

THE PILL®

Demeurer Absent
Jean-Charles Vergne

Ce minuscule et irréfugable bloc d'abîme noir déifiant mon entendement.¹

Les photographies de Dirk Braeckman – nommons-les photographies par commodité – sont des vibrations de tons délicatement contenus entre la noirceur absolue d'un poudroier charbonneux et la blancheur irradiante d'éclats de lampes, de rayons solaires ou d'éblouissements de flashes pulsés. Des noirs les plus opaques aux blancs les plus stridents, la granulosité de la lumière neutralisée par le gris ou par l'extinction crépusculaire de la couleur fait reposer les détails du monde sur une surface d'une matité totale, contenue sur une aire où l'air ne circule qu'à peine. Des filtres tamisent la surface des tableaux – appelons-les tableaux plutôt que photographies –, selon des degrés de résistance variables, des filtres dont la douceur rend presque aqueuse la circulation du regard. Sur un plan strictement technique, ces photographies sont photographiques, c'est indéniable, mais elles s'échappent pourtant du genre et s'imprègnent d'une intonation qui est celle de la peinture. Dirk Braeckman a d'abord été peintre, n'employant la photographie qu'en tant que moyen pour documenter ses sujets. Cette pratique initiale de la peinture fut déterminante dans la manière dont la photographie devint ensuite le catalyseur d'un regard de peintre. L'art de Dirk Braeckman ne produit pas d'images car les images n'ont aucune surface, contrairement à ses œuvres dont la granulation importe autant qu'importe la touche d'un peintre. Une peinture est d'abord le récit d'un regard. Ce que nous voyons des œuvres de Dirk Braeckman n'est pas la prise de vue initiale mais un regard particulier sur le monde où les choses sont appréhendées dans une relation constante avec la remémoration. Ce qui est montré est ce qui a été vu puis, partiellement, voire totalement, oublié. L'acte photographique ne constitue qu'un premier geste de captation destiné à être archivé, parfois durant des années, avant qu'une image ne soit exhumée, comme on exhume un souvenir ancien. L'image est prise, laissée, puis reprise, redécouverte, parfois reprise, rephotographiée, recadrée ou étalonnée selon une lumière différente – comme se refabrique nos souvenirs lorsque nous les appelons à nous, dans une authenticité vacillante, voilée par le trouble grisâtre d'une mémoire en ressac. Pour reprendre l'expression d'Éric Suchère², il y a une évidence possible de ce qui a été vu, une somme d'évidences dont l'existence n'est que plausible, dont la clarté et la flagrance sont infléchies et contrariées par l'oubli, par la mise en jachère des images, par l'opalescence de voilages, l'épaisseur mate de rideaux ou la perturbation de reflets parasites. Ces évidences sont trompeuses, elles ne sont en aucun cas des preuves (evidence, en anglais). Il ne s'agit pas de rendre compte d'un instant vécu, il ne s'agit pas de produire des instantanés, mais de produire le récit d'un regard, de restituer la façon dont le souvenir d'un lieu sédimente jusqu'à n'être plus un souvenir mais un tableau en soi, un monde refermé sur lui-même se livrant rétrospectivement dans son instabilité, dans son évanescence, dans le léger flottement d'une lumière grise dont les tons demeurent impossibles à fixer dans la mémoire. Les œuvres de Dirk Braeckman gisent sur l'étiollement progressif d'une image vue, remémorée et peu à peu désagrégée, jusqu'à parvenir à une fragmentation telle que le souvenir s'oublie lui-même dans le corps autonome de l'œuvre. Ce serait peut-être cela, un tableau.

Regarder le monde, photographier le monde et regarder des photographies du monde sont trois actions distinctes et il ne faut pas oublier qu'une photographie est toujours le cadrage d'un ensemble plus vaste, opérant par soustraction et par ponction dans le réel. La photographie est le prélèvement d'une parcelle de ce qui est vu. Cette prise de vue s'oppose à la peinture dans la mesure où peindre consiste avant tout à créer un monde là où il n'y avait rien (la toile ou le support vierges), un monde précisément limité par ses bords, sans hors-champ, sans au-delà. Les œuvres de Dirk Braeckman ont pour point d'origine une photographie mais elles deviennent des tableaux dont les bords sont finement mais fermement plombés par un cadre d'acier dont il faut garder à l'esprit qu'il est un élément à part entière de la création comme en attestent les légères irrégularités, l'usage manuel ou l'imperceptible ponçage des angles qui font vibrer l'ensemble vers une organicité que ne pourrait pas produire un encadrement

¹ Grégoire Bouiller, *Le cœur ne cède pas*, Paris, Flammarion, 2022, p. 30.

² Éric Suchère, "Figures – Espaces – Valeurs", p. 80 de ce livre.

THE PILL®

standard. Ce sont des tableaux dont la surface est une peau et dont l'aire est un corps, des tableaux qui témoignent d'un regard de peintre. S'il est exact que ces œuvres usent de la photographie, la photographie est littéralement usée, détériorée, affaiblie dans sa puissance de témoignage et de compte-rendu objectif de la réalité, usée jusqu'à être abusée, usurpée par sa tension ultime vers la peinture. Comme l'énonce le réalisateur Albert Serra, "user relève plutôt d'un échange économique, un pacte, alors que pour abuser, il faut qu'il y ait d'abord des corps, des regards, de l'exhibitionnisme."³ C'est tout à fait cela et l'on sent dans les œuvres de Dirk Braeckman que le pacte noué naturellement par la photographie avec le réel a été enfreint. Ce que je regarde concerne l'épaisseur du temps, la surface, l'exhibition des corps nimbés d'une sensualité affleurant l'érotisme, l'épanchement de l'intimité là même où les corps ne sont plus présents.

A.D.F.-S.B.1-03 – 2003 Le papier de ce livre ne convient pas, aucun papier ni aucun support ne pourrait convenir pour rendre compte de la surface de cette œuvre ou de tout autre tableau de Dirk Braeckman. Son corps (son échelle) et sa peau (sa texture) demeureront inaccessibles. Cette image n'a de photographique que le nom. Sa présence physique troublante la place indubitablement du côté de la peinture ou d'un dessin exécuté avec le noir fuligineux d'un charbon intensément profond. Le rideau, son reflet à la surface d'une table dans ce que l'on imagine être une chambre d'hôtel, évoquent les merveilleuses peintures de Vilhelm Hammershøi dont les tons déjà passablement éteints auraient été passés par le poudroïement d'un filtre de noirs et de gris d'une granulosité et d'une subtilité infinies. Les photographies de Dirk Braeckman sont des corps et ces corps donnent à voir la singularité de leur peau. C'est une peau de dénudement et de pénombre érotique, une peau dont la texture cendrée instille à ses images une sensualité exprimée par d'infimes détails enceints par les dégradés pulvérulents de gris. L'érotisme s'est immiscé par les pores de cette image derme : la croix de la fenêtre s'évaporant dans la blancheur du voilage, le rideau et ses motifs obliques entremêlés comme une chevelure, le reflet à peine visible épousant la bordure du guéridon et dévoilant à peine les dessous de l'étoffe dans une ondulation de robe légère. Mais, insistons sur ce point, l'image n'est pas l'œuvre et il faut avoir touché du regard la surface douce de cette photographie qui, seule, peut attester du tempérament de cette scène affleurant la lascivité.

Les surfaces des tableaux de Dirk Braeckman naissent de la compacité d'une tenture, de l'évanescence d'un voile translucide, du pullulement de motifs épars sur une moquette élimée, depuis un rideau entrebâillé par le tranchant émoussé d'une lueur matinale, depuis les reflets ambigus et les ondulations flottantes, les éclats solaires hivernaux sur des lits où s'épanche la sensualité à peine imaginable d'une chambre d'hôtel pourtant désincarnée. Les œuvres montrent les choses telles qu'elles sont vues, ces choses que l'on ne regarde jamais ainsi, ou à peine, ces choses qui malgré nous se fixent d'une manière impromptue dans la mémoire pour fomentier la trame étrange dessurvivancesfantomatiques qui habitent nos mémoires. Les œuvres montrent les choses telles que Dirk Braeckman les a vues, ces choses que nous ne verrions pas – pas ainsi. Ces choses font des lieux – des murs et des portes, des rideaux et des lits, des recoins ouverts sur des couloirs et des halls, des baies océaniques troublées, des fenêtres fermées sur le monde –, des fragments de réel affleurant la nature morte, touchant à la façon dont nos rêves et nos mémoires cristallisent sur des détails de peu d'intérêt mais par lesquels percole la complexité de sentiments, de souvenirs, de sensations. Cadrés et passés par le crible de filtres en grisaille, ces lieux sont devenus des non-lieux, sans identification, parcelles de quelque part réfractées par les échos et les indices signalant parfois la présence du photographe. Il est notable que nombre d'œuvres soient issues de photographies rephotographiées (qu'il s'agisse de celles de Dirk Braeckman lui-même ou de photographies trouvées, d'affiches ou de documents divers) – dont la surface est partiellement oblitérée par le point aveugle d'un flash. L'image première est aveuglée par l'irruption du photographe qui, par la manifestation de sa présence, abuse de l'image, abuse la photographie, trame une surface et lui insuffle de la durée, basculant la photographie vers son devenir tableau.

³ Albert Serra, "Tranquille anarchiste", entretien avec Fabrice Lauterjung, artpress n°503, octobre 2022, p. 33.

THE PILL®

B.O.-D.U.-00 – 2000 Une enfilade de pièces, analogue à celles que l'on voit dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle dont l'une des plus fameuses – parce que vide de toute présence humaine – est Intérieur hollandais, peinte par Samuel van Hoogstraten (vers 1655-1662), conservée au Louvre. À l'identique, B.O.-D.U.-00 laisse – très discrètement – entrevoir un balai posé contre un mur, indiquant la domesticité du lieu et son occupation par celles et ceux qui demeurent absents de la scène. Demeurer absent, cette contradiction sied aux œuvres de Dirk Braeckman : rester en un lieu, participer de sa durée, bien que n'étant plus là ; ou à l'inverse, être résolument absent au lieu et à son temps bien qu'étant présent (ce que produisent notamment les femmes présentes/absentes de ses œuvres). Personne dans le tableau de Samuel van Hoogstraten sinon le peintre, personne dans B.O.-D.U.-00 sinon le photographe dont la présence est rendue indicielle par l'éclat d'un flash diffracté du premier au dernier plan sur les parois et les portes. Rien d'éclatant, pourtant, dans cette lumière brutalement pulsée à la surface des choses à laquelle le tirage mat de l'image aura enlevé la fulgurance. Le flash instantané s'est mué en temps étal, la lumière blanche s'est fixée telle l'épanchement lent d'un souvenir. La lumière erre de pièce en pièce, se heurte à l'embrasement, s'étouffe dans les plis épais du velours des rideaux et ruisselle ses tons crayeux sur le mur du fond, donne une surface et une vibration à l'indifférence du sujet, fragmente la présence du photographe en une instabilité totale des choses, en une absence demeurée.

Chaque tableau de Dirk Braeckman est l'affirmation troublante d'un assentiment accordé au lieu tendu vers son inéluctable dissolution en un espace autre. Le lieu est l'unique événement de ces tableaux et il est simultanément l'événement nul, en pulvérisation lente. Les lieux de Dirk Braeckman ne sont pas les lieux du réel tout en étant bien réels, ils existent sans exister. Ils vibrent de nostalgie et de beauté fanée, impulsent simultanément une oscillation vers un devenir illusoire tout en demeurant figés dans une absence de durée. L'ambiguïté évoque celle du vers libre de Stéphane Mallarmé, "Rien n'aura eu lieu que le lieu"⁴, avec sa double négation, le trouble instauré par le futur antérieur et les multiples interprétations induites : rien n'a eu lieu, rien n'aura lieu, seul le lieu a lieu, le lieu est rien... En gelant son flux, le temps s'est cristallisé dans le lieu. Les lieux et le temps se fondent dans une zone d'indiscernabilité où rien n'est nommé, sinon par quelques lettres mystérieuses qui donnent leurs titres aux œuvres (à de rares exceptions près), où rien n'est destiné à se fixer dans la chronologie personnelle de l'artiste – puisque la datation ne correspond pas à l'année de la prise de vue mais à celle de la finalisation du tableau. Après la prise de vue, l'image s'enfouit pendant des jours, des mois, des années, avant de s'extraire de l'archive où elle a été précisément inventoriée pour être développée comme l'on développe un souvenir refabriqué en certaines circonstances, dont on assemblerait les bribes désolidarisées pour refaire une image, une image dont on ne pourrait jamais savoir si elle correspond à un souvenir véritable. Les images de Dirk Braeckman, dans leur état primitif, ne sont encore que des embryons picturaux en attente d'activation.

Dirk Braeckman est un peintre utilisant le médium photographique comme outil, en évacuant toute forme de technologie élaborée : pas de chambre photographique mais un simple appareil, pas de mise en scène mais un arpentage méticuleux du réel dans ses détails les plus communs. Ce qu'il photographie, c'est ce qu'il voit et que nous ne voyons pas alors que nous pourrions le voir si nous étions capables de mesurer l'invisible poids des choses sur nos souvenirs futurs. Ce qu'il fait de ses images lorsqu'il réalise des tableaux donne à voir les scories d'un monde où ruissellent discrètement les anfractuosités poétiques du réel. Ses œuvres saisissent la beauté en se fixant sur les détails silencieux et atones lovés en marge des souvenirs eux-mêmes. Nous en avons tous fait l'expérience : ce que nous retenons des choses qui nous importent ne sont parfois pas les choses ou les événements en tant que tels mais leurs à-côtés indifférents, leur grammaire faible s'élevant soudainement par le seul fait d'une ponctuation, d'un point-virgule qui, dans une forme de sublimation, apporte la respiration mélancolique d'un mot ou fait s'épancher une phrase au milieu d'un texte. Les tableaux de Dirk Braeckman sont tout à fait cela, des ponctuations particulières de la réalité, des intonations destinées à infléchir la perception des choses. S'il s'agit en premier lieu de prendre une photographie, il est surtout question de rendre ce qui a été vu à l'aide d'une syntaxe finement réglée entre la dévaluation de l'image photographique et la

⁴ Stéphane Mallarmé, Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard, (1897), Paris, Gallimard, 1914, n.p.40

THE PILL®

sublimation de l'image initiale vers son devenir pictural. Les images errent, s'épaississent, se noient partiellement dans leur dévaluation granuleuse sans parvenir à trouver une fin, une raison, une stabilité, deviennent des filaments de moments, de sensations, des collisions de souvenirs personnels désormais déployés pour être les possibles souvenirs de chacun des spectateurs de ses œuvres, deviennent des tableaux.

Dear deer – 2019 Did you get – As I lie – As soon as – Once we – As I recall – Yesterday we – Vague memories – I remember – I hope – Send my – Some recent – I heard – Enjoyed – How long – I read – When we walked – Haven't – No wonder – Constant – When shall – It's been.

Les noms de la vingtaine d'œuvres qui constituent la série Dear deer dévoilent en pointillés une intimité jusqu'alors cryptée par la dénomination codée généralement d'usage pour les titres. Ils forment une somme de fragments de syntaxe qui, dans leur assemblage de bribes, ne donnent pourtant qu'une description illusoire. Ces titres forment le cartilage poétique d'un texte secret dont la nature lacunaire montre l'impossible coïncidence entre le sens et la réalité. Ils font entendre un balbutiement dont les articulations fragiles sont l'expression d'une impossible transmission par les mots de ce qui a été vu et vécu. Au lieu de procéder à une libération du sens, les mots obéissent à une dynamique de densification de ce qui est donné à voir et participent d'une dépersonnalisation. En d'autres termes, les amorces de langage et l'emploi récurrent du "je" mènent paradoxalement à l'impossible preuve (evidence) : l'auteur demeure absent et, simultanément, son absence demeure, prégnante, palpable dans sa présence fantomatique au cœur des œuvres.

Le titre de la série Dear deer – littéralement "Cher cerf" –, renvoie autant à un événement personnel (la période durant laquelle l'artiste quitta son environnement citadin pour rejoindre la campagne où il vécut plus jeune) qu'au bégaiement et à une langue inopérante à tenter de décrire quoi que ce soit. Dear deer m'évoque le titre du poème Dearest Reader de Michael Palmer et sa "photographie de rien sauf" ("des salles successives, des tapis et des portes fleuris / ou la photographie de rien sauf des pigeons / et des grillons à l'ombre d'une fontaine⁵"). Il s'agit de cela : une photographie de rien sauf : de rien sauf des débords, des lisières en marge de la vision, de l'insaisissable durée saisie en tableau, de l'incommensurable distance entre les êtres, de la nostalgie, de l'absence demeurée... Dear deer : des fleurs artificielles affleurant à la surface d'un papier peint, des macules sur un mur, l'écran noir opaque d'un simulacre de tableau vernaculaire, l'image froissée d'un corps nu dont on ne sait plus s'il fut connu ou fantasmé, un paysage que l'on pensait connaître mais qui n'existe pas.

un semblant de route ici, une pluie
sans fin perlant la lumière
chambre après chambre
de l'air lourd de poussière
le projet de voir les choses
pour ainsi dire, ou les choses vues⁶

⁵ "successive halls, flowered carpets and doors / or the photograph of nothing but pigeons / and grackles by the shadow of a fountain." Michael Palmer, "Dearest Reader", dans *The Lion Bridge (Selected Poems 1972-1995)*, New York, New Directions, 1998, p. 97. Trad. de l'américain par l'auteur.

⁶ Michael Palmer, "Le projet de recherche linéaire", dans *Notes pour Echo Lake*, (1981), trad. de l'américain par Sydney Lévy et Jean Jacques Viton, Marseille, Spectres Familiers, 1992, p. 75. p. 46-49 p. 53-61 p. 68-71