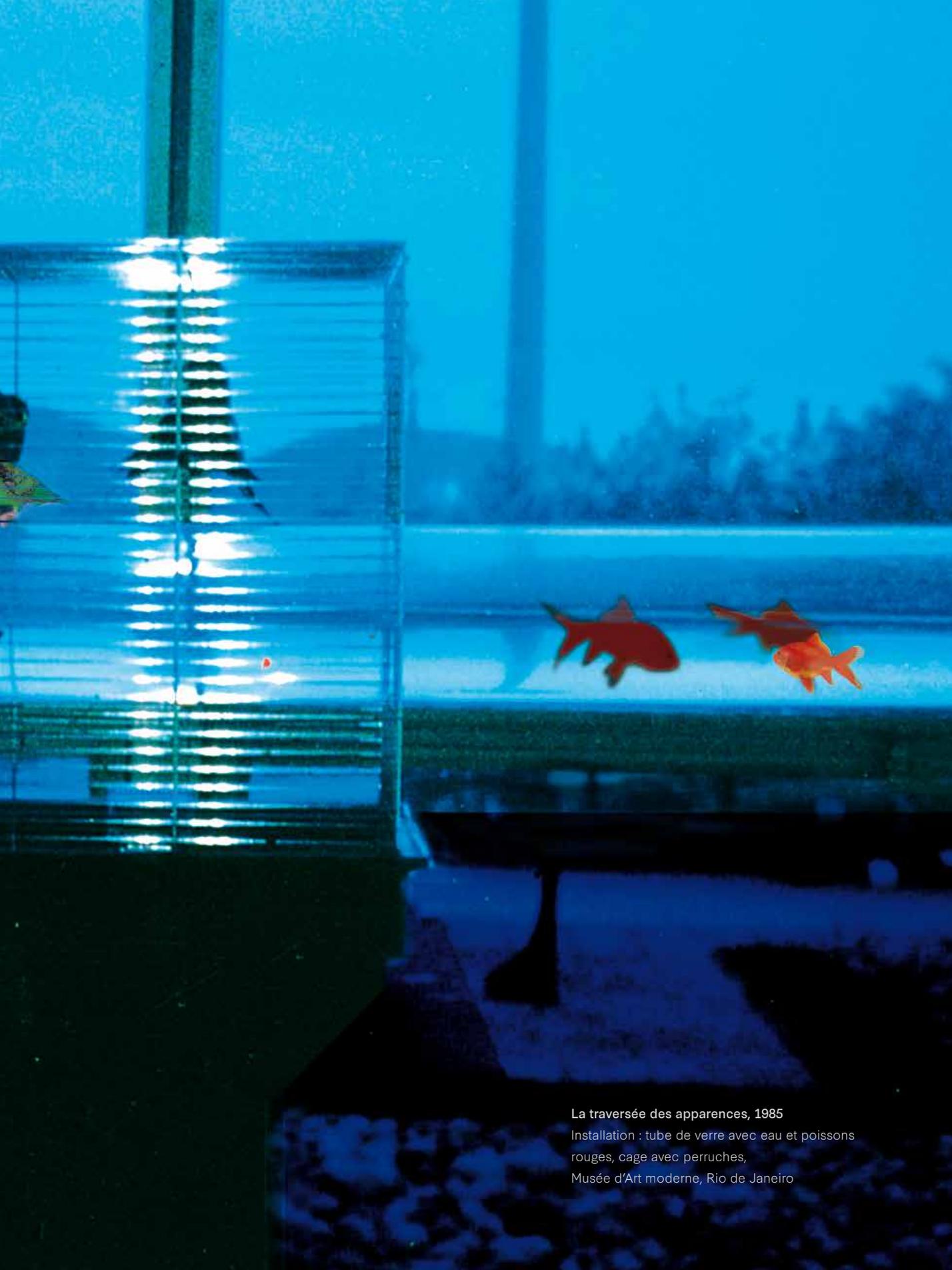




Le rêve du petit clown, 1984

Photographie Cibachrome, 90 x 60 cm





La traversée des apparences, 1985

Installation : tube de verre avec eau et poissons
rouges, cage avec perruches,
Musée d'Art moderne, Rio de Janeiro

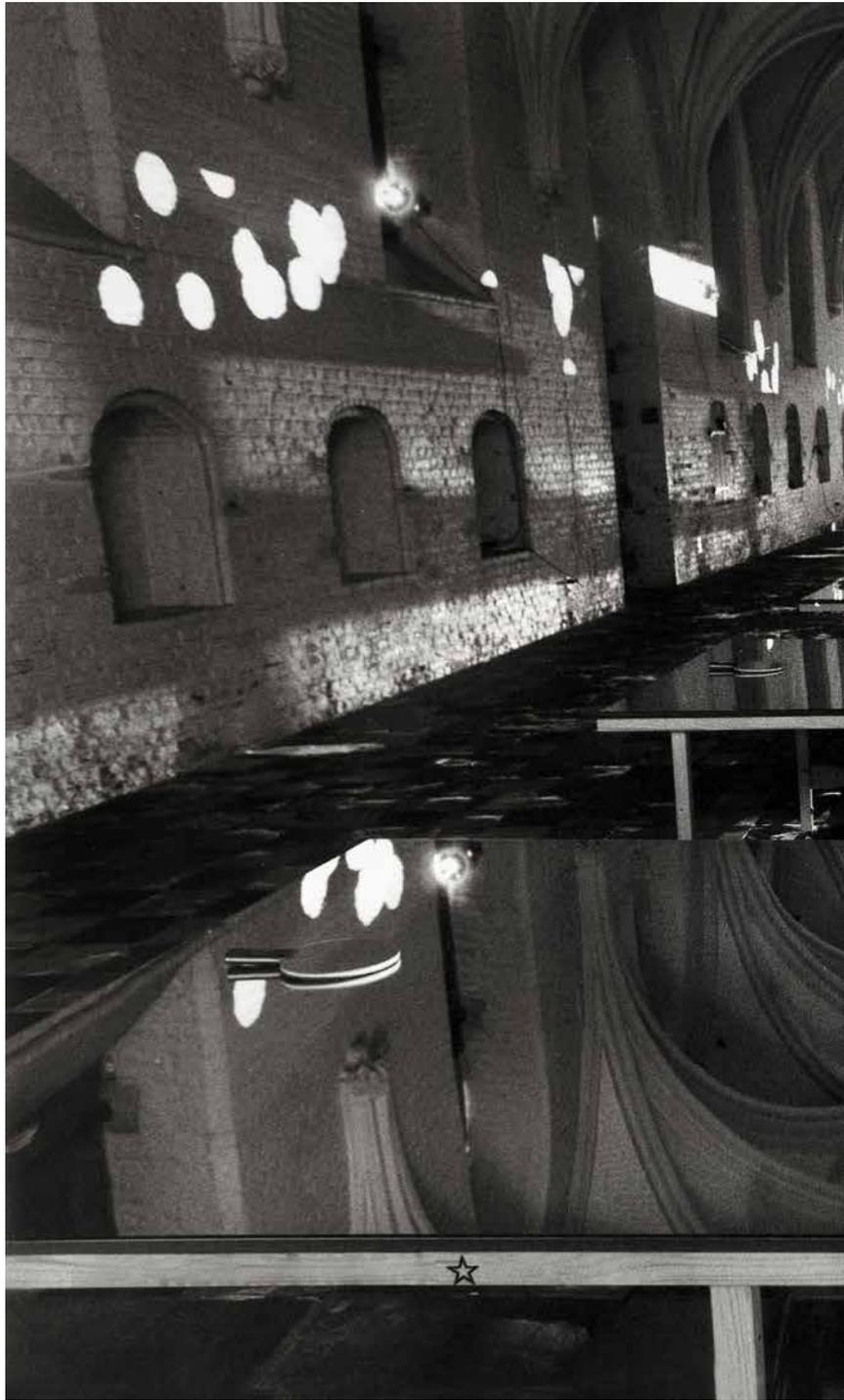


Ping Pong game, 1986

Photographie noir et blanc, 50 x 30 cm

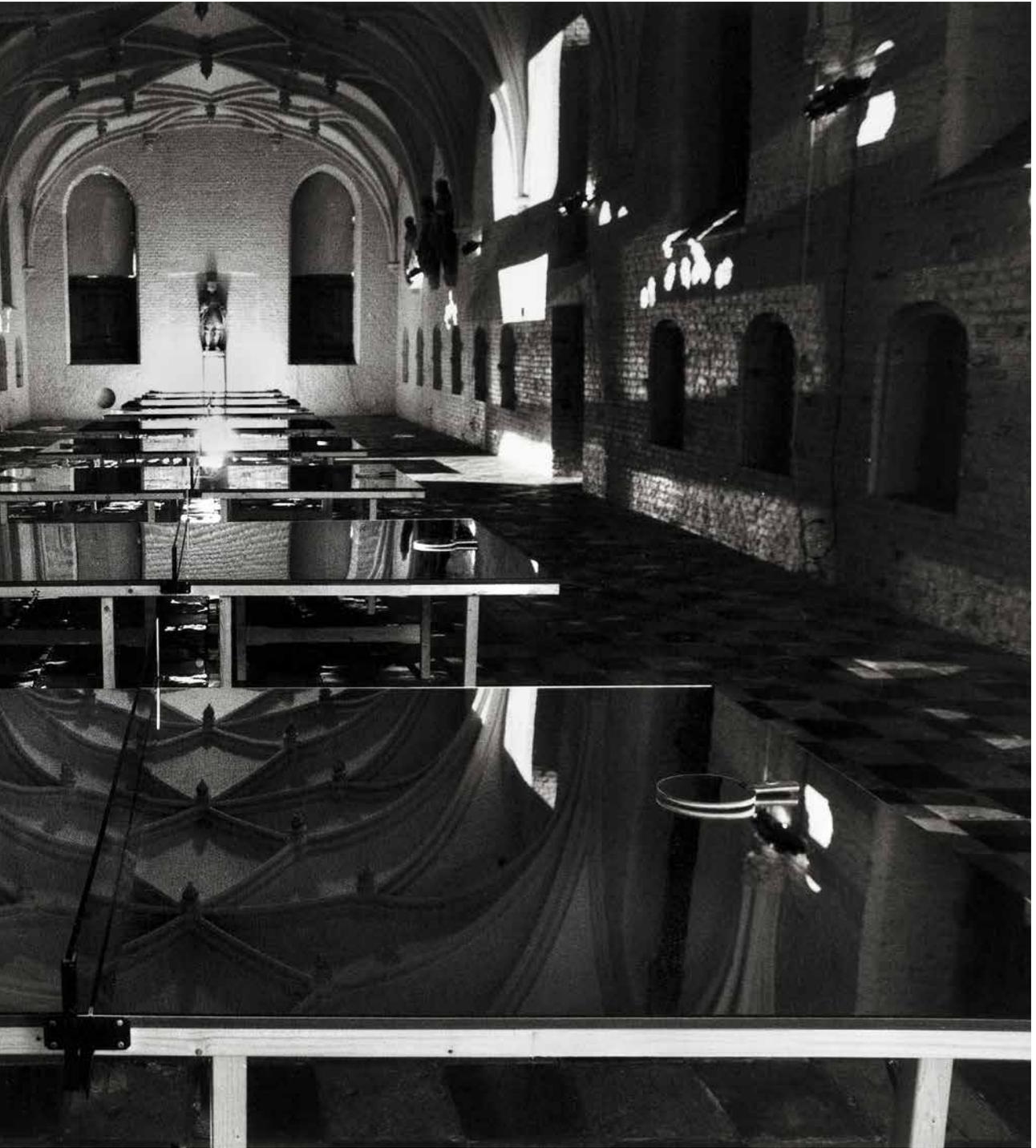
Ping Pong game, 1986
Photographie couleurs,
90 x 60 cm

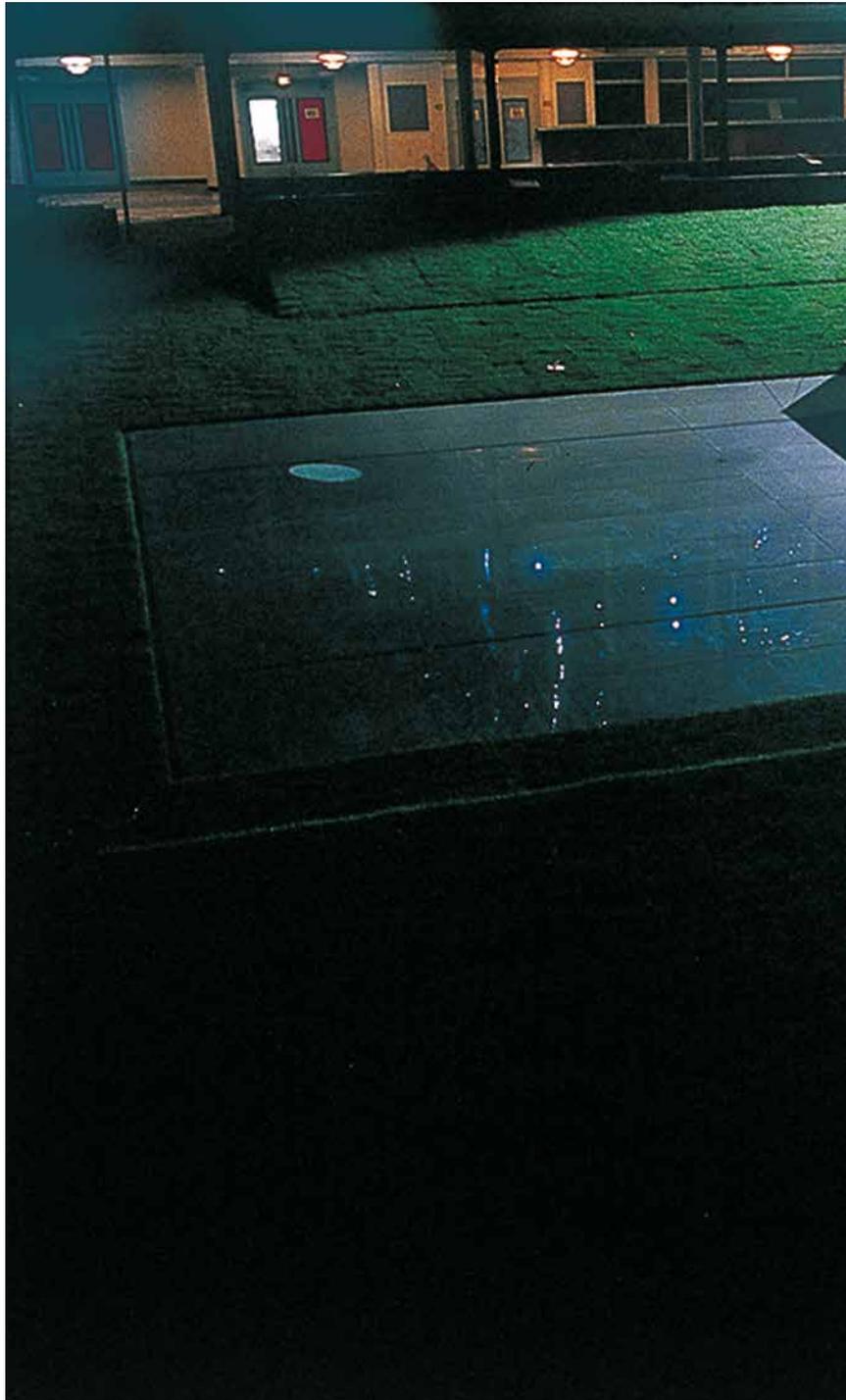




Ping Pong game, 1989

Installation : tables de ping-pong
en miroir, et projections de balles
lumineuses. Vleeshalle de Middelburg,
Pays-Bas





Le match, 1989
Installation : tennis en miroir
et projection de balles lumineuses,
Le Fresnoy, Tourcoing





Lignes en cercle, 1990

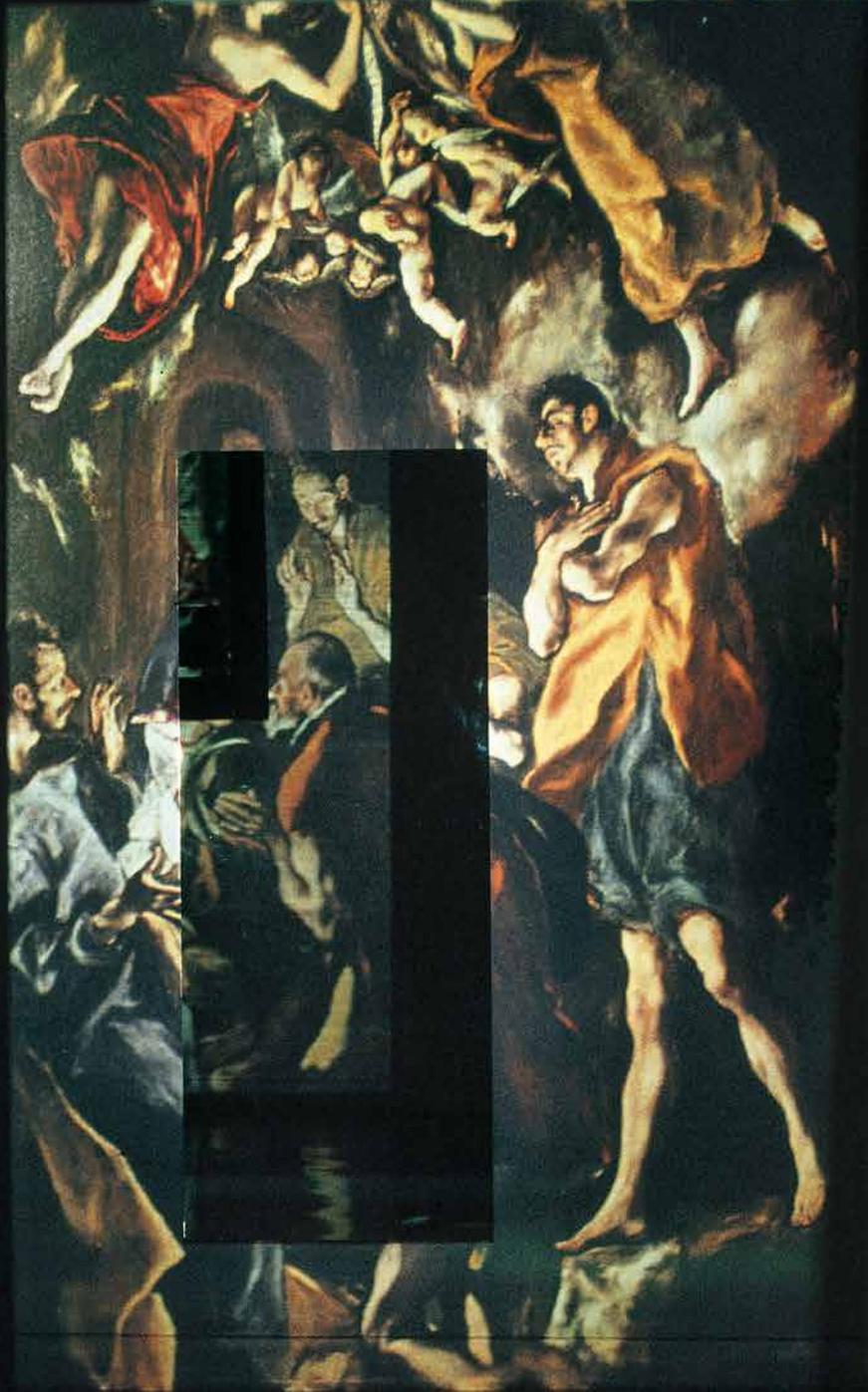
Installation : téléphones en cercle connectés
entre eux, développement nombre Pi

Festival des Arts électroniques de Rennes



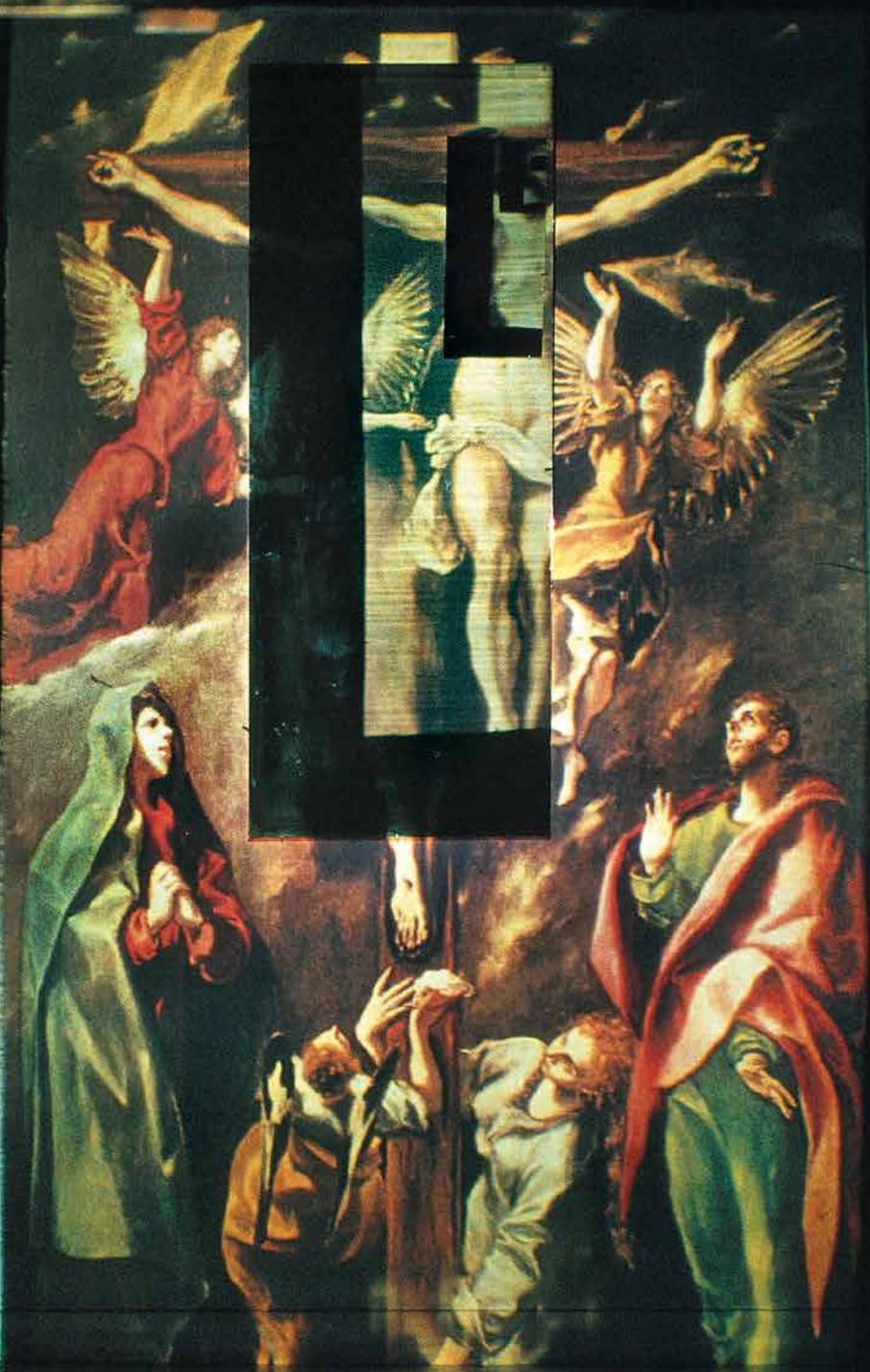
Lignes brisées, 1989

Installation : téléphones en vrac et multiples enregistrements, Maison de la Culture, La Rochelle



Derrière les paupières, 1990

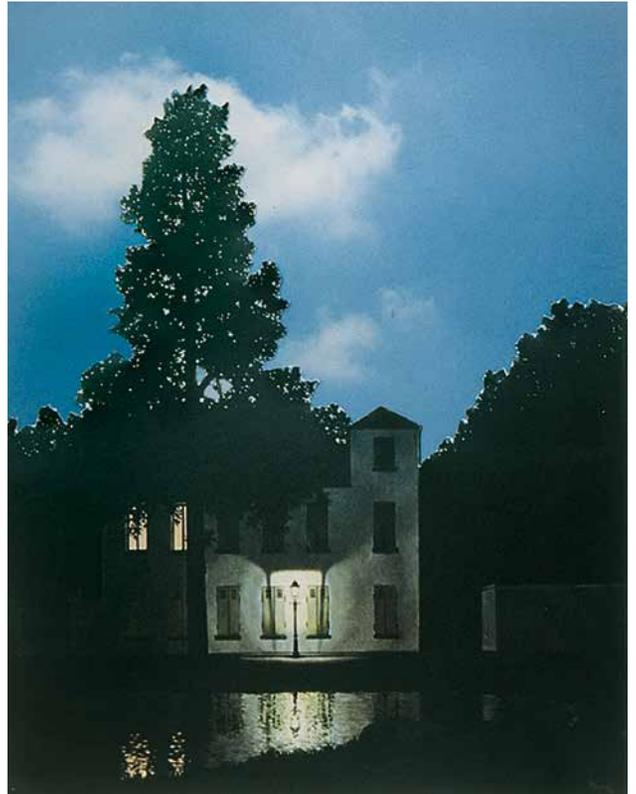
Installation : projection d'une
œuvre du Greco sur dispositif de
miroirs, Galerie Edouard Manet,
Gennevilliers





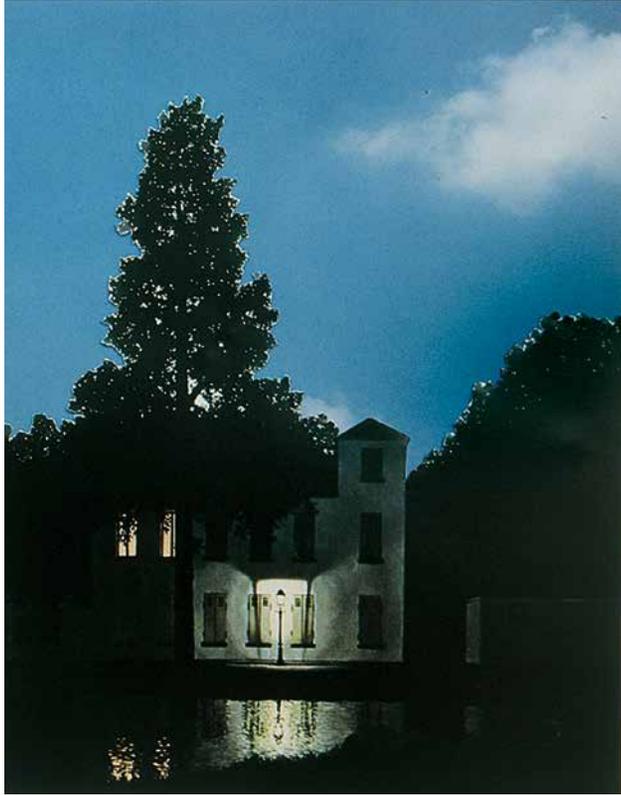
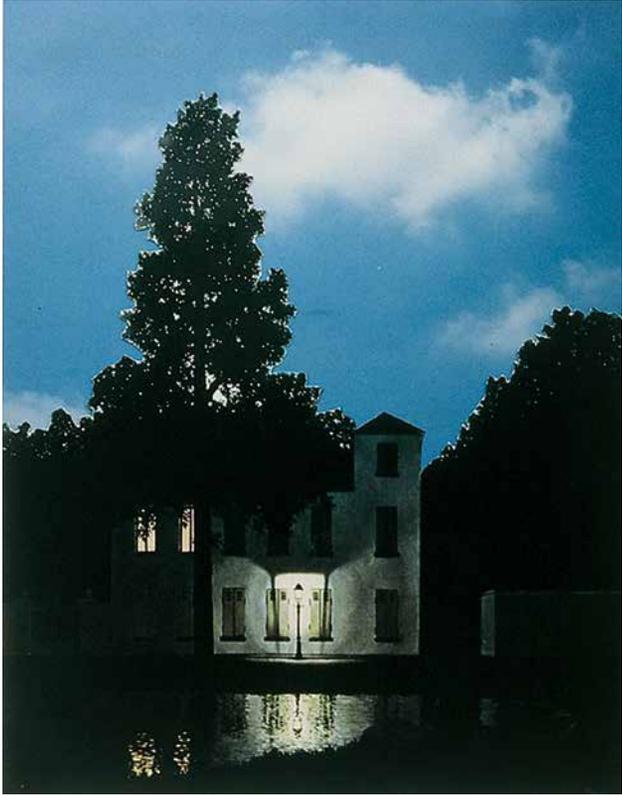
Fenêtre sur cour (La cuisine), 1990
Photographie couleurs Cibachrome,
120 x 180 cm, Sydney, Australie





L'empire des Lumières, 1990

Installation : reproduction peinte d'un tableau
de Magritte et projection cinéma



La lecture emportée par le train, 1991

Installation : alignement de livres traversés par
un rail et par une projection





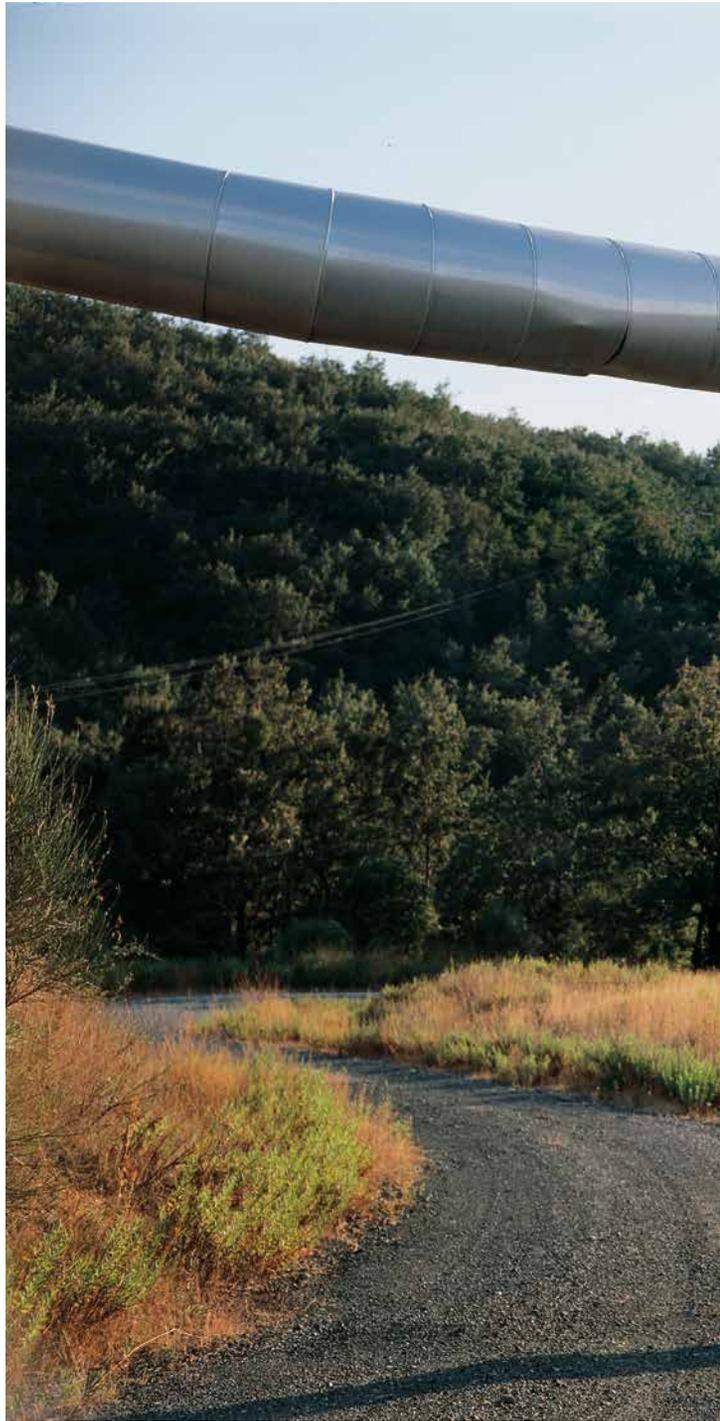


Canalisation, 1992

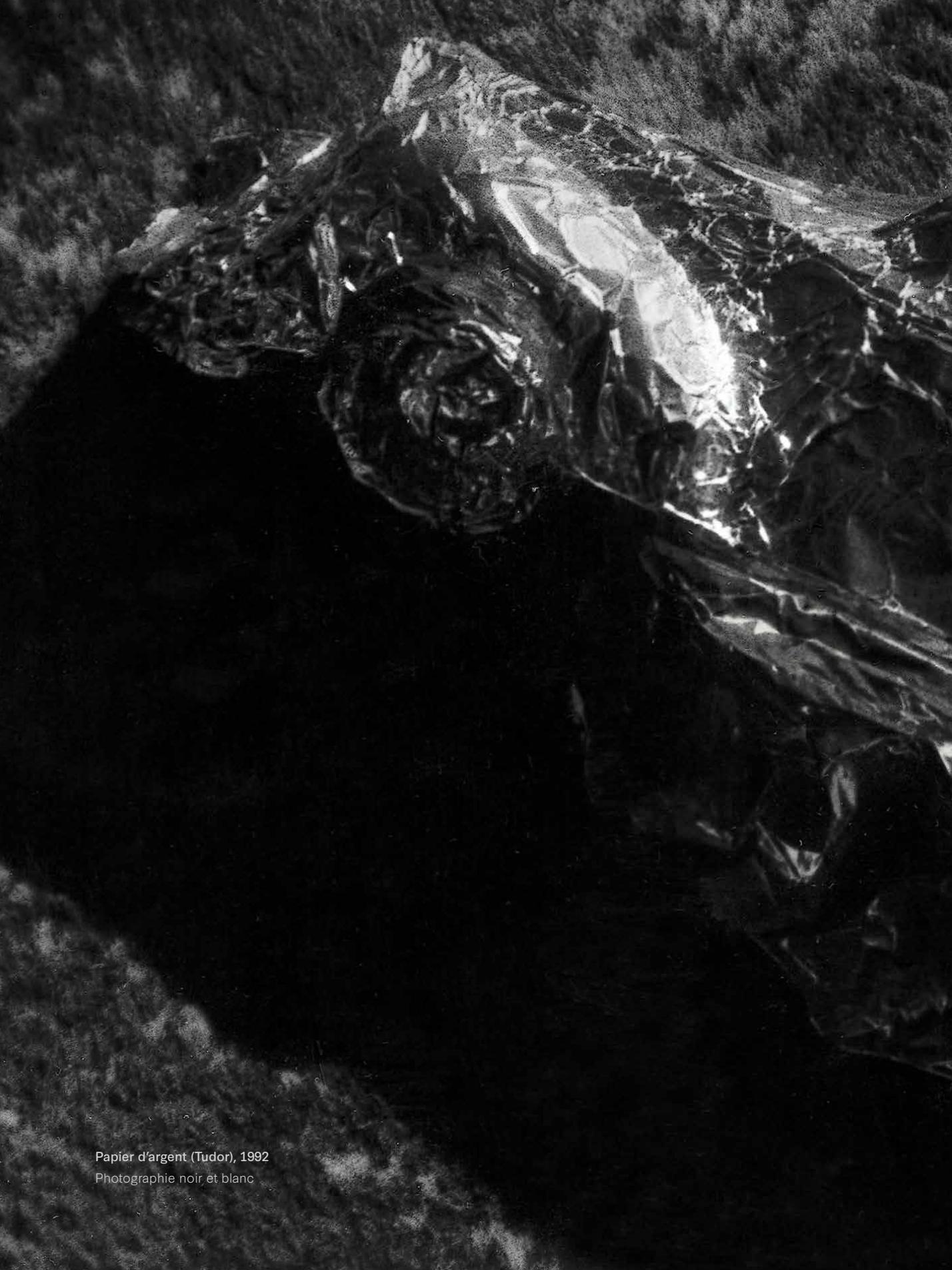
Installation : meubles traversés par une canalisation et par une projection

Canalisation, 1992

Installation : canalisation et bande sonore
traversant un paysage, Larderello, Italie





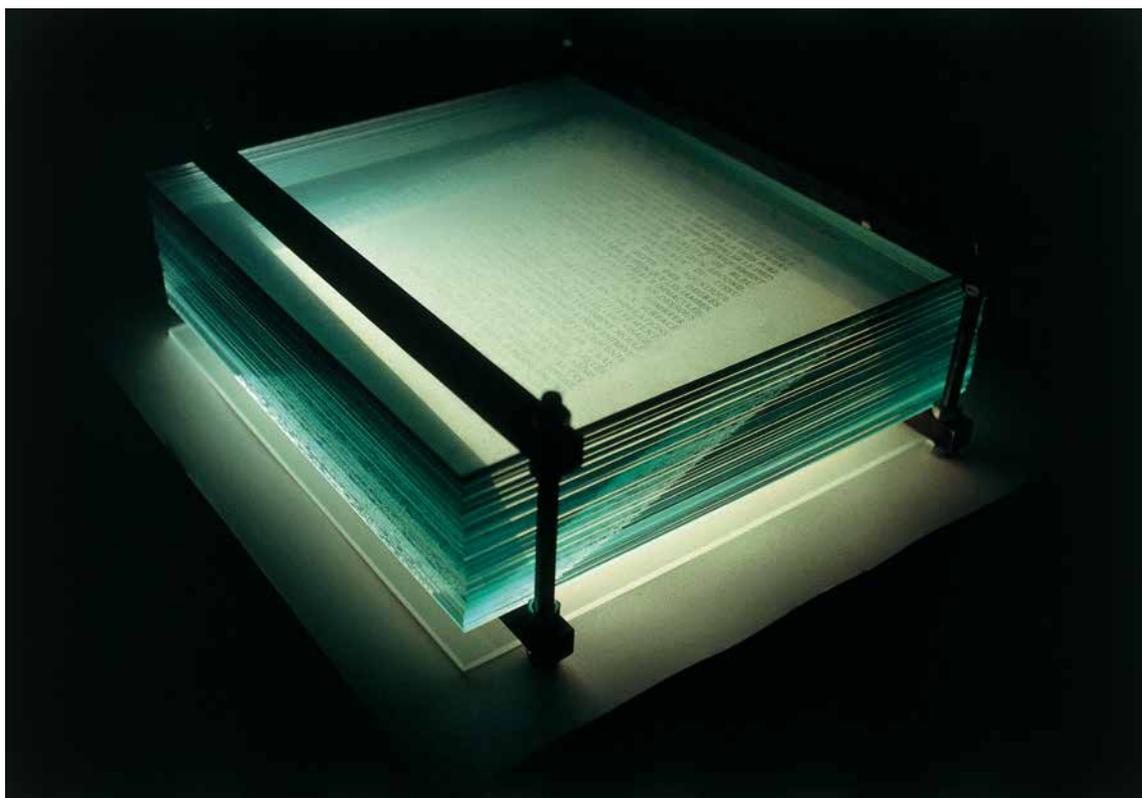


Papier d'argent (Tudor), 1992
Photographie noir et blanc



L'ESCALIER SOUS LA MER

DANS UN SITE SOLITAIRE, LÀ OÙ LA CÔTE, SAUVAGE ET INHOSPITALIÈRE N'A JAMAIS RECUEILLI LA MOINDRE EMPREINTE HUMAINE, À L'EXTRÉMITÉ D'UN PROMONTOIRE DE GRANIT VERT QUI S'AVANCE EN DIRECTION DE L'OUEST ET DÉSIGNE LE GRAND LARGE, ULTIME EXTENSION D'UNE TERRE JAMAIS HABITÉE, PURE GÉOGRAPHIE HORS DE L'HISTOIRE, PEUT-ÊTRE TOURNÉE VERS UNE AUTRE TERRE TOUTE INCERTAINE, AU-DELÀ D'UN OCÉAN OÙ NE SE DESSINE JAMAIS LE TRAIT D'UNION D'AUCUNE VOILE D'AUCUN NAVIGATEUR, AU PLUS FORT DU REPLI MARIN DES MEURTRIERS ÉQUINOXES, L'EAU D'UN BLEU D'ENCRE CONSENT À DÉNUDER LA TRÈS PURE BLANCHEUR D'UNE MARCHÉ DE MARBRE POLI QUI SEMBLE APPELER LE PIED ÉGALEMENT BLANC ET LISSE QUE DÉCOUVRIRAIT SYMÉTRIQUEMENT LE BAS D'UNE ÉTOFFE D'UNE IDENTIQUE QUALITÉ DE BLEU, PREMIER PAS QUI NE MANQUERAIT PAS D'ÊTRE SUIVI D'UN SECOND, L'AUTRE PIED À PEINE JAILLI DES PLIS VERTICAUX DU TISSU SE GLISSANT PARMIS LES PLIS HORIZONTAUX DU MANTEAU AQUATIQUE PUIS, LES PAS SUIVANTS VÉRIFIANT LA SUITE DES DEGRÉS D'UN AMPLE ESCALIER S'ENFONÇANT SOUS LA MER, SI BIEN QUE LES JAMBES, PUIS LES GENOUX ET LES CUISSÉS, D'UNE CONSTANTE PÂLEUR IMMACULÉE, COULERAIENT VERS LE FOND, SE DÉGAGEANT PAR EN-DESSOUS D'UNE TUNIQUE EN COROLLE QUI, DANS LE REFUS DE SOMBRER, MÊLERAIT SA TEINTE ET SES VAGUES À CELLES DE LA SURFACE OÙ ELLE FLOTTERAIT COMME LA PERTURBATION EN ONDULATIONS CONCENTRIQUES, ÉPHÉMÈRE TRACE D'UN ENGLOUTISSEMENT, LE CORPS TOUT ENTIER S'ABÎMANT, VENTRE, SEINS, ÉPAULES, COU, VISAGE, LENTEMENT DÉNUDÉ PAR L'IMMERSION MAIS SIMULTANÉMENT MOULÉ DANS UN VOILE D'UNE ÉGALE OPACITÉ, AINSI DISPARAÎTRAIT À PEINE ENTREVU LE SEUL ÊTRE D'UNE DENSITÉ SUFFISANTE POUR EMPRUNTER LA DESCENTE D'UN TEL ESCALIER, IGNORANT LA FORCE PORTEUSE DE L'EAU, ESCALIER D'AUCUN USAGE POUR LES VIVANTS SINON LESTÉS DE SEMELLES DE PLOMB, MAIS POUR QUELLE PLONGÉE, VERS QUEL ABÎME, À MOINS QU'À TEL ESCALIER N'EN RÉPONDE UN AUTRE, REMONTANT SUR LA LOINTAINE RIVE D'UN CONTINENT OPPOSÉ, OU QU'IL N'EN SOIT LUI-MÊME LA RÉPONSE ET L'ISSUE, À MOINS ENCORE, PLUS INVRAISEMBLABLE HYPOTHÈSE, QUE L'ESCALIER DE MARBRE N'AIT PAS D'AUTRE FIN QUE SA DERNIÈRE MARCHÉ, DÉJÀ NOYÉE DANS LES PROFONDEURS MAIS POURTANT DERNIER SOL ET DERNIER SURPLOMB SOLIDE AU-DESSUS D'UN GOUFFRE DE TÉNÈBRES LIQUIDES QU'AUCUN REGARD, MÊME EN PENSÉE, NE SAURAIT INTERROGER, DERNIÈRE OU PEUT-ÊTRE AVANT-DERNIÈRE MARCHÉ SUR LAQUELLE SONT SIMPLEMENT GRAVÉES, EN CARACTÈRES ROMAINS, LES LETTRES : N / R.



Escalier sous la mer, 1993

Texte sérigraphié sur plaques de verre,
socle lumineux



Les meurtrières de Beauregard, 1993

Installation : projection Fort de Beauregard,
Besançon



Le musée recadré par ses images, 1994

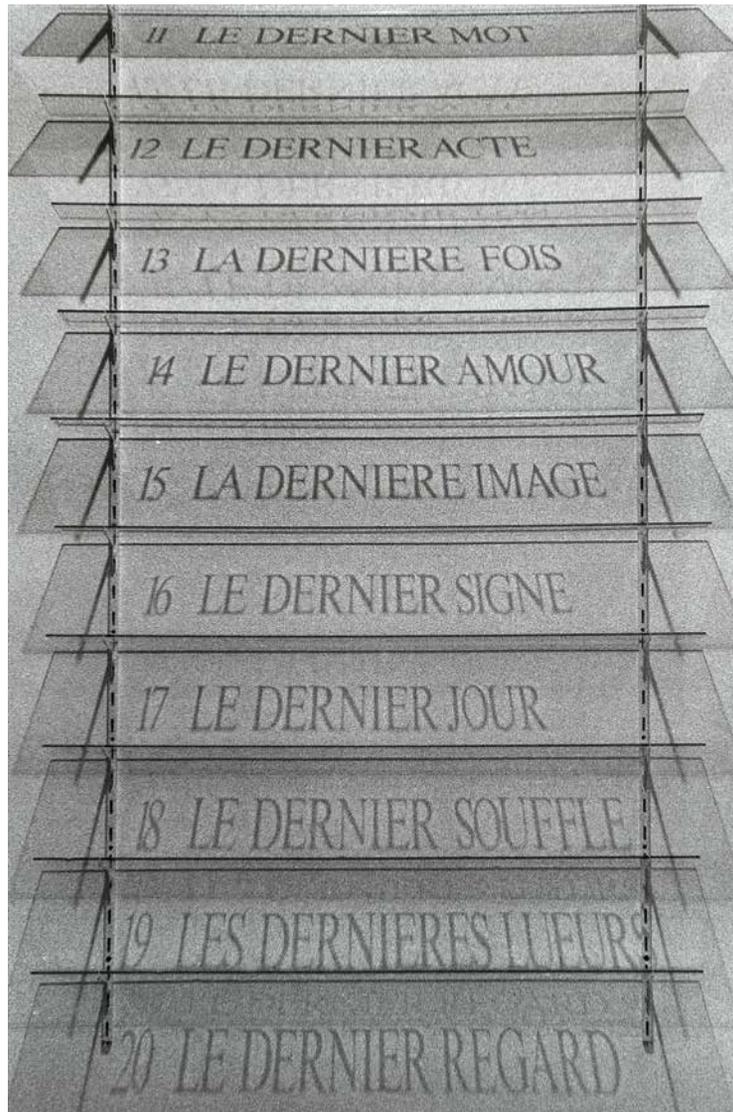
Installation : projection, Musée de Besançon

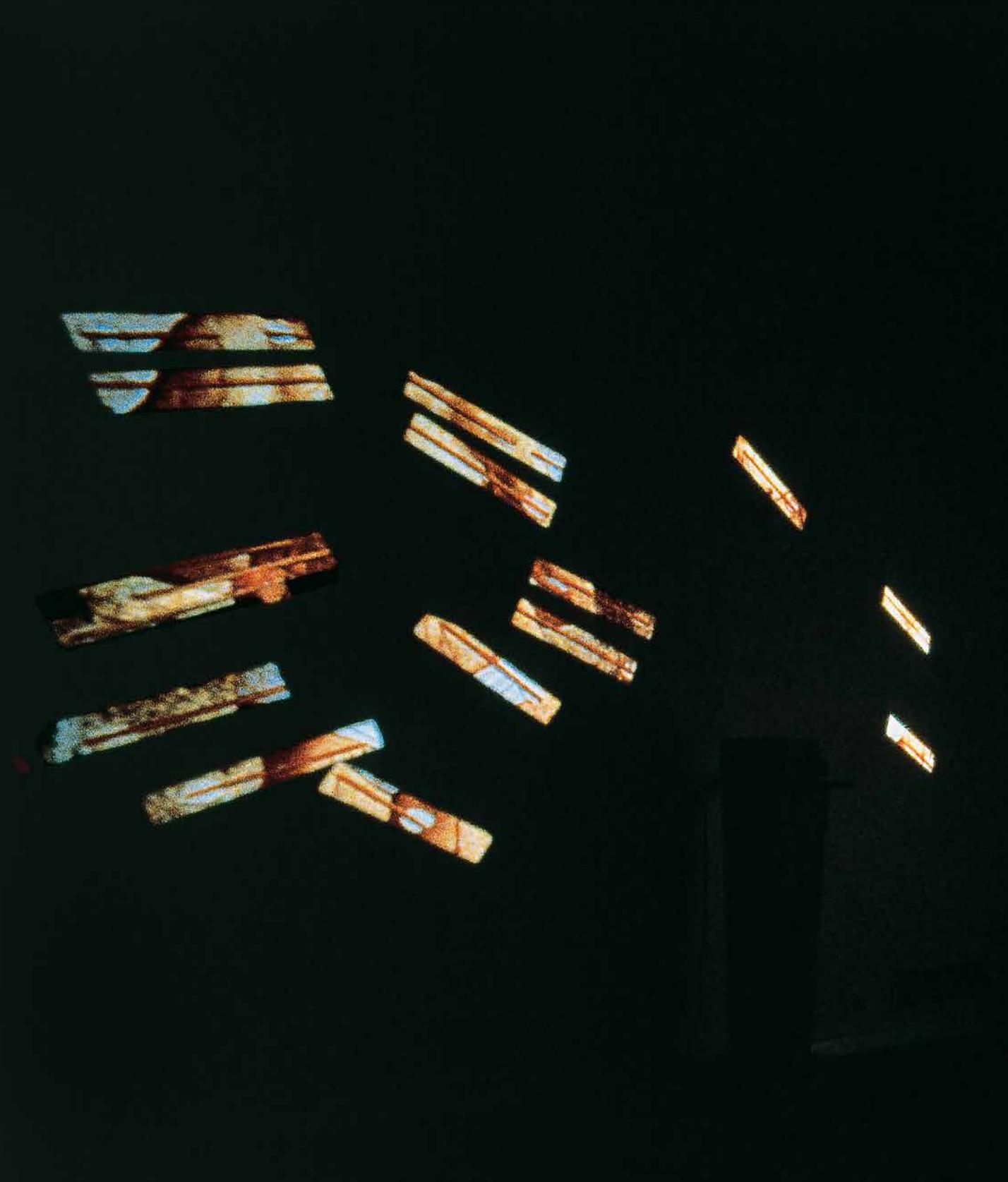




Premier regard, Dernier regard, 1994

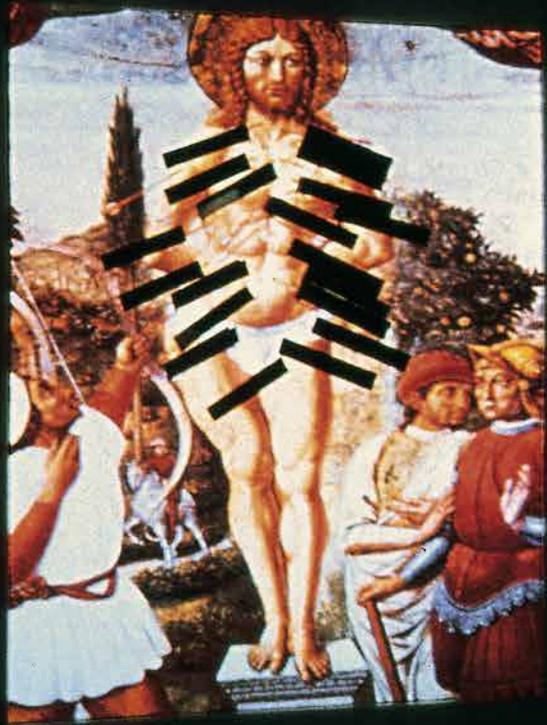
Installation : étagères de verre gravé et ombres portées





Saint-Sébastien, 1994

Installation : projection et dispositif de miroirs,
Musée d'Orléans



Les êtres de verre, 1994

Photographie noir et blanc, 50 x 30 cm





KAROLY FLEISCHER

ALBERT ABR

TITO BURGOS

JULIEN GALIERA

EDUARDO ASTROLOGO

DANIEL KEMENY

JOHN WATSON

DAVID BROWN

ALAN TURING

ALAN TURING

ALAN TURING

ALAN TURING

CARLY STUBBS

JOE JOLICOEUR

FERNANDO DOPPO

ANGE MICHE

ALAN TURING

JACK LONDON

JOHN WATSON



Autoportraits sous le masque, 1989

Installation : masques papier d'argent et noms,
Villa Médicis, Rome

Autoportrait sous le masque, 1995

Photographie noir et blanc,
50 x 30 cm



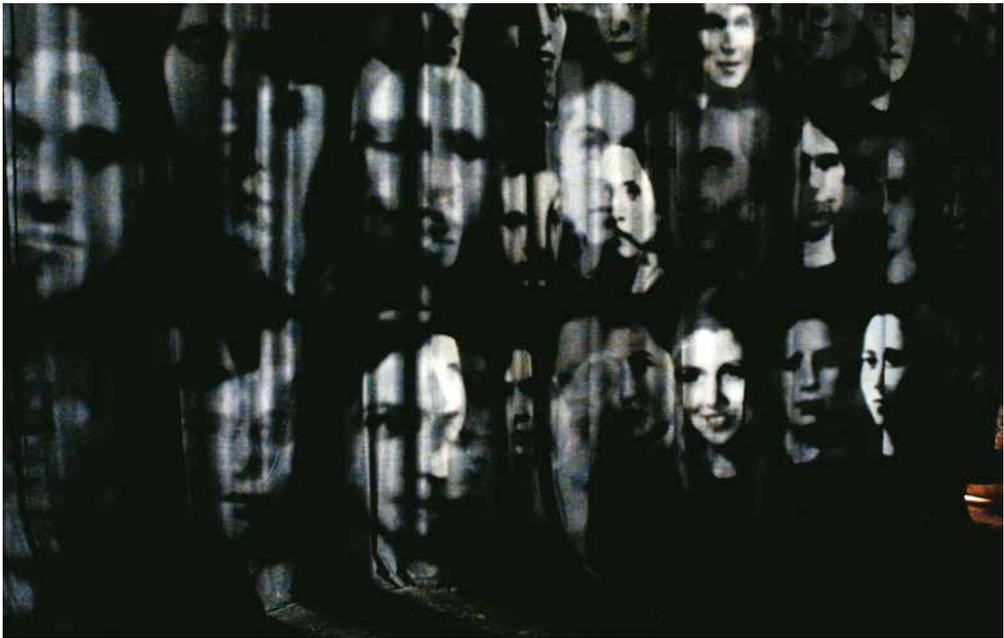
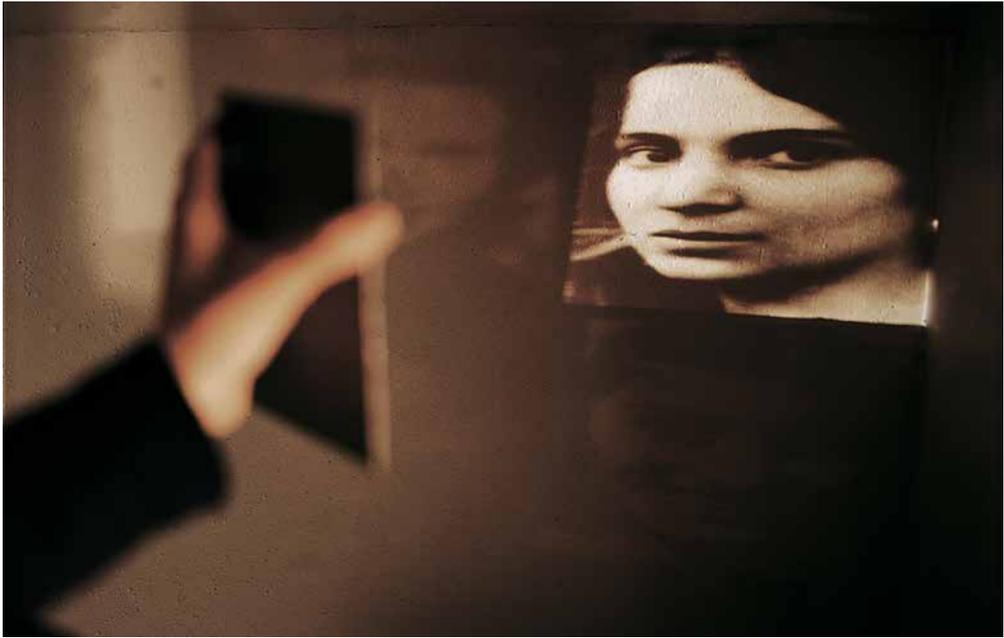


À la recherche de Stella, 1995

Installation : projections, miroirs à main et
bande sonore. Forteresse de Salses
(réactivation en 2014)

À la recherche de Stella, 1995

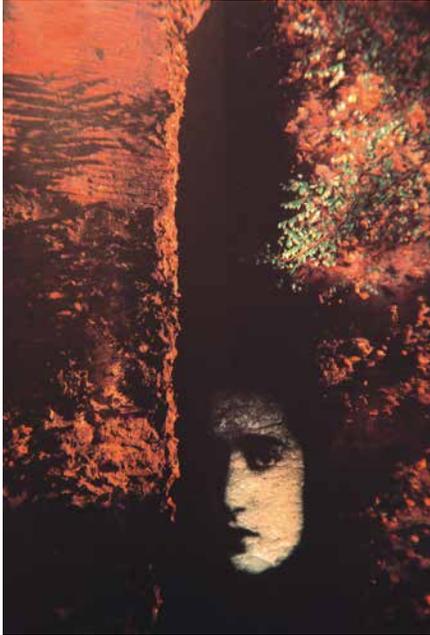
Installation : projections, miroirs
et bande sonore





La nuit des visages, 1995
Photographie Cibachrome,
120 x 180 cm





La nuit des visages, 1995
Photographie Cibachrome,
180 x 120 cm



UN ÉCHANGE AVEC EVELYNE ARTAUD

Samedi 19 novembre 2016

Cher Alain,

Sous l'effet d'une bande son assourdissante d'un café rue de Saint-Quentin, une proposition a surgi : l'installation de 400 bacs remplis de révélateur contenant « Le regard des morts », autrement dit un grand silence. Titre et rencontre oxymores, ouvrant un espace inconcevable, absurde et poétique. Ce sont ces regards là qui feraient question dans la forme même que l'œuvre leur offre, regards quelque peu effrayants et fascinants, puisque le premier geste convenu est bien de fermer les yeux du mort, effaçant ainsi ce moment de fixité insupportable, cet arrêt sur image révélant la rupture irréversible, du passage de la vie à la mort, de la lumière aux ténèbres. Est-ce la mort qui confère à ces regards multiples une forme singulière : le regard des morts, ou est-ce ce qui les réunit dans leur apparition au moment même de leur disparition ?

Enfant, lorsque le paysage du monde défilait derrière la vitre du train, je me plaisais à penser, qu'il disparaissait derrière moi au fur et à mesure que j'avancais, cette pensée que je cultivais en secret, m'ouvrait un espace vertigineux et jouissif que je retrouve dans ce regard singulier lorsqu'ainsi il me permet de passer de l'autre côté de l'image, vérifiant ainsi la validité de mes rêves. Quel rêve donne ici ainsi naissance à cet espace interdit du désir ?

Là où il est question de (rêvé)lation de l'image fragilisée et menacée dans son apparition, par la lumière elle-même, alors même que la lumière n'est-elle pas ce qui permet au visible de nous apparaître ? L'image dans ton œuvre d'artiste - et d'écrivain (*Les angles morts*) ? - donnerait corps et forme en ce revers du monde, tel qu'il serait si nous n'y étions pas ? Autrement dit, tu nous la jouerais à l'envers, puisque notre croyance en la photographie tiendrait à ce qu'elle paraît être un témoignage fidèle du réel ?

Cette irruption dans l'espace de l'art de cet envers du monde, de ce que nous nommons incorrectement l'invisible, serait-ce au contraire, là où le réel ne partage plus le monde entre la lumière ou l'ombre, le visible ou l'invisible, la vie ou la mort, le jour ou la nuit, mais où cette forme syntaxique de l'oxymore ouvre le champ d'un imaginaire spectral où tout devient possible dans un même temps et un même espace, la lumière et l'ombre, la pensée et le rêve ?

Évelyne Artaud

Jeudi 12 janvier 2017

Chère Evelyne,

En te lisant, je comprends qu'une mise au point - telle qu'on entend cette expression en photographie : recherche de netteté à partir d'un état flou - est nécessaire, en même temps qu'apparaissent des effets de sens intéressants dans la *profondeur de champ* de cette conversation que nous eûmes dans un café de la rue Saint-Quentin, près de la gare du Nord, où il fallait discerner les mots de nos échanges dans un brouillard sonore qui estompait les contours de toute parole et rendait floue sa signification.

J'avais évoqué l'installation que j'intitule *Le regard des morts*, un titre à vrai dire trompeur car, si les morts aux yeux grands ouverts semblent avoir encore un regard, du moins dans son orientation vers nous, ce regard reste sans vision du point de (non) vue de celui qui semble regarder – regard d'aveugle. Il est troublant d'être regardé sans être vu, ainsi renvoyé dans un espace où l'impudeur est impossible. Pour éviter ce faux regard, à son tour impudique, cet arrêt sur image, la dernière, figée, la tradition est de fermer les yeux des morts, en baissant leurs paupières, comme tu le rappelles. Les regards qu'expose cette installation sont en fait ceux de soldats de la Grande Guerre, photographiés *avant* leur mort, comme dans la prémonition qu'ils allaient mourir peu de temps après que leur image fut sauvée, toute photographie d'un soldat pris dans cette tragédie ayant été celle d'un condamné à une mort prochaine, futur mort encore vivant, le temps d'un bref sursis.

La particularité de cette œuvre est de montrer, dans un espace mis au noir, des regards fixes dans des images fixes, non fixées, les regards étant menacés à plus ou moins court terme, de disparaître derrière le voile sombre qui, paradoxalement, s'abattra sur la photographie à l'arrivée d'une quelconque lumière. Je m'explique. D'abord, chacune de ces images résulte du recadrage sur la zone des yeux de photographies où des personnages étaient à l'origine cadrés en groupes, ou individuellement en pied, en buste ou en gros plan. Ainsi les yeux sont extraits d'un visage, et le regard est prélevé à une expression. Tous les regards sont égaux, tous sont identiquement tournés vers l'objectif, tous occupent la même place dans l'image, quel qu'ait été le nécessaire rapport d'agrandissement. Le regard est ce qui reste de la communication entre un être et les autres, entre celui qui regarde le photographe et le spectateur qui regarde l'image réalisée.

D'autre part, ces images, tirées sur des feuilles de papier photographique baryté, noir et blanc, sont apparues dans le bain du révélateur – au cours de ce temps de l'apparition – mais ensuite, elles n'ont pas été fixées, elles n'ont pas trempé dans le bain du fixateur, elles restent donc au bord du temps de la disparition. Entre deux, entre apparition et disparition, elles sont sauvées du risque de n'avoir jamais été visibles, puisque *révélées* à temps, mais pas de celui de devenir invisibles, puisque *non fixées* pour toujours. Ces images – plusieurs centaines – baignent dans l'eau claire de ce qu'on appelle un « bain d'arrêt », étape intermédiaire qui arrête l'action du révélateur au moment où l'image est suffisamment apparue, avant de devoir être plongée dans le bain du fixateur, pour que cette apparition perdure. Tous ces paramètres renvoient évidemment à l'ancienne chimie de la photographie argentique, de ses laboratoires en lumière rouge dite inactinique, et de ses cuvettes avec leurs différents bains, tout ce qu'a fait oublier aujourd'hui la photographie numérique, l'électronique ayant remplacé le chimique, et le mouillé ayant cédé la place au sec. L'installation est plongée dans la même ambiance humide, dans la même lumière rouge, avec les mêmes reflets dans des liquides, qu'un laboratoire photo, et la salle d'exposition devient une morgue : cette analogie entre le destin des êtres et celui de leurs images, est ce qui me semble bouleversant dans le processus de la photographie argentique, que l'on dit aussi *analogique*. N'y a-t-il pas la même différence entre la photographie argentique et la photo numérique, qu'entre le corps humain constitué d'eau à 65% et les cyborgs qui font rêver le transhumanisme, dont certains organes sont des machines sèches, électroniques, cybernétiques ?

L'installation *Le regard des morts* évoque le destin des images, prises entre apparition et disparition, comme le sont les êtres eux-mêmes, auxquels elles ne survivent que provisoirement. Ces êtres disparus qui nous regardent, semblent guetter la disparition de ceux qui regardent leurs images, elles-mêmes appelées à disparaître. En effet, si c'est la lumière qui permet à la photographie d'être impressionnée, et qu'une image se forme, c'est aussi la lumière qui effacera les impressions qu'elle a produites, car ce qui a brûlé pour devenir un signe fait de traces noires sur fond blanc – ce qu'on

appelle un contraste –, s'effacera en continuant de brûler, de s'oxyder jusqu'au noir complet si la lumière vient à attaquer une image non fixée. Ce qu'apporte la lumière, la lumière le remporte, c'est elle qui efface l'empreinte qu'elle a produite. La lumière surgit du noir et elle y retourne, irrémédiablement absorbée par le mystère qui s'y cache.

Tu parles de *grand silence* et, en effet, cette installation est muette alors que le grand nombre de regards interrogateurs pourrait faire entendre la rumeur polyphonique d'une foule. Bien sûr, toute photographie est silencieuse : la parole ne vient aux images argentiques que dans les suites de photogrammes du cinématographe dit *parlant*. Mais le silence, ou le mutisme, semble en outre ici expliqué par le cadrage, qui place les bouches hors-champ.

Cette œuvre qui expose l'imminence de la disparition des images d'êtres depuis longtemps disparus, est en contraste avec une autre série photographique qui sera également présentée à la Galerie municipale Jean-Collet de Vitry : son titre est *La nuit des visages*. On y voit à nouveau des visages, mais des femmes cette fois-ci, reproduites de médaillons qui figurent sur les sépultures de cimetières italiens, généralement photographiées au moment de leur jeunesse et de leur beauté. Ces images d'êtres disparus sont elles aussi condamnées à disparaître un jour : les cimetières meurent aussi. Un jour, les tombes sont abandonnées par les survivants, vouées à l'oubli, puis à la destruction. Comme les villes, les nécropoles donnent un jour des ruines que les visiteurs parcourent avec mélancolie.

Ce travail consiste à reproduire ces images sous la forme de diapositives qui peuvent être projetées pour apparaître dans toutes sortes de décors, et être alors rephotographiées. La photographie peut ainsi donner une deuxième chance à la photographie, une deuxième vie aux images, une nouvelle histoire aux êtres, lesquels peuvent réapparaître, revenir, devenir des revenants dans des lieux nouveaux et dans des images nouvelles : paysages, bâtiments à l'abandon, troncs d'arbres, rivages de sable, végétation, toutes ces surfaces matérielles susceptibles de constituer autant d'écrans de projection. S'il est convenu de considérer que toute photographie est liée à la mort par le simple fait que ce qui est saisi dans un instant n'existe déjà plus l'instant suivant, j'ai toujours préféré voir dans la photographie un moyen de réapparition, de revenance, de reconvoction, de résurrection, d'éternel retour. Ici donc, c'est l'apparition qui est le phénomène principal, contrairement à la menace de l'effacement et de la disparition dans *Le regard des morts*.

De la même façon, l'installation *À la recherche de Stella* est un travail sur le retour des images, sur leur relation à la lumière et à la nuit. Des projecteurs envoient, vers une surface noire où elles se perdent et restent invisibles, les photographies de plusieurs centaines de portraits féminins. Cette population fantôme est en attente du visiteur, qui viendra appeler chaque visage, l'un après l'autre, et le fera réapparaître, en promenant dans les faisceaux lumineux un petit miroir à main, lequel détournera les images vers les murs, le sol ou le plafond. Ainsi, un espace architectural – que ce soit une vieille chapelle désaffectée ou le *white cube* d'un musée – permet à des images d'apparaître en même temps qu'il apparaît lui-même dans leur lumière.

Ces diverses œuvres sont directement issues d'une interrogation sur l'image photographique traditionnelle et sur ses propriétés : la principale est selon moi celle d'être projetable, bien plus riche de conséquences que sa reproductibilité à l'infini. Avec la photographie, pour la première fois dans l'histoire de l'art, les images peuvent quitter leur support d'origine pour voyager et pour apparaître n'importe où, ce qui devient une autre modalité de leur reproductibilité. Car si n'importe quelle surface matérielle peut servir d'écran d'apparition à des images projetées, c'est donc l'ensemble

du monde physique, ce qu'on appelle la réalité, qui peut être éclairé par les images, et se prêter à être rephotographié dans cette lumière.

Ces recherches m'ont conduit à une expérimentation ultime, là où la photographie entre en contact avec le cinéma, à partir de ce qui leur est commun : les images argentiques projetables. En fin de processus, chacun de mes *Écrans sensibles* est une photographie à part entière, de grand format, qui peut être présentée, accrochée à un mur. Mais on sera passé par le cinéma puis par la performance pour parvenir à ce résultat. D'abord un film est tourné, court-métrage impliquant les éléments d'un récit de fiction traditionnel : personnages, décors, accessoires, etc. Puis le film est projeté en public, dans la salle obscure qui constitue le dispositif habituel de diffusion et de perception du cinéma. À la fin de la projection, la salle ne se rallume pas, et des performers badigeonnent l'écran de produits – révélateur, bain d'arrêt, fixateur – qui font apparaître une image photographique, fixe et unique, résultat de la projection de centaines d'images animées. Car en effet, contrairement aux écrans de cinéma traditionnels, insensibles aux images qu'ils reçoivent, comme lavés après chaque séance, cet *Écran* est *sensible* parce qu'il est fait de papier photographique qui garde la mémoire des empreintes lumineuses. Le public voit alors apparaître une image qui n'a d'autre origine que toutes les images du film qu'il vient de regarder. On pourrait croire qu'elle les résume, qu'elle les superpose, qu'elle les compose. Il n'en est rien. L'image apparue sur l'*Écran sensible* est une mémoire infidèle. La photographie devient une empreinte à la fois additive et soustractive du cinéma. Bien des éléments présents dans le film ont disparu de l'image, tandis que ce qui n'a jamais eu lieu peut se présenter sous la forme d'une trace à la fois objective, mécanique et mensongère. Par exemple, deux personnages qui ne se sont jamais croisés dans le film se retrouvent ensemble dans ce que la photographie finale aura retenu de leur histoire. Peut-être la révélation d'une vérité cachée, d'une clé de la fiction ?

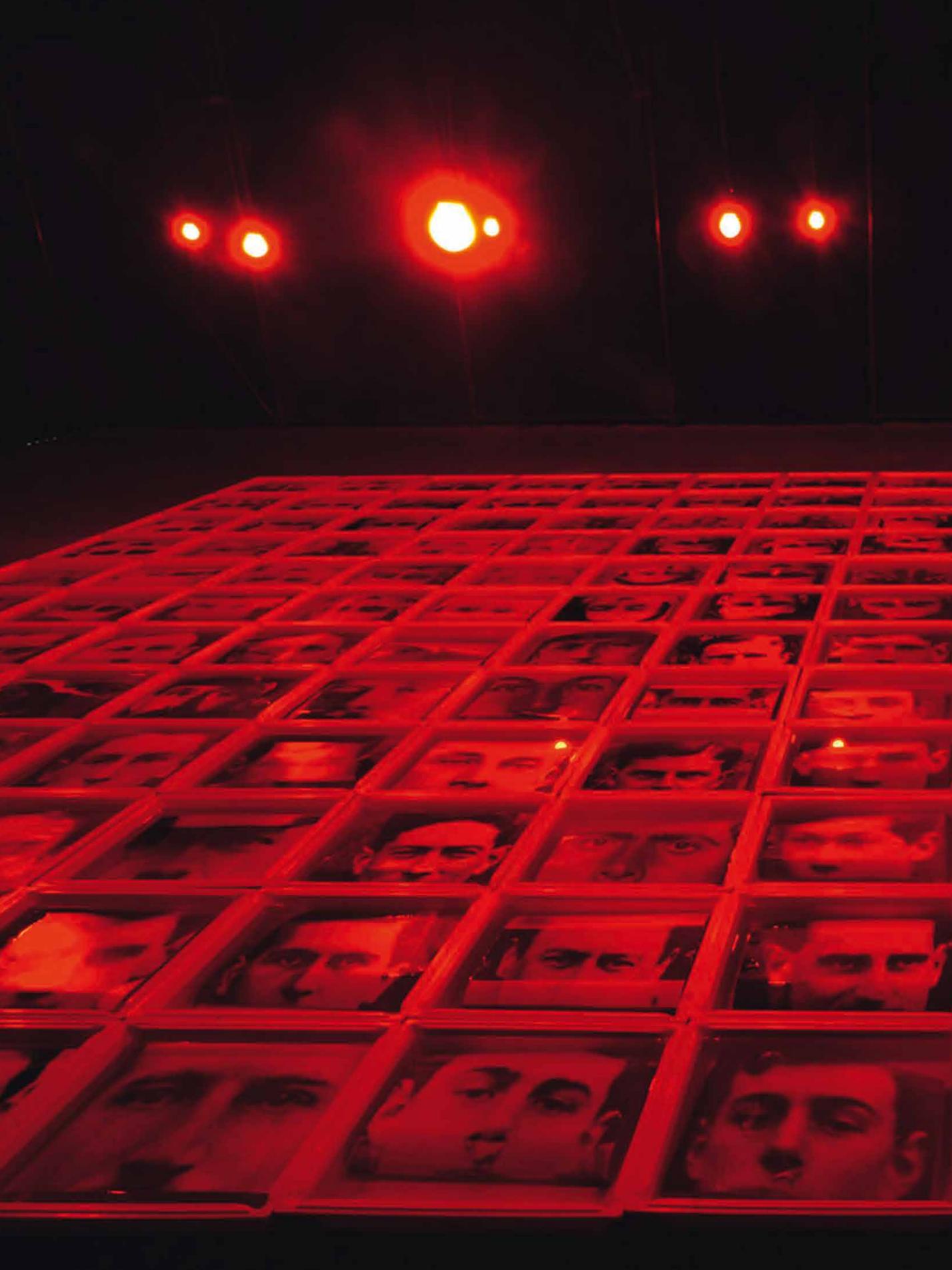
Alain Fleischer

Vendredi 13 janvier 2017

Cher Alain,

Cette mise au point laissera ainsi entier et intact le mystère de toute fiction... ce serait là ce qui caractérise ce que tu nommes « mensonge », que je nommerais ta « ruse » : regarde bien, nous dis-tu, et vois qu'il n'y a rien ! La ruse de l'artiste érigée en énigme ontologique, celle-là même qui m'a conduit là où je suis, à cheminer auprès des artistes pour comprendre comment on pourrait dire que l'image pense... pour ainsi ouvrir la pensée par l'acte d'un non-savoir. Merci Alain pour cette réponse qui ouvre à tant d'autres questions qu'ensemble nous laisserons en suspens... (pour rire ?) comme disent les enfants lorsqu'ils jouent à faire semblant !

Evelyne Artaud









Le regard des morts, 1998

Installation : photographies non fixées plongées dans l'eau sous lumière inactinique, création en 1998 à Arras à l'occasion des 80 ans de l'Armistice de la Guerre 14-18

AN EXCHANGE WITH EVELYNE ARTAUD

Saturday 19th November 2016

Dear Alain,

Under the impact of deafening music in a café on rue de Saint-Quentin an idea suddenly came to mind: the installation of four hundred trays full of developing fluid containing "Le regard des morts", in other words, a great silence. Oxymoronic title and meaning, opening up an unimaginable, absurd and poetic space. These very looks would question the form that the work offers them, looks somewhat frightening and fascinating, as the first customary gesture is to close the eyes of the dead, thus extinguishing this moment of unbearable steadiness, this freeze frame revealing the irreversible breach, the passage from life to death, from light to shadow. Is it death which grants these numerous looks a particular form: the look of the dead, or is it what unites them in their appearance at the moment of their disappearance?

As a child, when the world's landscape was passing by on the other side of a train window, I enjoyed thinking that it was disappearing behind me as fast as I was travelling forward; this thought, that I liked to keep secret, opened up a vertiginous and joyous space that I find again in this particular look when thus it allows me to pass through to the opposite side of the image, thus checking the validity of my dreams. Which dream thus here gives birth to this forbidden space of desire?

Where it is a question of (re)vealing the image weakened, and threatened in its appearance, by the light itself, whereas isn't it light that allows visible things to be seen by us? The image in your work as an artist - and writer (*Les angles morts*)? - would give body and form to this opposite side of the world, like it would be if we didn't exist? In other words, you might be playing it to us back to front, since doesn't our belief in photography rely upon the fact that it appears to be a faithful account of reality?

This bursting into the space of art of this back to front world, of what we incorrectly call the invisible, is it, on the contrary, where reality no longer divides the world between light or shadow, visible or invisible, life or death, day or night, but where this syntactical form of the oxy-

moron opens up the field to a ghostly imagination where everything becomes possible at the same time and in the same space, light and shadow, thought and dream?

Evelyne Artaud

Thursday 12th January 2017

Dear Evelyne,

Reading your letter, I understand that a clarification - such as the word is understood in photography: the search for sharpness from a blurred state - is necessary, at the same time as interesting meanings were emerging from the *depth of field* of this conversation that we had in a café in rue Saint-Quentin, near the Gare du Nord, where we had to make out the words of our conversation from a fog of noise that blurred the lines of all speech and put its meaning out of focus.

I talked about the installation that I called *Le regard des morts*, a misleading title to be honest because, if dead people with eyes wide open still appear to be looking, at least in the way that they are positioned in relation to us, this look remains without vision from the point of (non) view of him who seems to be looking - a blind look. It's disturbing to be watched without being seen, thus being sent into a space where modesty is impossible. In order to avoid this false look, in itself immodest, this freeze frame, the final one, fixed, the tradition is to close the eyes of the dead by lowering their eyelids, as you remind us. The looks that this installation puts on show are in fact those of soldiers from the Great War, photographed before their death, as if they were having a premonition that they were going to die not long after their image had been preserved, all photography of soldiers taken during this tragedy being that of men condemned to a future death, a future dead person still alive, in a brief moment of respite.

The particularity of this work is to show, in a dark space, fixed looks in fixed images; not quite fixed, the looks being threatened in the more or less short term, to disappear behind the dark veil which, paradoxically, descends on photographic work as soon as any sort of light falls on it. I should explain myself. First of all, each of these images is the result of a refocusing on the zone around the eyes of the photographs where subjects were originally gathered together in groups, or individually full length, head and shoulders or in close up. This way the eyes

are isolated from a face and all expression is removed from the look. All the looks are equal, they are all identically facing the lens, all of them occupying the same space in the image, irrespective of whatever necessary and different enlargements were made. The look is what remains after the communication between one being and another, between he who looks at the photographer and the spectator who looks at the finished photograph.

On the other hand, these images, printed on sheets of baryta coated photographic paper, black and white, appeared in the developing bath – during this time of appearing – but then, they weren't fixed, they weren't dipped in the fixation bath, they remained on the side as they vanished. Between the two, between appearance and disappearance, they were rescued from the danger of never having been able to be seen, then revealed *in time*, but not those that became invisible, because they were *unfixed forever*. These images – several hundred – bathed in clear water in what we call a "finishing bath" which halts the action of the developer at the moment when the image is sufficiently visible, before needing to be plunged in the fixing bath, so that this image lasts. A moment of expectation, uncertainty between appearance and risk of disappearance. All these parameters obviously send us back to the ancient chemical processes of silver gelatin photography, of the red lit laboratories called *lightproof*, and the trays with different bathing liquids, everything which digital photography has today made redundant, electronics having replaced chemistry, and dampness having left its place to dryness. The installation is plunged into the same moist atmosphere, bathed in the same red light, with the same reflections on the liquid surfaces, as in a photographic laboratory, and the exhibition space turns into a morgue : this analogy between the destiny of beings and that of their images, is what seems to me deeply moving in the silver gelatin print process, that we also call analogue. Isn't there the same difference between silver gelatin photography and digital photography, as there is between the human body which is made up of 65% water and cyborgs who make transhumanists dream, and for which certain organs are dry, electronic, cybernetic machines?

The installation entitled *Le regard des morts* recalls the destiny of images, taken between appearance and disappearance, like beings are themselves, who only survive temporarily. These vanished beings who look

at us, seem to be on the lookout for the disappearance of those who look at their images, themselves summoned to disappear. Indeed, if it's the light that allows the photographic exposure, and for an image to form, it's also the light that deletes the impressions that it produces, because what has chemically reacted in order to become a sign made of grey or black marks on a white background – what is called a contrast – erases itself by continuing to react, to oxidise until a complete blackness emerges, if the light is allowed to strike an unfixed image. What light brings, light takes away, it erases the print which it produces. Light bursts through from black and it then returns, irreparably absorbed by the mystery which is attached to it.

You talk about a *great silence* and, in effect, this installation is soundless, while a large number of interrogatory looks could hear the polyphonic murmur of a crowd. Of course, all photography is silent : words only emerge from silver gelatin images in the photodramatic sequences of cinematography called *talking pictures*. But the dumbness seems explained in another way here by the framing, which places the mouths off-camera.

This work which reveals the impending disappearance of images of long vanished people, is in contrast with another photographic series which will also be shown at the Galerie municipale Jean-Collet in Vitry : its title is *La Nuit des visages*. There again you can see faces, but this time women's faces, reproduced from the medallion portraits that are a feature of tombstones in Italian cemeteries, generally photographed when they were young and beautiful. These images of the disappeared are themselves also destined to disappear one day: cemeteries also die. One day, graves are abandoned by the survivors, bound to be forgotten, and then destroyed. Like cities, graveyards will one day provide ruins where visitors will wander around, in melancholic reflection.

This work consists of reproducing these images in the form of slides which, when projected, can be incorporated into all sorts of settings, and then re-photographed. Photography thus gives a second chance for photography, a second life for the images, a new story for the subjects, who are invited to reappear, to come back, to become apparitions in new settings and in new forms : landscapes, abandoned buildings, tree trunks, sandbanks, vegetation, all these material

surfaces which could be used as so many projection screens. If we agree in thinking that all photography is tied to death by the simple fact that what is captured in a moment doesn't exist anymore in the following moment, I've always preferred seeing in photography a means of reappearance, of coming back, of calling back, of resurrection, in other words the *eternal return*. Here, therefore, the apparition is the main phenomenon, as opposed to the threat of erasure and of disappearance in *Le regard des morts*.

In the same way, the installation *À la recherche de Stella* is a work about the return of images, on their relationship to light and to night. Projectors show photographs of several hundred portraits of women projected on to a black background, where they disappear and remain invisible. This ghostly community – still virtual images – are expecting the visitor, who will come and summon up each face, one after the other, and will make them re-appear by walking through the light beams holding a hand mirror, which can then redirect the images onto the walls, the floor or the ceiling, to make them visible. In this way, an architectural space – whether it be an old abandoned chapel or the white cube of a museum – allows the images to appear at the same time as it's appearing, through their own light.

These different works stem directly from a questioning of traditional photographic images and their qualities: for me the basic one is of it being projectable, which provides so many more varied possibilities than just its ability to be reproduced *ad infinitum*, so often talked about. With photography, for the first time in the history of art, images can abandon their original settings in order to travel and appear absolutely anywhere, which then, incidentally, becomes another way of reproducing them. Since any material surface at all can be used as a screen to project images, it's therefore the whole of the material world, what we call reality, that can be lit up by images, and then can offer themselves to be re-photographed in this light.

These studies led me to an ultimate experiment, to the point where photography comes into contact with cinema, using their common ground: projectable silver gelatin images. At the end of the procedure, each of my *Ecrans sensibles* is a photograph in its own right, in large format, which ends up being shown hung on a wall. But we made use of cinema and then performance

to end up with this result. Firstly, a film was shot, a short film incorporating elements from a traditional fictional story: characters, settings, props, etc. Then the film was shown to the public, in a dark room, which is the standard arrangement for showing and watching a film. At the end of the film, the room stayed dark, and the performers brushed the screen with products – developer, stop bath, fixer – which makes a photographic image appear, fixed and unique, as a result of the projection of hundreds of moving images. As indeed, contrary to traditional cinema screens, which are not sensitive to the images projected on to it, as if washed clean after each showing, this *Ecran* is *sensible* because it is made from photographic paper which memorises the traces of light. The audience then sees an image appear that is made up only of all the images from the film that they've just seen. We could consider that it sums them up, that it superimposes them, that it is made by them. That is not the case. The image appearing on the *Ecran sensible* is an unreliable memory. The photography becomes a print which simultaneously adds something and takes something away from the cinema. Many elements present in the film have disappeared from the image, whereas what never took place can appear in the form of a mark, both at the same time apparently objective, mechanical and untruthful. For example, two characters who never crossed paths in the film found themselves brought together in what the final photograph retained from their appearances. Maybe the revelation of a hidden truth, of a key to the story?

Alain Fleischer

Friday 13th January 2017

Dear Alain,

This clarification thus leaves the mystery in all fiction complete and intact... that might be what defines what you call "untruth", which I would call "cunning": look at it closely you say, and see - there's nothing there! The cunning of the artist built up like an ontological mystery, is the same one who led me to where I am now, trundling along after artists trying to understand how one can say that the image thinks... in order thus to open up thinking by an act of unknowing. Thank you Alain for this reply which leads to so many other questions which, together, we will put on hold... (only joking?) as children say when they play pretend!

Evelyne Artaud



L'éternel retour, 2016
Forme-programme



Plis et replis, 1996

Photographie noir et blanc,
rayogramme d'une feuille pliée





Les hommes dans les draps, 1999
Photographies noir et blanc,
60 x 90 cm





Écran sensible («Un film en six tableaux» Tableau 1 :
«Ce film est l'histoire d'une image»), 1998

Installation : projection d'un film sur papier
photographique. Photographie finale



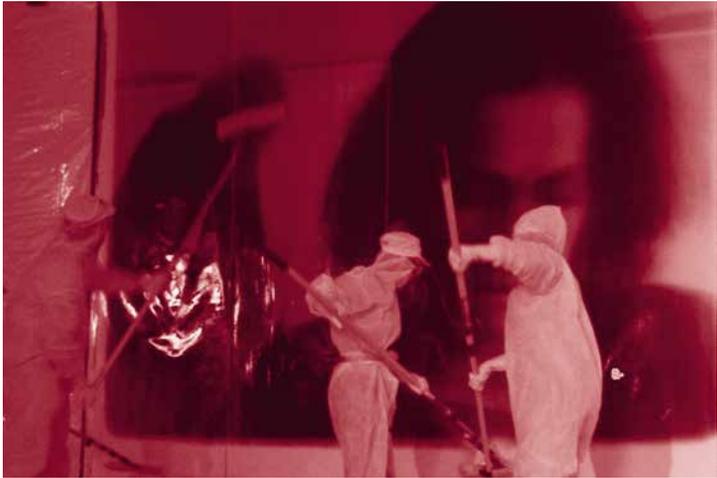
Écran sensible («Un film en six tableaux» Tableau 6 :
«Cette image est l'histoire d'un film»), 1998

Installation : projection sur papier photographique.

Photographie finale

Écran sensible, 2013

Séance de révélation, Galerie de l'UQAM,
Université du Québec, Montréal





Écran sensible, 2013

Séance de projection à la Galerie de l'UQAM,
Montréal



Écran sensible (La lettre), 2010
Projection d'un film sur papier photographique.
Photographie finale

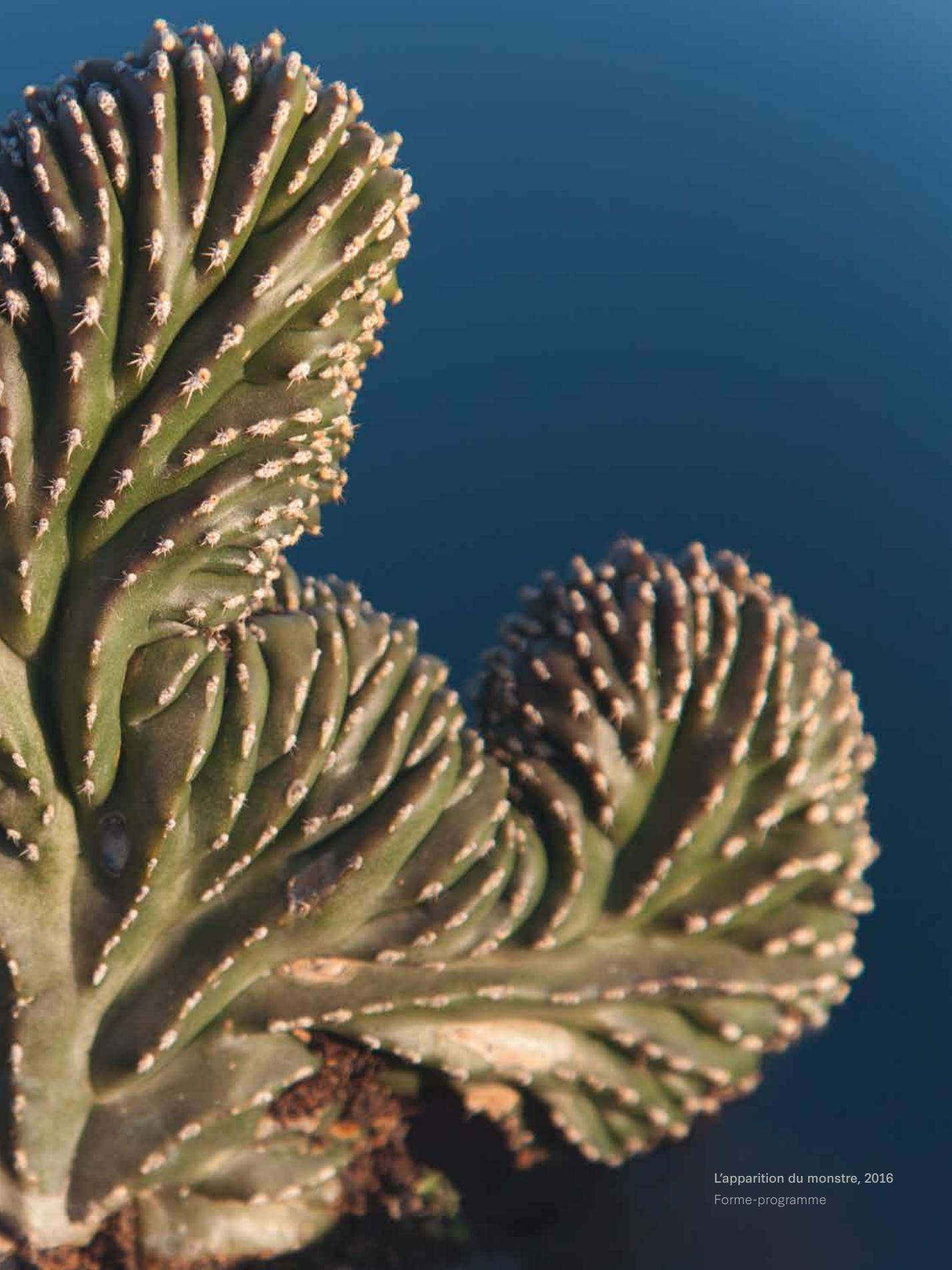




Écran sensible (Corse), 1998

Projection d'un film sur papier photographique,
Photographie finale





L'apparition du monstre, 2016
Forme-programme

ALAIN FLEISCHER

Né en 1944 à Paris.

Ecrivain, cinéaste, artiste et photographe.

Études universitaires de lettres modernes, de linguistique, de sémiologie et d'anthropologie à la Sorbonne et à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

À enseigné à l'Université de Paris III (Sorbonne nouvelle), à l'Université du Québec à Montréal, à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographique (IDHEC/FEMIS), à l'École Nationale de la Photographie d'Arles, à l'École Nationale d'Art de Nice (Villa Arson), à l'École Nationale d'Art de Paris/Cergy.

Lauréat de l'Académie de France à Rome (séjour à la Villa Médicis de 1985 à 1987).

Lauréat de différentes bourses (Villa Médicis hors-les-murs, Léonard de Vinci, etc.).

Sur mission du Ministère de la Culture, a conçu et dirige Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.

Docteur Honoris Causa de l'Université du Québec à Montréal.

Docteur Honoris Causa de l'Université Européenne des Sciences Humaines de Vilnius, Lituanie.

Prix Georges Dumézil de l'Académie française.

Prix Bernheim pour la littérature.

Auteur d'une cinquantaine d'ouvrages de littérature (romans, nouvelles, et essais) et réalisateur de quelque 350 films dans des domaines comme le cinéma expérimental, le long métrage de fiction, le documentaire d'art. Plusieurs rétrospectives de l'œuvre cinématographique ont été présentées à Paris (Centre Pompidou et Jeu de Paume), au Canada (Festival International du Film d'Art), aux États-Unis (Anthology Film Archives, New York), en Italie (Festival del nuovo cinema de Pesaro). Les films d'Alain Fleischer ont été présentés et primés dans de nombreux festivals internationaux de cinéma : Cannes, Venise, Montréal, Berlin, Rotterdam, Locarno, Thessalonique, New York, Londres, Sydney, Vienne, etc.

L'œuvre d'artiste et de photographe a donné lieu à une rétrospective au Centre National de la Photographie en 1995 *La nuit lumière* puis de septembre 2003 à janvier 2004 à la Maison Européenne de la Photographie *La vitesse d'évasion*, parallèlement à une programmation de ses films et de ses performances au Centre Pompidou. Le musée Sungkok (Fondation Samsung) à Séoul a organisé une exposition rétrospective d'Alain Fleischer en 2008.

Une rétrospective produite par l'AFAA (Institut français) a circulé dans divers musées étrangers : Sao Paulo, Rio de Janeiro, Montréal, Rotterdam, Barcelone, Buenos Aires, La Havane.

Après avoir représenté la France à la Biennale de Kwan-ju (Corée) et à la Biennale de la Havane, a fait partie de la sélection pour la Biennale de Busan (Corée) en 2014.

Commissaires de l'exposition : Évelyne Artaud et Catherine Viollet

Évelyne Artaud

Commissaire d'exposition indépendante, philosophe de formation, elle conçoit depuis plus de 25 ans un parcours d'expositions monographiques et thématiques dans un réseau de lieux spécialisés en art contemporain, musées et centres d'art français et européens. Elle est également critique d'art et éditeur, écrit de très nombreux articles dans la presse spécialisée et a publié de nombreux livres en collaboration avec les plus grandes maisons d'édition (Cercle d'art, Le Seuil, Thalia Édition...). Elle est membre de l'association «Périgrines», dédiée à la conception et à la diffusion d'expositions et d'éditions en art contemporain dans les Musées et Centres d'art en France et en Europe.

Remerciements : l'artiste remercie Danielle Schirman

Traductions : Michael Abbott

Crédits photographiques pour l'ensemble des visuels : © Alain Fleischer, ADAGP

Galerie municipale Jean-Collet

Catherine Viollet, conseillère aux arts plastiques et commissariat des expositions

Christophe Hazemann, médiation

Romain Métivier, régie des expositions et de la collection

Laurence Renambatz-Ichambe, administration

Céline Vacher, communication et administration, suivi éditorial

Réalisation du catalogue : maquette réalisée par la Direction de la Communication de la ville,

imprimé en mars 2017 par l'imprimerie Grenier, Gentilly, sur Mûnken Polar

Création typographique : Synthèse © Gilles Poplin & Jean-Baptiste Levée

Couverture : **Le regard des morts, 1998**

Installation : photographies non fixées plongées

dans l'eau sous lumière inactinique, création en 1998

à Arras à l'occasion des 80 ans de l'Armistice de la Guerre 14-18

© Alain Fleischer, ADAGP

Galerie municipale Jean-Collet

59, avenue Guy-Môquet 94400 Vitry-sur-Seine

01 43 91 15 33 - galerie.municipale@mairie-vitry94.fr

galerie.vitry94.fr



Aide à l'édition
de catalogues
d'exposition



