Document généré le 5 juil. 2025 20:39

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Poétique du fait
The Poetics of Facts

Jacinto Lageira

Numéro 85, été 2010

Conflit
Conflict

URI : https://id.erudit.org/iderudit/63717ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lageira, J. (2010). Poétique du fait / The Poetics of Facts. *Ciel variable*, (85), 17–20.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Poétique du fait

PAR JACINTO LAGEIRA

La notion de « style documentaire », lancée et pratiquée par Walker Evans dans les années 1930, a connu un tel succès dans les productions contemporaines, à en juger par le foisonnement quantitatif et qualitatif, que les artistes ont rapidement atteint les limites de cette nouvelle ère des images, laquelle semblait pourtant promettre une approche inédite, du jamais vu, une nouvelle vision à l'horizon de laquelle les oppositions du réel et de la fiction n'auraient plus de pertinence. Cette supposée révolution du regard portait en elle ses propres contradictions et paradoxes, notamment l'esthétisation et, de manière connexe, la dévaluation de la réalité, voire son obsolescence, souvent revendiquée par les artistes. En voulant brouiller les délimitations des champs du réel et du fictionnel, le style documentaire photographique ou filmique – de même que la littérature et le théâtre documentaires – risque de basculer dans un régime des images absolument coupé de la réalité et qui très souvent s'oppose à elle, quand il ne cherche pas à se substituer purement et simplement à celle-ci. Il n'y aurait alors que des images, et des images d'images détachées du réel, de toute référence, de toute véridicité, de sorte que les faits et les événements n'auraient de signification qu'à travers des images virtualisantes ou, mieux, déréalisantes. Et lorsque, comme chez Sophie Ristelhueber, les sujets et les lieux apparaissant dans les œuvres sont si fortement connotés géopolitiquement, il faut relever que la production d'images ne peut être neutre, qu'elle livre même une conception de l'Histoire en ce qu'elle construit également des faits, n'étant pas une banale captation de ce qui est. Car, précisément, « ce qui est » n'apparaît que dans et par un regard, une perception, une forme, ce que l'on pourrait appeler une poétique.

Un parallèle doit être ici établi entre le « style documentaire » dont font usage des plasticiens et des écrivains – par exemple le « théâtre documentaire » de Peter Weiss – et le récit historique, puisque les historiens ont toujours reconnu, soit pour le valoriser soit pour le critiquer, que l'Histoire est nécessairement une mise en intrigue, un récit très proche du récit littéraire, voire indiscernable du récit fictionnel comme l'ont défendu certains – par exemple Hayden White. De Benedetto Croce à Jacques Rancière, est revenue continuellement la problématique d'une « poétique de l'Histoire », dont les dangers sont exactement les mêmes que ceux que l'on rencontre pour le « style documentaire » des images, à savoir que les faits historiques sont non seulement rapportés dans un langage fictionnel mais qu'ils pourraient du coup devenir des fictions au même titre que n'importe quel roman. Sans doute, on peut citer la précaution de Paul Veyne affirmant que si l'Histoire est un roman elle est toutefois « un roman vrai », il n'en reste pas moins que le récit romanesque comme le récit iconographique ne seraient plus discernables de la fiction.

Depuis ses premières œuvres, le travail de Sophie Ristelhueber croise certaines des problématiques évoquées à l'instant : travail sur le territoire, la géopolitique, le terrain ; sur les guerres et leurs récits, jusque dans ses livres d'artiste ; et surtout, des réalisations volontairement situées dans l'entre-deux, opérant dans ce flou plastique et conceptuel où se confondent réalité et fiction. Parlant de cette brèche où elle s'est installée depuis plus d'une vingtaine d'années, Sophie Ristelhueber revendique la « licence poétique ». Tel le poète, ou l'historien (pensons à Jules Michelet), elle se permet des dérives, des métaphores, des détournements, des figures de rhétorique iconographiques, si l'on peut ainsi dire, parfois éloignées du sens testimonial censément attaché à toute photographie.

(…) Sophie Ristelhueber croise certaines des problématiques évoquées à l'instant : travail sur le territoire, la géopolitique, le terrain ; sur les guerres et leurs récits (…)

Les *Eleven Blowups* (2006) sont assurément les œuvres où la licence poétique est la plus permissive, où les faits que l'on perçoit dans les images sont, justement, poétisés. Non pas poétiques, mais *poétisés*, mis en image, formés, composés, au sens premier du terme grec, à savoir le faire, la création, la *poièsis*. Comme le sait tout historien, sociologue, philosophe ou scientifique les faits ne sont jamais donnés tels qu'en eux-mêmes, mais toujours compris et saisis à travers une construction, un dispositif, un faire qui permette de les appréhender, en l'occurrence un faire plastique. C'est en cela que Sophie Ristelhueber a constitué une poétique du fait. Les faits – en partie des images « de rushes vidéo réalisés en Irak par des correspondants locaux de l'agence Reuters », et en partie des images de travaux antérieurs de l'artiste et prises « en Arménie en 1989, Turkménistan en 1997, Syrie en 1999, Irak en 2000, Cisjordanie en 2003-2004 » – sont donc des représentations véridiques lorsque prises séparément, mais deviennent imaginaires lorsque Sophie Ristelhueber monte ensemble des images pour en faire une seule qui, au final, n'existe nulle part ailleurs que dans cette représentation. Comme le souligne d'emblée l'artiste dans un commentaire de cette série : « Dans ces images, tout est à la fois vrai et faux. » La licence poétique ne réside pas tant dans le montage mais en ce que la recherche de ces cratères précède leur factualité matérielle. Sophie Ristelhueber avait en tête cette imagerie avant d'en rechercher des correspondants dans la réalité. Une fois trouvés après des recherches conséquentes, ces faits sont repris et remodelés mais toujours en s'appuyant sur leur véridicité d'origine. L'artiste n'a pas créé de toutes pièces ces images grâce à quelque technologie, elle tient à confirmer et à réaffirmer la factualité de ce que l'on perçoit. La factualité, malgré tout.

La poétique du fait consiste à dire, montrer, exhiber, dévoiler ce que l'on n'aurait pas vu si le fait avait

été présenté directement, nu, en soi. Or cet « en soi » du fait, ce qu'il est réellement en dehors du regard porté sur lui, de sa mise forme par un faire, d'une re-création, d'une *poïétique*, est une parfaite illusion. Plus on insiste sur la composition, plus l'imaginaire domine, comme lors de la présentation de la série dans une maison à Arles, où les photographies avaient été appliquées au mur comme du papier peint. Le décor de la maison bourgeoise contrastant fortement avec le contenu de ces images rendait d'autant plus angoissant leur entremêlement, à la fois rassurant et terrible, ce que Freud nommait l'« inquiétante étrangeté », un objet à la fois familier et anxiogène. Par quoi l'on peut constater que la poétique du fait, du moins dans les travaux de Sophie Ristelhueber, ne consiste nullement à embellir l'horreur, ni à rendre le fait si fictionnel que l'on ne voit plus la réalité de ce à quoi l'image réfère : des conflits meurtriers, sanguinaires, des morts, des blessés, la destruction des êtres et des choses. En un sens, le sujet principal de l'œuvre de Ristelhueber n'est jamais visible. Et pour cause. On ne voit jamais frontalement la Mort, seulement ses traces.

Les ruines, les paysages éventrés, bombardés, les sols explosés, troués, comme dans la série des cratères de *Eleven Blowups*, sont en dernière instance l'un des innombrables aspects que peut prendre la Mort. À propos des cratères, l'artiste parle d'ailleurs de « tombeaux ». Qu'il s'agisse de missiles, d'obus, de bombes d'attentats, le cratère est si violent et profond que les victimes sont résorbées dans ce tombeau, faisant littéralement corps avec lui. Il ne s'agit pas de montrer les victimes mais de chercher à comprendre le processus délirant qui pousse des êtres humains à en tuer d'autres par milliers. Si le processus est difficilement explicable, même si l'on peut évoquer diverses raisons, il est au moins visible dans ce qui reste une fois qu'il s'est accompli. C'est-à-dire rien. Le néant. L'essence de la mort est cela : ce qui n'est plus visible, n'est plus là. Une poétique des faits en tant que re-présentation pour comprendre leur signification n'est possible que parce que le faire de la création est aussi une dynamique, un engagement, une réaction, un point de vue. Même si la poétique est un agir imaginaire, par nature elle veut défaire ce qui est inacceptable.

Jacinto Lageira *est professeur d'esthétique à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et critique d'art. Il a publié notamment :* L'Image du monde dans le corps du texte *(2 vol.), Bruxelles, La Lettre volée, 2003 ;* L'Esthétique traversée, *La Lettre volée, 2007 ;* La déréalisation du monde, *Paris, éd. J. Chambon, 2010.*

The Poetics of Facts

BY JACINTO LAGEIRA

The notion of "documentary style" was invented and practised by Walker Evans in the 1930s. It was so successful among his contemporaries, to judge by the quantitative and qualitative burgeoning of production, that artists quickly reached the limits of this new era of image – even though it seemed to promise a new and unprecedented approach, a fresh view, at the horizon of which the opposition between reality and fiction would no longer be relevant. This supposed revolution of the gaze bore its own contradictions and paradoxes, including the aestheticization – and, as a corollary, the devaluation – of reality; many artists even claimed that reality was obsolescent. In blurring

In these images everything is both true and false.

the borders between the fields of the real and the fictional, the photographic or cinematic documentary style – as well as documentary literature and theatre – is at risk of sliding into a system of images completely cut off from reality and often opposed to it, when it does not seek to replace it pure and simple. There would be then only images, and images of images, detached from reality, from all references and veracity, such that facts and events would have no significance except through virtualized – or, better, de-realized – images. And when, as in Sophie Ristelhueber's work, the subjects and sites appearing in the works are so strongly connoted geopolitically, the production of images cannot be a neutral act; it delivers a conception of history in that it also constructs facts and is not a banal capturing of what exists. More specifically, "that which is" appears only in and through a gaze, a perception, a form, something that we could call a poetics.

A parallel must be established here between the "documentary style" that visual artists and writers make use of – for example, Peter Weiss's "documentary theatre" – and the historical account. Historians have always recognized, either to praise or to criticize it, that history is necessarily the making of a story, an account very close to a literary account that could be indistinguishable from the fictional account that some – for example, Hayden White – have championed. From Benedetto Croce to Jacques Rancière, the issue of a "poetics of history" has constantly arisen, the hazards of which are exactly the same as those found with the "documentary style" of images – that is, historical facts are not only reported in a fictional language but could suddenly become fiction, just like any novel. As Paul Veyne has cautioned, if history is a novel it is nevertheless "a true novel"; it remains, however, that the novelistic account, like the iconographic account, may no longer be distinguishable from fiction.

From early in her career, Ristelhueber has engaged these issues in her art: works on territory, geopolitics, and land; wars and their "stories," in her artist's books;

Vues d'installation dans l'ancien appartement du gouverneur de la Banque de France / installation views in the former apartment of the governor of the Banque de France, Rencontres d'Arles, été / summer 2006.

and, especially, works placed deliberately in the in-between, operating in the visual and conceptual blur in which reality and fiction become confused. Speaking of this breach within which her work has been situated for more than twenty years, Ristelhueber claims "poetic licence." Like the poet, or the historian (Jules Michelet, for instance), she allows herself shifts, metaphors, detours – figures of iconographic rhetoric, so to speak, that distance her work from the testimonial meaning supposedly attached to all photographs.

The works in *Eleven Blowups* (2006) manifest the most permissive poetic licence; the facts that we perceive in the images are, in fact, poetized. Not poetic, but *poetized*: made into image, formed, composed, in the first sense of the Greek term – creation, *poiesis*. As historians, sociologists, philosophers, and scientists know, facts are never given in and of themselves, but are always understood and grasped through a structure, an apparatus, an act that enables their apprehension – in this case, a visual act. It is in this way that Ristelhueber has constituted a poetics of the fact. Facts – in part images "of video rushes shot in Iraq by local correspondents for the Reuters agency," and in part images of the artist's previous work taken "in Armenia in 1989, Turkmenistan in 1997, Syria in 1999, Iraq in 2000, the West Bank in 2003–04" – are thus truthful representations when taken separately, but become imaginary when she amalgamates the images into one that, in the end, no longer exists anywhere but in this representation. As she frankly admitted in a commentary on the series, "In these images everything is both true and false." Poetic licence resides not so much in the montage but in the fact that the search for these craters precedes their material factuality. Ristelhueber had this imagery in mind before she sought out the corresponding realities. Once she has found them through a diligent search, she takes and remodels the facts, but always based on their original truthfulness. She has not created these images out of whole cloth with some technology or other; she makes sure to confirm and reaffirm the factuality of what we perceive. Factuality in spite of everything.

The poetics of facts consists of saying, showing, exhibiting, and unveiling what we would not have seen had the fact been presented directly, naked, in itself. Yet, this "in itself" of the fact, what it really is beyond the gaze directed at it, its shaping by an act, a re-creation, a *poietics*, is a perfect illusion. The more we dwell on the composition, the more the imaginary dominates, as occurred with the presentation of a series in a house in Arles, where photographs were applied to the wall like wallpaper. The strong contrast between the décor of the bourgeois house and the content of these images made their intermixing even more distressing – both reassuring and terrible, what Freud called "disquieting strangeness," an object both familiar and anxiety-provoking. Thus, we may observe that the poetics of facts, at least in Ristelhueber's work, does not consist at all of embellishing horror or rendering facts so fictional that one no longer sees the reality of what the image refers to: murderous, bloody conflicts, dead people, injured people, the destruction of people and things. In a sense, the main subject of Ristelhueber's work is never visible. And for good reason. We never see death frontally, only its traces.

Ruins, gutted, bombed landscapes, and exploded, pitted ground, as portrayed in *Eleven Blowups*, are, in the end, one of the innumerable facets that death may take. Ristelhueber talks about craters as "tombs." Whether made by a missile, a shell, or an improvised explosive device, the crater is so violent and deep that the victims are absorbed into it, literally becoming the corpse for this tomb. The point is not to show the victims, but to seek to understand the tumultuous process that incites human beings to kill others by the thousands. It is difficult to explain the process, although various reasons may be evoked, but it is visible in what remains once it has occurred. That is, nothing. A void. The essence of death is this: that which is no longer visible, no longer there. A poetics of facts as a re-presentation in order to understand the significance of those facts is not possible unless the act of creation is also a dynamic, an engagement, a reaction, a point of view. Even if the poetics is an imaginary action, by its nature it wants to undo that which is unacceptable. *Translated by Käthe Roth*

—

Jacinto Lageira *is a professor of aesthetics at Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, and an art critic. He has published* L'Image du monde dans le corps du texte *(2 vol.) (Brussels: La Lettre volée, 2003);* L'Esthétique traversée *(Brussels: La Lettre volée, 2007); and* La déréalisation du monde *(Paris: Éd. J. Chambon, 2010).*

—