

Retenir la tension



Même/si, vidéo HD, 12', 2017

Dans son travail, qui entrelace photographie et vidéo, Pierre-Yves Brest propose, comme il le dit lui-même, une « lecture singulière des territoires qu'il parcourt ». Quelle est la singularité de cette lecture, et comment la caractériser ? Je voudrais suivre le fil d'une remarque de l'artiste pour tenter d'y répondre. À propos d'une série de photographies, intitulée *Looking right then left... then right again* (2009-2010), qui présentent des personnes de dos ou de profil dont le regard, que l'image ne montre pas, est pourtant perçu comme suspendu à un hors-champ lointain et invisible, Pierre-Yves Brest déclare : « Chaque image est à la fois autonome et constitutive de la série. L'ensemble forme une image à part entière, globale, multiple, monumentale et plus complexe. » Cette remarque vaut tout aussi bien, me semble-t-il, pour chacune de ses images que pour l'ensemble de son travail.

Le réel comme contexte

Pierre-Yves Brest est photographe, et à ce titre sa pratique lui impose d'engager une relation avec le réel. Pour autant, sa situation n'est pas exactement celle d'un observateur anonyme, auquel la distance d'une extériorité supposée garantirait l'objectivité d'un simple travail de captation documentaire.

Car si ses photographies, qui s'organisent presque toutes par séries, rendent compte d'un réel qui, à chaque fois, lui fait face, elles sont tout autant conditionnées par lui et témoignent aussi de l'expérience que l'artiste fait lui-même de cette réalité qui, en retour, oriente son regard. Une telle démarche s'inscrit dans ce champ élargi de l'art qui a conduit Hal Foster à proposer pour l'artiste un « portrait en ethnographe » ou en anthropologue¹. La majorité de ces séries photographiques sont d'ailleurs toujours *situées*, et chacune d'entre elles est tributaire d'un contexte spécifique qui va lui donner forme et sens.

¹ « L'anthropologie [...] c'est la discipline qui prend la *culture* pour objet et ce champ de référence élargi est le domaine de l'art et de la théorie postmoderniste [...] ; l'ethnographie est considérée comme une discipline *contextuelle*, un intérêt que partagent souvent les artistes et les critiques contemporains avec d'autres praticiens qui aspirent à faire un travail de terrain dans la vie quotidienne. », Hal FOSTER, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. fr. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, La Lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2005, p. 228 (Foster souligne). Pierre-Yves Brest confirme cette hypothèse en indiquant qu'il endosse « tour à tour l'habit de l'arpenteur, de l'historien, du botaniste, de l'archéologue ou encore de l'ethnologue, prélevant des traces, exhument des indices ».

Ainsi géographiquement pour *Mégawatts* (2009), qui installe l'artiste entre le port de Douvres et la végétation des falaises alentour ; historiquement pour *Le Bataillon de Sourbrodt* (2004-2006), qui exhume d'une forêt des Ardennes l'histoire d'un camp de prisonniers russes ; socialement pour *Opus Incertum* (2013), court-métrage réalisé dans le cadre d'une résidence à Tourcoing, et qui conjugue, en un montage sobre de plans silencieux, immersion et distance ; culturellement pour *Même si vous jouez tous les deux du tambour, répondez-moi et allez voir* (2009-2010), portrait singulier de Boulogne-sur-Mer, collection hétéroclite d'images de toutes sortes (éléments urbains, vitrines, portions d'immeubles, publicités, visages de Boulonnais, reproductions d'images d'archives, masques tribaux du musée de Boulogne) à rebours d'un plan touristique organisé, qui décrivent aussi bien Boulogne (sa topographie sociologique, culturelle, urbaine, historique...) que la réceptivité de l'artiste, dont la cohérence des impressions photographiques n'est pas donnée a priori.

Pour autant, si cette dimension anthropologique est revendiquée par Pierre-Yves Brest, elle ne l'est pas seulement comme un sujet (au sens d'une thématique qui serait, par exemple dans le cas de *Même si...*, l'occasion d'illustrer l'état passablement désenchanté d'une politique de la ville d'après-guerre), mais plutôt comme sa matière et son environnement de production naturels. La pratique de Pierre-Yves Brest ne se réduit pas au reportage, ni à un discours descriptif ou interprétatif qui oublierait la réalité de l'œuvre elle-même, comme si l'objet qui lui correspond était inutile ou transparent.

Car si les pratiques artistiques contemporaines ont contribué à élargir les « définitions restrictives de l'art et de l'artiste »² (activité créatrice autonome dévolue à un sujet créateur individuel) en les réinscrivant dans le champ social et culturel, on peut se demander si le dépassement de ces catégories, au profit d'une « conscience des présupposés sociologiques et des complexités anthropologiques »³, ne court pas de son côté le risque d'aboutir à une redéfinition restrictive des œuvres, reconduites au statut ancillaire d'un faire-valoir programmatique ou théorique. De négliger, en d'autres termes, ce que les œuvres présentent au nom de ce qu'elles représentent.

Le réel comme fiction

C'est pourquoi la seconde façon de caractériser le travail de Pierre-Yves Brest pourrait relever d'un questionnement relatif à la nature de ses images et à la fonction de son médium, la photographie. De ce point de vue, nombre de ses séries se rapprochent d'une certaine tendance, réflexive et critique, de la photographie contemporaine, dont les propositions soulignent l'ambiguïté de son statut documentaire et de son objectivité supposée.

Les éléments qui composent *Que disiez-vous ?* (2008-2009), par exemple, proposent une narration panoramique et séquencée, dont le sujet reste indéterminé, mais que le flou commun à toutes ces images, comme leurs motifs récurrents, invitent à trouver dans la somme d'instant fugaces d'un présent que l'artiste aurait cherché à retenir. Or Pierre-Yves Brest nous apprend que ces vues sont produites à partir d'anciennes cartes postales dont il a sélectionné quelques détails significatifs. On retrouve cette superposition imperceptible du documentaire et de la fiction chez Walid Raad, dont *l'Atlas Group Archive* (1989-2004) donne à voir, sous la forme habituelle d'images d'archives, un fonds documentaire historique imaginaire⁴. Moins volontairement factice, l'histoire relatée dans *Le Bataillon de Sourbrodt* n'entretient avec les affûts de chasse des sous-bois qu'inventorier les photographies correspondantes aucune relation particulière, bien que leur perception simultanée incite à la supposer.

L'artiste avoue en outre son intérêt pour le travail de Thomas Demand, qui contrevient au réalisme et à l'authenticité présumés de l'image photographique en construisant de toutes pièces les simulacres, grandeur nature, de divers lieux (anonymes ou symboliques) qu'il photographie avant de les détruire. Au bout du compte, la seule réalité subsistante et authentique est celle de l'image.

D'où cette hypothèse : la distance critique vis-à-vis de l'immédiateté photographique n'est pas un désaveu à son égard, qui signerait sa perte ou son obsolescence. En altérant sa fonction représentative, elle engage à d'autres considérations. La série des *Carreaux* (2003-2009), qui mime visuellement plusieurs carreaux de faïence dont elle reproduit frontalement et précisément l'aspect, l'échelle, la brillance, n'est un leurre que

² Hal Foster, *Le Retour du réel...*, op. cit., p. 232.

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ « [...] nous assistons à une véritable mise en scène, avec des histoires, des acteurs, des criminels et des victimes, à un décor, voire à une sorte de scénographie, qui inaugurent une narration qui existe seulement dans une fiction solidement arrimée au réel », Roberta AGNESE, « Le document comme cible et comme instrument. *The Atlas Group Archive* de Walid Raad », in A. Caillet et F. Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, PUR, Rennes, 2017, p. 193.

temporaire. La supercherie éventée, c'est son utilité qui disparaît, et ce qui apparaît est finalement la photographie elle-même.

Le réel comme (in)visible

S'il est donc possible, et même nécessaire, de caractériser le travail de Pierre-Yves Brest en invoquant le réel comme contexte, puis sa représentation comme fiction, ces deux caractéristiques me semblent pourtant insuffisantes, notamment parce qu'elles laissent échapper, dans l'œuvre, la réalité de l'objet photographique lui-même. Elles conviennent d'ailleurs mal à certaines séries qu'elles ne décrivent qu'imparfaitement. Qu'il s'agisse d'*Un Clou chasse l'autre* (2007), agencements formels d'objets domestiques, ou de *Journal n°1 - Les briques* (2012-2016), structure de briques imprimée sur papier journal, puis découpée et répétée, ou même d'*Obliques* (2008-2010), façades vues de côté, à la fois banales et énigmatiques, ce que donne à voir chaque photographie, avant toute problématique de représentation, suffit à faire question.

Comme si le paradigme du visible surdéterminait finalement celui du réel, comme contexte ou comme fiction, en les incluant tous les deux. Comme si l'image était ce lieu de tension où le visible appelle et vise paradoxalement ce qu'il ne montre pas. C'est peut-être ce qui pousse Pierre-Yves Brest, dans *Même / Si* (2017), à reprendre un par un les éléments de *Même si...* pour en reconfigurer le sens. C'est sans doute ce qui explique le silence, jamais visible objectivement mais bien plus présent que tout objet, des portraits sans visage de *Looking right then left...* ou du *Protagoniste* (2014), dont la présence rétive, sourde et immobile, est la seule qui compte⁵. Et c'est assurément, me semble-t-il, ce qui était déjà à l'œuvre dès *La Faille de San Andreas* (2002), la plus ancienne des séries de l'artiste, où le sujet des photographies, la Faille, est d'autant plus présente qu'elle n'est visible nulle part.

Fred Guzda⁶
décembre 2018

⁵ Étymologiquement, protagoniste signifie « premier acteur ».

⁶ Une précision pour terminer, et pour dissiper tout malentendu. Elle concerne les propos que je viens de tenir, et peut se formuler, à peu de choses près, de la même manière que celle de Beckett à l'égard des siens, dans le bref texte qu'il consacra naguère aux frères Van Velde et à leurs tableaux, à savoir qu'« il n'a été question à aucun moment de ce que font ces peintres, ou croient faire, ou veulent faire, mais uniquement de ce que je les vois faire », Samuel BECKETT, *Le Monde et le Pantalon*, éd. de Minuit, 1989, p. 42.