

Marie Pier Jolicoeur  
Université du Québec à Montréal

## À la recherche d'une cohérence souterraine. Les passages secrets d'Alain Fleischer

C'est à l'image de la vertigineuse diversité d'un monde qu'il juge être « un bric-à-brac sans suite » qu'Alain Fleischer a conçu son œuvre éclaté. Dans son premier roman, publié en 1986, l'écrivain annonçait d'emblée qu'il lui semblait être « trop tard pour l'unité ». Le temps du roman, écrivait-il, ne pouvait être que celui « du fragment, de la fraction, temps de l'extrait, de la partie, [...] temps de l'ébauche et de la ruine, de l'échantillon et du vestige<sup>1</sup> ». L'entreprise littéraire de Fleischer, depuis, est marquée par le sceau de la dissolution; l'auteur, en effet, cherche à anéantir l'unité de son œuvre en le soumettant à l'épreuve de la dissipation. Bien qu'il déploie à cet effet de nombreuses stratégies, cet article se limitera, par souci d'économie, à n'en présenter que trois. Leur examen permettra de mettre la table pour l'analyse de ce que nous suggérerons d'appeler « les passages secrets d'Alain Fleischer ».

Écrivain, Fleischer est aussi photographe, cinéaste, plasticien, théoricien, commissaire d'exposition et professeur. Sa pratique multidisciplinaire confère à son œuvre une apparente disparité : en son sein, littérature, photographie, cinéma, installation d'art et théorie forment des territoires bien distincts qui permettent à l'artiste d'aborder des thématiques diverses au gré des possibilités que lui offre chacun de ces langages. Ainsi, la somme de ses œuvres apparaît difficilement être un ensemble cohérent. L'artiste, en effet, s'assure qu'aucune contagion n'affecte ses différentes activités : chacune d'elle doit demeurer imperméable aux autres. Non sans humour, Fleischer, par ailleurs, se plaît à répéter qu'il n'est pas certain que l'écrivain qu'il est apprécie les œuvres qu'il réalise en tant que cinéaste, et vice-versa. En multipliant ainsi les apparences, l'artiste ruine l'idée même d'identité; la sienne, toujours, est diffractée. À l'intérieur de cette œuvre dispersée à tous vents, chaque production singulière fait elle aussi l'expérience du fractionnement. La plupart des livres de Fleischer, en effet, intègrent plusieurs genres littéraires qu'il est d'usage de séparer; rares sont ceux, par ailleurs, qui respectent l'habituelle distinction établie entre théorie, fiction et mémoire. Ainsi n'est-il pas rare qu'un même ouvrage compile de brèves nouvelles, de courts essais, des fragments autobiographiques et des suites photographiques et ce, sans que le lien qui les unit ne soit apparemment justifié. Bien qu'ils tiennent classiquement en un seul bloc, les romans de l'écrivain subissent eux aussi le choc de la désintégration. Dans l'un d'eux, le narrateur s'interroge : « Pourquoi faut-il toujours que les histoires tournent rond, qu'elles obéissent à une règle immuable qui, bien qu'émancipée de longue date de la vraisemblance, prétend cependant imposer la cohérence et l'homogénéité d'un ensemble, d'un tout, fussent-ils absurdes<sup>2</sup>? » C'est donc « sans explication, sans solution, sans logique<sup>3</sup> » que l'écrivain se permet de laisser ses histoires en suspens. À cette méthode qui consiste à disséminer les éclats d'une matière fictionnelle dans divers lieux, Alain Fleischer a donné le nom de « stratégie de l'archipel ». L'écrivain rêve

---

<sup>1</sup> Alain Fleischer, *Là pour ça*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1987, p. 100 (quatre-vingt-onzième page). Ce livre ne compte qu'une seule page, cent fois réécrite ; toutes sont numérotées 100.

<sup>2</sup> Alain Fleischer, *Prolongations*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2008, p. 512.

<sup>3</sup> *Id.*

qu'un texte de littérature – roman, récit, méditation, histoire vécue –, puisse se disloquer en plusieurs fragments, sorte de banquise qui fond, qui se fend, péninsule qui se détache du continent, qui se morcelle en plusieurs îles et îlots, et qu'ainsi la matière littéraire se partage, se distribue, se dissémine et se prolonge sur plusieurs livres, de natures différentes, d'aspects et de volumes hétérogènes, séparés dans le temps, éparpillés dans l'espace, déposés dans des registres et des genres divers<sup>4</sup>.

En plus du récit principal qu'ils donnent à lire, les archipels de l'écrivain racontent donc une autre histoire : celle-là même de cette fiction. Les livres qui l'accueillent en partie deviennent alors les acteurs d'une aventure littéraire; comme les personnages de tout récit, ils forment un système et c'est du jeu de leurs relations qu'ils tirent leur valeur et leur fonction respectives.

Alain Fleischer, par ailleurs, est un auteur prolifique. Ce trait de personnalité, généralement bien reçu par la critique, devient dans son cas un véritable casse-tête. Entre mars 2008 et mars 2009, l'écrivain a fait paraître pas moins de huit livres<sup>5</sup> – romans, essais, théâtre, théorie – pour un total de plus de 2 500 pages. À ces publications en série, s'ajoutent également le fruit de plusieurs projets artistiques variés : documentaires, commissariats d'expositions, conférences, etc. À l'instar de ses personnages, qui, nous le verrons plus tard, possèdent la faculté d'être à plusieurs endroits à la fois, Alain Fleischer lui-même semble être sujet à « une ubiquité proprement panique<sup>6</sup> ». Ainsi son œuvre, débordant, ne peut être saisi dans son entièreté par la critique; la multiplication des supports sur lesquels il se déploie et le rythme soutenu selon lequel il se développe posent de sérieux problèmes à quiconque voudrait en embrasser l'étendue. Faute de compétence ou faute de temps, la critique doit renoncer à toute appréhension synthétique de son œuvre.

L'œuvre d'Alain Fleischer, enfin, n'est que partiellement visible. En effet, les bibliographies et les filmographies qui font la recension complète de ce vaste corpus inventorient plusieurs œuvres clandestines qui ne sont connues du public que par ces seules mentions. Donnant naissance à des productions dont il contraint aussitôt la diffusion, Fleischer adopte une méthode qui ne relève d'aucune économie rentable et qui consiste, pour ainsi dire, à produire du visible voué à demeurer dans l'invisibilité<sup>7</sup>. Ces œuvres fantômes – le plus souvent des films inachevés dont le montage n'a pas été terminé et dont l'exhumation demeure assez improbable – « n'en continuent pas moins de hanter l'écran à la manière de spectres et de promesses<sup>8</sup>. » L'écrivain, par ailleurs, cite volontiers certaines de ses œuvres littéraires, désormais épuisées et par le fait même inaccessibles, alléchant un lectorat qu'il condamne pourtant à une curiosité à jamais insatisfaite. La grande quantité de travaux et de recherches qu'il a accumulés pendant une trentaine d'années sans se soucier de les diffuser se présente désormais à ses yeux comme un

---

<sup>4</sup> Alain Fleischer, *L'ascenseur*, Paris, Le Cherche midi, coll. « Styles », 2007, p. 21-22. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>5</sup> *La vision d'Avigdor ou Le marchand de Venise corrigé* [mars 2008], *Schiele : dernière œuvre et fin du monde* [avril 2008], *Le carnet d'adresses* [août 2008], *Prolongations* [septembre 2008], *Descente dans les villes* [février 2009], *Moi, Sándor F.* [mars 2009] ainsi que les deux tomes des *Écrits sur le cinéma et la photographie : Les laboratoires du temps* [octobre 2008] et *L'empreinte et le tremblement* [janvier 2009].

<sup>6</sup> Charlotte Garson, *Les Cahiers du cinéma*, novembre 2008.

<sup>7</sup> Voir Alain Fleischer, cité par Georges Didi-Huberman dans « L'être qui papillonne », *Alain Fleischer. La vitesse d'évasion*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 26.

<sup>8</sup> Érik Bulloz, « L'invention d'Alain Fleischer », *Ibid.*, p. 11.

entassement qu'il compare à un trou noir, c'est-à-dire à l'un de ces « anciens astres massifs, effondrés sur eux-mêmes, et dont la densité serait devenue telle qu'elle retiendrait captive jusqu'à leur propre image<sup>9</sup>. »

Ces trois stratégies – fragmentation, prolifération et effacement – contribuent à la décomposition d'un œuvre qui cherche constamment à se résorber. Or, en même temps qu'il s'acharne ostensiblement à le démanteler, Alain Fleischer opère dans son œuvre des raccords, des contiguïtés et des rapprochements discrets. Il y creuse en effet des passages secrets dans lesquels il fait circuler ses personnages, ses idées, ses histoires et ses images, conférant à son entreprise une cohérence souterraine. Telle est, du moins, l'hypothèse que nous allons à présent tâcher de vérifier.

Dans l'œuvre d'Alain Fleischer, le passage est un motif récurrent. Attestant de l'obsession de l'écrivain pour les labyrinthes et autres parcours compliqués, ses romans, en effet, regorgent de

dédale[s] de souterrains tortueux [qui] se ramifi[ent] sans cesse, de caves à double fond, de passages étroits entre deux murs hauts comme des falaises, de couloirs infinis, d'escaliers dérobés, de coursives délabrées [...], de trappes aménagées dans le sol et les plafonds, de portes cachées [...], de passerelles suspendues au-dessus des toits...<sup>10</sup>

Ses personnages naviguent ainsi au cœur d'une géographie romanesque qui, à l'instar de la Venise du roman *Immersion*, apparaît toujours être un « décor percé d'ouvertures » [I, 68] ou un « réseau de passages » [I, 78]. À l'image de la cité des Doges telle que la présente l'écrivain, les romans d'Alain Fleischer sont criblés « de couloirs cachés, d'issues secrètes, de fausses perspectives et de trompe-l'œil<sup>11</sup> ». Leurs personnages, par ailleurs, cèdent à la tentation de l'ubiquité comme si ces mêmes passages secrets reliaient entre elles toutes les villes du monde. Voici, en vrac, quelques exemples puisés dans autant de récits différents : « Je quitte le Ghetto Nuevo à Venise et je marche dans New York » [I, 68]; « dans les rues de Roubaix-Tourcoing, je pose mes pas dans mes pas dans Vitebsk<sup>12</sup> »; « il y avait donc entre Mòrhàz en Transylvanie et Morez en Franche-Comté une communication secrète<sup>13</sup> ». À l'instar de cet astronome qui, dans le roman *Quatre voyageurs*, a la conviction de vivre concomitamment sur deux planètes jumelles, situées chacune à un bout de l'univers, plusieurs des personnages de Fleischer mènent une double, une triple, voire une quadruple vie en différents endroits du monde. Ces passages secrets, qui leur permettent de se mouvoir dans l'espace, facilitent aussi leurs déplacements temporels. Dans *Prolongations*, par exemple, l'action se déroule simultanément dans la prussienne Königsberg et la russe Kaliningrad – soit les versions ancienne et nouvelle de cet oblast situé au

---

<sup>9</sup> Alain Fleischer, « La vitesse d'évasion », *Ibid.*, p. III. Désormais les références à cet article seront indiquées par le sigle *VE*, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>10</sup> Alain Fleischer, *La hache et le violon*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & cie », 2004, p. 212.

<sup>11</sup> Alain Fleischer, *Immersion*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2005, p. 46. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *I*, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>12</sup> Alain Fleischer, « La ville qui fait signe », *Écrits sur le cinéma et la photographie, tome 1 : Les laboratoires du temps*, Paris, Galaade Éditions, 2008, p. 388.

<sup>13</sup> Alain Fleischer, *La traversée de l'Europe à travers les forêts*, Paris, Éditions Virgile, coll. « Suite de site », 2004.

bord de la mer Baltique – comme si les plans de ces deux villes avaient été superposés et que des déchirures permettaient de voyager de l’un à l’autre.

L’œuvre plastique d’Alain Fleischer témoigne visuellement de cet intérêt qu’il porte aux passages qui favorisent la circulation dans le temps et dans l’espace. En 1993, par exemple, l’artiste a réalisé une installation et un film qui, tous deux, s’intitulaient *Canalisations* : on pouvait y voir un long conduit parcourir un paysage, franchir des routes, enjamber une vallée, s’enfoncer dans une forêt. De cette expérience, plusieurs autres ont découlé : ainsi, des tubes ont-ils été installés par l’artiste pour qu’ils traversent des appartements entiers, à travers leurs meubles et leurs objets. Ces tuyaux ont permis de faire voyager de la musique, des extraits d’œuvres littéraires narrés, des images mais aussi des êtres vivants : dans *La traversée des apparences*, par exemple, des poissons d’aquarium voyageaient d’unité en unité à travers un tube en plexiglas transparent. Dans le cadre d’une autre installation, intitulée *La lecture traversée par les images*,

la photographie d’une page de livre [était] projetée dans un tube de plusieurs mètres de long, qui pass[ait] à travers les milliers de pages de dizaines de livres alignés et comme embrochés : elle ressort[ait] à l’autre bout, recadrée par cette sorte de télescope, et le mot qui appar[issait] alors, isolé parmi tous les autres, résum[ait] le voyage : lecture. [VE, p. XXXVIII]

Cette pièce, très peu connue, incarne selon nous la conception particulière qu’Alain Fleischer se fait de la lecture, soit un réseau de passages qui, parce qu’ils sinuent au travers des livres de toutes les époques, détiennent le pouvoir d’abolir la chronologie. Cette perception est également lisible dans *Immersion*. Dans ce roman, en effet, le narrateur David Fischer est amené à visiter le palais d’un prince juif. Or, il constate, dans sa bibliothèque, que le classement des livres ne respecte pas le mouvement de l’Histoire mais celui des idées qui, on le sait, suit un cours beaucoup plus erratique que la flèche orientée du temps. Pour David, ce classement thématique « creus[e] de *secrets passages transversaux* entre les époques et contrecarr[e] le mouvement chronologique de l’Histoire par les fixations insistantes et répétées de la pensée<sup>14</sup>. » [I, 80] Ainsi la lecture pour Alain Fleischer permet-elle de se déplacer d’une époque à une autre, d’un lieu à un autre, et ce grâce au retour d’une idée qui, parce qu’elle se répète en deux lieux distincts, semble ouvrir entre eux un passage.

C’est donc sur ce mode que l’écrivain convie ses lecteurs à circuler dans son œuvre; il creuse à leur intention des tunnels qu’il ne leur reste plus qu’à emprunter, vers l’avant ou vers l’arrière, pour se déplacer d’île en île. Ses livres, en effet, sont émaillés d’indices qui rappellent ou qui annoncent les autres volumes d’un même archipel. Alain Fleischer a tissé entre ses œuvres une toile secrète dont le dessin, connu de lui seul, « ne pourrait être surpris que par un regard omniscient<sup>15</sup> ». Le lecteur, à qui est refusée la vision globale de cet entrelacement, est cependant libre d’en tirer un fil à la fois : suivant son cours, il pourra alors remonter l’œuvre dans sa totalité traçant un chemin rhizomique chaque fois unique. L’œuvre, ainsi conçu, « donne l’impression de ne se refermer jamais, [d’être] ouvert à une aventure générale du monde et de la lecture. » [A, 23] En effet, si l’écrivain multiplie les passages qui relient les îles de son archipel entre elles, il en

---

<sup>14</sup> C’est nous qui soulignons.

<sup>15</sup> Érik Bulloz, *art. cit.*, p. 11.

propose aussi d'un autre genre qui permettent, quant à eux, de s'échapper de ce réseau jusqu'à rejoindre le rivage des livres des autres. Dans *Immersion*, par exemple, près d'une cinquantaine d'auteurs et tout autant d'artistes se voient cités de façon explicite ou discrète. Loin de se contenter de nouer des fils entre les différents éclats de son œuvre par avance en ruine, l'écrivain trace donc de nombreux chemins intertextuels qui, de là, voudraient conduire son lectorat à tous les récits du monde. Le lecteur, aux yeux de l'écrivain, devient donc un passant; il faut en effet qu'il circule dans l'œuvre, qu'il y *pass*e, afin que ses potentialités latentes soient mises au jour et, éventuellement, qu'elles soient actualisées.

L'importance qu'accorde Alain Fleischer à la circulation du public au sein de son œuvre est particulièrement sensible dans son travail plastique. L'installation *À la recherche de Stella*, présentée pour la première fois dans le cadre des *Rencontres d'Arles* en 1995, est à cet effet exemplaire. Dans cette pièce, l'artiste invitait ses spectateurs à pénétrer dans la nef d'une chapelle plongée dans l'obscurité. Seuls huit projecteurs, tournés vers l'entrée, éclairaient ce vaste espace; chacun d'eux diffusait une cinquantaine de photographies de femmes décédées. Or, ces images allaient se perdre, mêlées entre elles, réduites à des traces de lumière à peine visibles, « dans les plis d'un lourd rideau noir qui, occupant le fond de la salle, était le contraire d'un écran : surface de perte et d'oubli de toute image projetée. » [A, 30] Il était attendu des spectateurs, à qui l'on avait préalablement remis un miroir, qu'ils détournent les faisceaux lumineux qui les aveuglaient; ce geste, en effet, permettait l'apparition des visages dispersés sur les surfaces disponibles de la chapelle : ses murs latéraux, son plancher, son plafond et sa charpente. Cette œuvre, pour exister, devait donc être traversée par le public. Sans son intervention, il n'y avait rien à voir; les images, en attente d'un regard, s'évanouissaient dans le noir. Ce même procédé, repris plus tard dans les autobus de Rome, a légèrement modifié le statut des spectateurs : de simple passants, ils sont dès lors aussi devenus les passagers de l'œuvre. Dans l'une des nouvelles du recueil *Pris au mot*, Alain Fleischer décrit par ailleurs une œuvre fictive qui, comme la précédente, exige que le spectateur s'engage dans la représentation, qu'il circule avec elle et en elle. Dans cette œuvre, un taxi

embarquait ses passagers à qui était remis un plan de Rome tandis qu'il circulait le long de la Seine et autour du Grand Palais en suivant les indications et les commentaires d'une voix enregistrée qui décrivait en fait, dans une configuration géographique proche, les berges du Tibre et le château Saint-Ange<sup>16</sup>.

La confusion spatiale qui résulte, dans cette œuvre (comme dans bien d'autres), de la superposition du plan de deux villes, s'apparente à ces sauts géographiques qui permettent aux personnages des romans de Fleischer de se déplacer instantanément d'une ville à une autre. Procédant par substitution ou par escamotage, ces bris d'enchaînements spatiaux et temporels engendrent dans l'œuvre une « temporalité du court-circuit<sup>17</sup> ». Proche parente du faux raccord cinématographique – cette disjonction qui, on le sait, se définit par l'élimination d'images au milieu d'un plan –, la temporalité qui règne sur l'œuvre de l'écrivain contrarie tout effet de liaison. En effet, elle désarticule la syntaxe narrative de ses romans et produit sur eux un effet de vitesse et d'accélération du temps. Cette temporalité singulière relève en effet de l'annulation de toute distance, d'une sorte de contiguïté magique. Alors que la notion de passage implique

---

<sup>16</sup> Alain Fleischer, *Pris au mot*, Paris, Verdier, coll. « Deyrolle », 1992, p. 96.

<sup>17</sup> Érik Bulloot, *art. cit.*, p. 16.

généralement un déplacement d'ordre temporel ou spatial, un certain transport, il semble que ce soit très souvent sans locomotion que cette traversée s'effectue chez Fleischer; le passage, dans son œuvre, apparaît instantané. Il n'est donc pas étonnant que l'artiste s'intéresse tout particulièrement aux lignes de partage qui marquent la frontière entre deux termes. Dans la série photographique *Raccords* (1994), par exemple, Fleischer présente des doubles images extraites de films en mettant en évidence la collure qui les joint l'une à l'autre. Les segments choisis correspondent toujours à un changement de plan, c'est-à-dire à cet endroit spécifique, sur la pellicule, où une série de photogrammes liés mécaniquement les uns aux autres cède sa place à une autre série, renvoyant à un autre moment dans la temporalité du film. Avec cette œuvre, l'artiste avait donc à cœur de montrer « ces lieux où le cinéma enjambe le précipice entre les images, projeté par sa vitesse depuis le bord d'un fragment jusqu'au bord du fragment suivant, [pour éviter] que le regard ne tombe au fond de ce trou. » [VE, p. XI] Comme le signale Érik Bullot, plusieurs des titres qui coiffent les œuvres de Fleischer sont par ailleurs fondés sur des couples d'oppositions; usant du tiret, de la virgule ou du doublet, ils insistent eux aussi sur le trait de séparation qui départage deux termes, deux idées, deux lieux, deux moments, deux images; citons pour exemple *Règles, Rites, Dehors-Dedans, Seine, Amazone, Zoo zéro, Histoire, Géographie* et *Rome Roméo*<sup>18</sup>. La logique de l'œuvre de Fleischer se veut donc paratactique – la parataxe étant cette figure de style qui consiste à juxtaposer deux prépositions sans marquer le rapport qui les unit.

Or, ces relations immédiates et ces sauts brutaux cohabitent chez Alain Fleischer avec des zones de frottement beaucoup plus vastes, qui, au contraire de ces minces frontières que l'on peut franchir d'une seule enjambée, se déploient largement entre les deux termes qu'elles relient. *La femme couchée par écrit*, par exemple, se présente comme une succession de trois séquences qui donnent au livre son sous-titre : « Essai/Interface/Nouvelle ». Le texte central fait office de postface au premier des deux textes en même temps qu'il sert de préface au troisième; à ce titre, il est une « interface » : « Nous voici dans ce qui, d'habitude, n'est qu'une surface de contact invisible, un lieu immatériel de transfert du sens d'un support à un autre, d'un code à un autre, d'une forme à une autre<sup>19</sup>. » Si les interfaces ne sont habituellement pas visibles, celle-ci, au contraire, l'est manifestement : elle se déploie en effet sur une cinquantaine de pages. Malgré leur réunion en volume et le fait qu'ils partagent un même titre, aucun chemin ne mène naturellement du premier au dernier texte; leurs origines, leurs contenus, leurs genres, leurs projets et leurs enjeux n'ont rien en commun. Aussi n'est-ce pas le lien qui unit ces deux textes que l'écrivain choisit de mettre au jour dans l'interface qui les rassemble, mais bien la distance qui les sépare, la disjonction qui se dresse entre eux. Ainsi, le passage qu'il creuse de l'un à l'autre fonctionne-t-il lui aussi sur le mode du *jump cut* : « Le rôle de cette interface devrait être de nier toute interface possible, et d'affirmer un grand vide entre ces deux femmes couchées par écrit<sup>20</sup>. » À la manière dont cette interface construit un pont rompu entre deux textes, *L'ascenseur* s'impose comme le chemin qui conduit maladroitement d'un livre à l'autre. Ce « livre entre deux » [A, 29] a connu un parcours éditorial plutôt singulier; d'abord publié en 2002 à la demande d'une petite maison d'éditions belge, il se présentait dans sa forme première comme un fascicule artisanal de vingt-huit pages. Cinq ans plus tard, soit longtemps après que cette première version soit devenue introuvable, Alain Fleischer a cédé

---

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> Alain Fleischer, *La femme couchée par écrit : essai, interface, nouvelle*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 137.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 141.

à la tentation d'exhumer le maillon perdu, de lui offrir une place à la surface visible de [s]es œuvres littéraires publiées, et même de remanier cette nouvelle, de l'enrichir, de lui donner la consistance qui puisse faire d'elle après coup – tricherie – le vrai ciment, le lien entre deux autres livres<sup>21</sup>.

Ainsi *L'ascenseur*, après avoir été ce pont disloqué, est désormais le livre qui poursuit l'histoire qu'avait commencé de raconter *La nuit sans Stella* en 1995 et à laquelle *Immersion* avait donné sa conclusion en 2005. Si chaque œuvre de Fleischer est une île, force est de constater que certaines d'entre elles prennent plus de temps que d'autres à émerger. Cette dernière réflexion nous ramène aux trous noirs auxquels l'artiste compare fréquemment son œuvre. Fleischer, en effet, écrit :

La présence de ces trous noirs, par définition invisibles, dans l'espace cosmique, ne serait décelable que par les perturbations et les aberrations qu'ils produiraient dans la gravitation d'objets célestes plus ou moins proches, dont les mouvements resteraient inexplicables sans l'hypothèse de cette présence et de cette influence. [VE, p. III.]

Or, voilà exactement ce qui se produit au sein de l'archipel de Fleischer : les îles exondées, grâce à la somme des indices qu'elles révèlent, permettent de formuler l'hypothèse de ces autres îles qui gravitent autour d'elles et qu'il revient aux lecteurs de faire émerger. Il ne leur reste, pour y arriver, qu'à débusquer les multiples entrées de ces nombreux passages secrets dont l'œuvre est truffé.

Selon Alain Fleischer, toute écriture littéraire s'emploie à cacher un secret qu'elle enfouit dans les mots. La littérature est pour lui « cet art de forger des clés et d'imaginer ensuite les serrures qu'[elles] pourraient ouvrir ». [A, 10-11] Or les passages auxquels ces clés donnent accès ne sont jamais explicitement signalés; leur réseau complexe engendre un jeu de piste avec les lecteurs, dès lors contraints à mener une recherche, une enquête. La polysémie du terme « passage » embrasse donc, nous l'avons vu, plusieurs acceptions qui conviennent toutes à notre objet. Le passage, d'abord, implique une traversée, c'est-à-dire le franchissement d'une frontière qui conduit, symboliquement ou physiquement, d'un lieu à un autre. En creusant les siens, l'écrivain tend la main à son lecteur et l'aide à traverser le fossé artificiel qui s'étend entre deux livres afin de lui donner à apprécier « les charmes d'un passage jusque-là englouti dans le gouffre d'une ellipse [...] entre les îles, entre les mondes. » [A, 28] Il y a donc bel et bien transition. Le passage suppose aussi un écoulement, une circulation. Décivant sa stratégie de l'archipel, Alain Fleischer compare le parcours mystérieux de la matière littéraire qu'elle déchaîne dans son œuvre à l'écoulement des ruisseaux dont le cours devient brusquement souterrain [A, 26]; les voies qu'emprunte la matière littéraire sont aussi celles à travers lesquelles circulent les lecteurs. Le passage, enfin, peut impliquer une transmission, un legs. Pour Alain Fleischer, « c'est le rôle de l'artiste d'emprunter des histoires déjà commencées, de les continuer, de les quitter et de les réemprunter, de les passer à d'autres artistes, d'assurer le relais<sup>22</sup>. » La thématique de la transmission, par ailleurs, est récurrente dans son œuvre; ses personnages, presque toujours, en prolongent de précédents. Fleischer, ce faisant, nous rappelle que « les individus ne sont pas des

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>22</sup> Dominique Païni, « Les admirations avouées – Lettre à un ami », *La vitesse d'évasion*, op. cit., p. 123.

monades closes sur elles-mêmes mais les mailles, disséminées à travers le temps, d'un même réseau<sup>23</sup>. » Les passages secrets d'Alain Fleischer, parce qu'ils supposent une traversée, une circulation et une transmission, permettent donc de suppléer à la dissolution que l'artiste inflige à son œuvre; celui-ci, en apparence disparate, retrouve alors une certaine cohérence, aussi souterraine soit-elle.

---

<sup>23</sup> Bernard Quiriny, « Alain Fleischer, Moi Sándor F. mon oncle », *Le Magazine littéraire* [en ligne], <http://www.magazine-litteraire.com/content/critiques/article.html?id=13099> (6 avril 2009)