

Trouer les murs, passer la frontière

à propos du film de Pierre-Yves Brest, *Opus incertum*

par Philippe Bazin, avril 2014

Pierre-Yves Brest présente un film, le premier du genre dans son parcours d'artiste, dont le site est un quartier frontalier de la ville de Tourcoing, *La Bourgogne*. Ce film met en oeuvre l'attitude documentaire que Marker appelait de ses vœux dans son propre travail : une uchronie qui met en perspective les différents temps sur lesquels se construit un lieu comme espace poétique. Brest se réfère en outre au cinéma muet par ses cartons noirs d'intertextes, et construit tous ses plans dans la lenteur et le suspens d'une visée proprement photographique. Le quartier prend alors une intensité qui relève de ses devenirs possibles : jamais Brest ne tombe dans le misérabilisme ou la dénonciation, mais plutôt énonce les possibles d'un futur vivre ensemble. Du lait aux murs, les enjeux politiques sont manifestes, Brest les interroge en une sorte d'adresse qui questionne plutôt qu'elle ne répond. L'incomplétude, le discontinu, ouvrent des espaces de réflexion à ceux qui veulent bien repenser leur monde.

1- Un film « photographique »

Au commencement, il y a la danse. Des figures énigmatiques, que l'on a tendance à rattacher à un certain anthropomorphisme malgré leurs formes géométriques et leur écriture en noir sur fond gris. Un anthropomorphisme de robot. Ces figures, trouées, semblent nous regarder et font de grands pas dans un espace qui n'est autre que celui du cadrage opéré par le photographe. Une musique de suspens nous tient déjà en alerte. L'accélération subite nous fait percevoir la danse des images, et si ce n'était les angles et les droites, on n'hésiterait pas à convoquer *La Danse* de Matisse. Le vertige nous prend pour s'arrêter brusquement sur un tracé tout aussi énigmatique fait de sillons, un champ labouré. De manière presque subliminale, des visages tirés de *La Jetée* de Chris Marker, s'interposent aux figures géométriques : « Des images commencent à sourdre, comme des aveux. Un matin du temps de paix. Une chambre du temps de paix, une vraie chambre. De vrais enfants. De vrais oiseaux. De vrais chats. De vraies tombes » (*La Jetée*, 11^e minute). Puis apparaît le premier carton, comme dans un film muet, qui nous renvoie à la science-fiction en termes d'interrogation. La typographie est blanche sur fond noir,

soulignant l'insistance de la géométrie, le fond noir est constellé d'un réseau de points blancs distribués comme dans une trame d'imprimerie, référence manifeste au constructivisme et ses utopies du progrès matérialiste, puis au graphisme polonais de l'après-guerre (Roman Cieslewicz). Le point d'interrogation final, seul sur sa ligne, introduit une courbe discrète mais insistante. Se découvre alors un plan cadastral, puis immédiatement un plan de cinéma fixe où deux arbres frissonnant au vent encadrent un mur de brique aux arêtes anguleuses et verticales. C'est bien au mur aveugle, entrecoupé d'un oeil géant, que nous nous heurtons, un mur de briques constitué d'un fin réseau dont les lignes subtiles sont soulignées par la lumière rasante.

Le plan cadastral, comme un plan astral, finit par glisser vers une zone « non aedificandi » et la Belgique. Nous sommes à la frontière de la France, dans une marge laissée sans construction avec l'étranger. Un cul-de-sac. C'est là, au bord de cette marge ultime, qu'est édifiée *La Bourgogne* à Tourcoing, un quartier devenu une « zone », quartier dans lequel Pierre-Yves Brest fait résidence pendant l'été 2013. Une longue succession de cartons de textes nous informe clairement du contexte de la construction, les anciennes usines textiles, le boulevard, le cimetière, les terrains de sport encadrant ce quartier. Autrefois, nous étions sur une ferme-laiterie municipale dont le but était de nourrir les enfants de la France après la Seconde Guerre mondiale. Les vues aériennes de la cité évoquent ces cartes postales des années soixante qui signifiaient combien ces nouvelles constructions étaient porteuses d'utopie du bonheur réalisé, mais les plans rapides le long des grilles font vibrer les rythmes verticaux des barreaux dont on ne peut plus sortir. L'auteur pose la question du bastion, de la redoute (faisant incidemment référence au grand employeur local), du glacis qui isole et nous défend de ces lieux d'inquiétude. La dimension politique de l'interrogation sonne finalement : « La France a-t-elle peur de ses marges ? ». Que redoute-t-elle ?

Nous regardons le film d'un photographe, un film où « le retour du photographique signe la faillite de la fiction¹ », qui se déroule alors en une succession de plans fixes aux cadrages des plus rigoureux où les hors champs des personnages entrant et sortant du cadre convoquent sans cesse un ailleurs. Pourtant, les cadrages nous font pénétrer dans un univers clos, fermé dans ses murs de briques, alors que l'atmosphère est des plus paisible, semblant répondre à la question du dernier carton. Nous sommes avant tout dans un lieu d'humanité et c'est sous cet angle, et non celui de la peur, que Pierre-Yves Brest nous invite à entrer dans le quartier, à s'imprégner de son ambiance, à regarder ces gens aux corps déliés et souples traverser les espaces circonscrits par les immeubles. Le premier sentiment est celui d'une vie toujours possible, sans misérabilisme, une harmonie des lieux, de la lumière et des corps. Nul ne danse, les gens passent, mais on perçoit

¹ Arnaud Lambert, *Also known as Chris Marker*, Cherbourg, Le Point du jour, 2008, p. 219.

l'aisance du langage des corps, c'est la danse du quotidien qui se déploie devant nous. Plutôt que clos, les plans de Pierre-Yves Brest nous font pénétrer avec ouverture dans ce quartier normal. Comme il nous y invite, il faut laisser au bord de l'endroit nos idées reçues, nos constructions imaginaires. Des pères portant leur enfant, des cyclistes qui tournent et retournent dans les allées ombragées, des femmes avec la poussette traversent l'image paisible. Il faut un pain abandonné dans l'herbe humide de la rosée du matin pour nous rappeler que le pique-nique est terminé, que ces gens qui vivent là sont suspectés de prendre le pain de français. La référence à Manet reste en filigrane, insistante pourtant, mais comme un moment déconstruit dans lequel les planches des meubles démontés sont entassées au bord de la route. Un passant s'efface derrière un arbre pour ne plus réapparaître, une forme d'idéal pratique et réaliste de la cité a elle aussi disparu.

Devant un mur, assise sur une bordure, une femme écrit dans un cahier. À gauche, le mur de brique s'interrompt par une fenêtre verticale. Nous sommes dans *Milk* de Jeff Wall : « La photographie semble parfaitement adaptée à la représentation de ce genre de mouvement et de forme, et ceci parce que, selon moi, l'acte mécanique d'ouverture et de fermeture de l'obturateur, qui constitue le fond d'instantanéité présent dans toute image photographique, est concrètement un type de mouvement opposé à ce qu'est, par exemple, l'écoulement d'un liquide² », mais ici le lait ne jaillit pas, ne s'écoule pas, la tension est désamorcée, Pierre-Yves Brest n'entend pas évoquer comme son illustre collègue le danger de la rue où les sdf bouillent de rage. Celle-ci est contenue, évoquée plutôt que figurée. La place de parking où le goudron a fondu, puis la voiture stationnée et brûlée, laissent facilement entrevoir les nuits tumultueuses et la vie de violences qui se déroulent quand le témoin extérieur n'est plus là. D'ailleurs Pierre-Yves Brest le dit, ce n'est que le matin, avant que les chefs du quartier ne se lèvent, qu'il peut tourner à peu près tranquillement. Nous n'assistons pas à un reportage, ou à la reconstruction de scènes archétypales, mais à des fragments de vies possibles. La chaussée est refaite, les engins de damage passent au-dessus des voitures endommagées.

Pierre-Yves Brest insiste, dans sa pratique documentaire, sur les temps impraticables, sur les lacunes de son travail qui ne se veut pas une enquête, sur ce que la caméra ne saurait enregistrer et qui est presque tout. Dans une deuxième succession de cartons, il montre comment le repli identitaire, la violence du quartier, font écho à une autre violence, celle « du dessaisissement et de l'inexistence politiques ». Le point de vue est clairement affirmé en regard de tous ces plans où les gens vivent paisiblement dans les allées. « Le bon lait viendrait-il à manquer ? ». Comme autrefois, dans ces années d'utopies du progrès, l'entre-deux guerres, où Jean Vigo revendiquait un cinéma comme « un point de vue documenté » sur le monde.

² Jeff Wall, *Essais et entretiens*, Paris, éditions des Beaux-arts, 2001, p. 175.

Pierre-Yves Brest est nourri de toutes les constructions médiatiques qui encombrant nos esprits, mais il est aussi nourri des dernières utopies portées en son temps par Chris Marker. On reconnaît alors la voix d'Yves Montand dans *Le Joli mai*, voix qui porte au-delà de son temps propre. Les corps passent désormais au ralenti, « L'image dénonce ces fictions et insuffle un pathos typiquement photographique³ », un graffiti « Zup ma zone terrible » donne aux habitants eux-mêmes la parole pour dire ce qu'est leur lieu, et non ce que nous en pensons de l'extérieur. Geste minimal et bien dans la manière en retrait de Pierre-Yves Brest. Jamais il ne nous dit quoi penser du quartier, c'est le rôle dévolu à ses habitants, par contre il donne à penser sur ce que nos imaginaires ont construit en termes de désertifications idéelles et politiques. Le ralenti donne un autre poids aux habitants, le poids de la conscience de ce qu'est devenu leur lieu, mais une conscience qui les écarte de tout fatalisme.

Ils semblent alors nous attendre. Depuis les âges de la construction, croisant leurs regards avec ceux du film de Marker il y a 40 ans. Comme le dit la voix off de Montand, nous sommes comme les martiens fraîchement débarqués qui ne comprennent pas ce qu'ils voient, comme Micromégas dans la nouvelle de Voltaire qui n'a pas les bons instruments pour voir. Ce sont les visages qui portent l'interrogation, les regards qui voient ce que nous ne voyons pas, qui sentent comme les chiens ce que nous n'éprouvons pas. Dans un magnifique plan où la caméra se met enfin en branle, où elle avance pour traverser l'espace marqué des corps de ses habitants enfin arrêtés autour d'elle, où la main de Pierre-Yves Brest tremble comme sa voix le pourrait, celle de Montand évoque les plus nobles attitudes de l'homme alors qu'une jeune femme se tient droite sur l'allée, un pied relevé pour un équilibre aérien. « Aimer un être, c'est aimer le passage d'un être » nous rappelle la voix au moment où Pierre-Yves Brest marche au milieu des habitants, appelant à les aimer comme il en appelle à être accepté d'eux. Ainsi le double mouvement politique de l'échange des vies et des expériences est-il dressé modestement dans ce magnifique plan qui renverse tout le film. Pierre-Yves Brest se garde bien alors de prétendre à l'art dans son geste, mais il n'a que cette beauté-là à offrir en partage, même si c'est de la naphtaline qu'elle sort, même si face à la vie du quartier, la réponse qu'on l'invite à faire en résidence ne saurait être qu'un pis-aller.

2- Le trou, la frontière

Dans son roman *La Septième face du dé*, Fernand Deligny organise tout l'espace narratif et physique en cercles concentriques autour desquels se déploie l'intrigue, si on peut parler d'intrigue : au centre, un trou d'obus situé au beau milieu d'un asile

³ *Ibid.*

psychiatrique à Armentières dans le Nord. Le trou est béant depuis presque quinze ans dans les années trente et ne s'est jamais comblé, au contraire il est le point de ralliement de revenants qui se cherchent après avoir été signalés disparus pendant la Grande Guerre. Le trou constitue le point d'aspiration vers le vide :

« Le trou d'obus je savais où il était. Il datait de la guerre de 14. Ça devait être un obus énorme et au lieu de se colmater, le trou s'était creusé sans doute sous l'effet de l'eau qui, à certains moments de l'année, le remplissait presque à moitié. Le trou était dans un terrain vague...⁴ »

Pierre-Yves Brest s'inscrit dans une autre histoire, pourtant si proche, comme balbutiant ses répétitions, celle d'après la Seconde Guerre mondiale. Les trous d'obus qui nous en restent sont devenus des quartiers entiers où, après les efforts de la reconstruction et ce lait apporté à tous par les fruits de la Résistance, certains d'entre nous sont maintenant parqués dans ceux-ci. Vastes trous qui alimentent notre imaginaire, trous désaffectés de l'Histoire et pourtant présences obtuses. Il faut alors suivre Jacques Rancière pour comprendre le parcours des images que nous propose Brest : « L'image comme présence sensible brute et l'image comme discours chiffrant une histoire... les témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages ou les objets et de purs blocs de visibilité, imperméables à toute narrativisation, à toute traversée du sens. Cette double poétique de l'image comme chiffre d'une histoire écrite en formes visibles et comme réalité obtuse...⁵ ».

Mais les béances de cette histoire répondent à une autre guerre, beaucoup plus lointaine, celle de la colonisation et ce qu'elle a troué dans le rapport des gens à leur territoire et surtout à leur propre corps. Relégués maintenant dans des zones en périphérie urbaine, ils ne peuvent que reproduire ce que la période coloniale a inscrit au fer rouge dans leurs corps : « Les colonisés ont été institués comme «corps d'exception» : le corps d'exception est d'abord une image -, l'image de corps sans raison, réputés dangereux, indignes de la qualité de citoyen, mais cependant membres de la nation française, inclus dans le corps social en tant qu'exclus, soumis à un régime légal d'exception permanente établissant au cœur de l'État de droit une suspension du principe d'égalité. Cette réduction des colonisés à des corps simplement organiques et déshumanisés, ainsi que leur exclusion de la sphère politique, ont rendu pensable et possible leur transformation en corps indifférenciés pouvant être mis à mort arbitrairement, au moment précis où ils prétendaient apparaître dans l'espace public comme des sujets porteurs du droit d'avoir des droits⁶ ». Pierre-Yves Brest nous présente des images de ces corps, il nous expose leur situation avec la distance et l'écart du geste artistique documentaire qui est le sien. Avec les déchets

⁴ Fernand Deligny, *La Septième face du dé*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 38.

⁵ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 19-20.

⁶ Sidi Mohamed Barkat, *Le Corps d'exception*, Paris, éditions Amsterdam, 2005.

alimentaires cadrés en plongée, il met en exergue la puissance dévitalisante et dépolitisante d'une biopolitique qui réduit les corps à des systèmes de fonctionnement apparemment réglés par leurs fonctions biologiques, fonction que l'État se charge alors de surveiller et contrôler dans ces cités abandonnées.

Avec Alain Brossat enfin, il est possible de réaffecter historiquement et politiquement les questions du corps, de la guerre, de la mobilité et de la vie liquéfiée par les appareillages : « Ce qui est au fond en question ici est la crise ouverte de la valeur référentielle du corps pour penser l'expérience politique – voire pour que l'expérience politique puisse, tout simplement, avoir lieu... La colonisation du monde par la nouvelle économie ne ferait au fond que parachever ce processus dont l'effet notoire serait la déshérence du modèle d'une politique indexée sur le mouvement des corps et définie comme « prise de corps » d'un peuple en rupture avec l'institution et ses règles de placement des corps. Et la désaffectation d'une telle politique sonnerait naturellement le glas de toute politique qui serait autre chose qu'une activité policière ou une biopolitique (mise en ordre et prise en charge du vivant humain)⁷ ».

Alors, ces corps géométriques, corps robots et qui pourtant nous font la danse, corps troués qui marchent sur les bords de l'image, Pierre-Yves Brest les interroge subtilement non pas comme les automates de la vie biologique à laquelle ils sont affectés depuis l'extérieur, mais comme les corps vivants aptes à dépasser leur assignation. Il faut faire confiance à l'artiste pour détecter avec lui ces signes de vie qui sont là prêts à sourdre à la moindre invite, en dépit de tous les effets que la relégation a pu produire sur eux. C'est là le travail prospectif d'un véritable travail du documentaire critique dont nous ne saurions nier la valeur prospective. Sera-t-il entendu ? Et par qui ? C'est au lait nourricier du film de Pierre-Yves Brest qu'il faudrait s'abreuver.

La conscience de l'artiste nous montre qu'il ne faut pas attendre de celui-ci la solution des problèmes rencontrés dans ces quartiers, et c'est à ce geste de marcher au milieu des autres que Pierre-Yves Brest invite les politiques responsables. Les bijoux de famille disparaissent (la Redoute), mais la voix grave et la poétique du texte de Marker nous pousse à considérer l'habiter poétique de ces lieux, une poétique de l'espace dont nous avons perdu tout aperçu, que les constructions imaginaires ont effacé des écrans. « Tant que les prisons existent, vous n'êtes pas libres » nous dit enfin la voix de Montand, comme la métaphore des véritables conditions de notre liberté. Le ghetto où ils sont enfermés nous enferme aussi, nous le leur avons construit et ils nous tournent le dos. Ainsi s'achève le film qui porte à l'incandescence, avec lenteur et majesté, la question de l'actualité de Pierre-Yves Brest.

⁷ Alain Brossat, « Culture, station assise et mobilité », *Transeuropéennes* n°21, 2001, p. 139-148