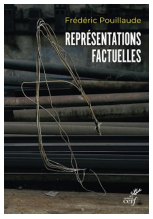
Acta fabula
Revue des parutions
vol. 22, n° 6, Juin 2021
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13726

Représenter le réel

Representing the real

Grégori Jean



Frédéric Pouillaude, *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*, Paris : Le Cerf, coll. « Passage », 2020, 485 p., EAN 9782204139250.

Pour citer cet article

Grégori Jean, « Représenter le réel », Acta fabula, vol. 22, n° 6, Notes de lecture, Juin 2021, URL : https://www.fabula.org/revue/document13726.php, article mis en ligne le 01 Juin 2021, consulté le 19 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.13726

Ce document a été généré automatiquement le 19 Mai 2024

Grégori Jean, « Représenter le réel »

Résumé - Le projet du dernier ouvrage, à tous égards monumental, de Frédéric Pouillaude, intitulé *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires* consiste à élaborer le concept de « représentation factuelle » : une authentique re-présentation — au sens finalement le plus traditionnel du terme : un objet « public » intentionnellement produit dans le but de nous mettre en présence d'un autre « objet » actuellement ou potentiellement absent — mais dont le propre est justement de poser par principe ce représenté (quel qu'il soit : choses, individus ou événements) comme « existant ou ayant effectivement existé dans le monde, bref, comme ne relevant pas d'une invention de l'imagination » (p. 20-21), et d'en faire le cœur d'une investigation de l'ensemble des « pratiques artistiques » susceptibles d'être recueillies sous l'appellation assez large d'« art documentaire ».

Mots-clés - Art documentaire, Écriture factuelle, Mimèsis, Réalisme, Témoignage

Grégori Jean, « Representing the real »

Summary - The project of Frédéric Pouillaude's latest book, entitled Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires, consists in elaborating the concept of "factual representation": an authentic re-presentation — in the most traditional sense of the term: a "public" object intentionally produced in order to put us in the presence of another "object" that is currently or potentially absent — but whose very nature is to posit this represented (whatever it may be: things, individuals or events) as "existing or having actually existed in the world, in short, as not being a figment of the imagination" (p. 20-21), and to make it the core of an investigation of all "artistic practices" (p. 20-21), and to make it the core of an investigation of all the "artistic practices" that can be gathered under the rather broad label of "documentary art".

Ce document a été généré automatiquement le 19 Mai 2024

Représenter le réel

Representing the real

Grégori Jean

Dans les pages conclusives de l'article qu'il publie en 1948 dans le n° 38 des *Temps modernes* sous le titre « La réalité et son ombre », Levinas résume, en des formules saisissantes, le beau risque que l'art nous fait courir : un risque ontologique certes — lâcher la proie du réel pour l'ombre de sa représentation —, mais qui serait de peu de poids s'il ne portait en lui-même un risque éthique — celui de l'égoïsme, de la méchanceté, et finalement du désintéressement coupable qui menace quiconque se complaît dans la jouissance esthétique lors même que le réel, irrémédiablement, s'entête à être ce qu'il est, dans la brutalité qui le plus souvent le caractérise. Dans « un monde de l'initiative et de la responsabilité », l'art comporterait donc « une dimension d'évasion » que Levinas épingle, dans une veine pouchkinienne, en une déclaration demeurée célèbre : « Il y a des époques où l'on peut en avoir honte, comme de festoyer en pleine peste[1] ». Mais il est peut-être autre chose à faire, en des époques où le réel réussit le coup de force d'être plus abject encore que d'habitude, que d'user de la représentation pour détourner de lui notre regard dans l'espoir qu'il ait ainsi l'occasion de jouer librement avec nos facultés : la peste, après tout, il est possible de l'*enregistrer* — de la filmer, de la photographier — mais aussi d'en *témoigner* soi-même ou de recueillir les témoignages de celles et ceux qui la vivent ou l'ont vécue et, à défaut, de produire des *documents* qui, images ou paroles consignées, pour autant qu'on les montre ou les fait parler, attestent sa réalité — bref, il est possible d'en fournir des représentations, certes, mais qui entretiennent avec la réalité une relation telle que sa factualité brute et brutale n'en soit pas gommée mais restituée comme telle. Et il est même possible — faisant pour une fois mentir Levinas — que cela soit « de l'art », et un art dont nous n'aurions alors plus à avoir honte.

Tel est le projet du dernier ouvrage, à tous égards monumental, de Frédéric Pouillaude, que d'élaborer à cet effet le concept de « représentation factuelle » : une authentique re-présentation — au sens finalement le plus traditionnel du terme : un objet « public » intentionnellement produit dans le but de nous mettre en présence

[1] E. Levinas, « La réalité et son ombre », repris *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 2008, p. 124-125.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'un *autre* « objet » actuellement ou potentiellement absent — mais dont le propre est justement de poser par principe ce représenté (quel qu'il soit : choses, individus ou événements) comme « existant ou ayant effectivement existé dans le monde, bref, comme ne relevant pas d'une invention de l'imagination » (p. 20-21), et d'en faire le cœur d'une investigation de l'ensemble des « pratiques artistiques » susceptibles d'être recueillies sous l'appellation assez large d'« art documentaire ».

On le pressent, si l'enjeu d'une telle démarche — anticipée dans un ouvrage de 2017 co-dirigé par l'auteur avec Aline Caillet[2] — se révèle finalement tout autant esthétique qu'éthique et politique, c'est finalement parce qu'elle apparaît, en son fond, profondément « spéculative » (p. 22) ou proprement *métaphysique*. Mais n'allons pas trop vite — car l'une des vertus de l'ouvrage de F. Pouillaude est, au travers de 485 pages de patiente construction de concepts, de nous encourager à prendre notre temps. De fait — et en un contraste assez frappant, il faut le reconnaître, avec *Le désœuvrement chorégraphique*, son premier grand ouvrage consacré à la danse et publié en 2009[3] —, le propos est ici volontairement clair et, en dépit de l'érudition qu'il mobilise, extraordinairement pédagogique, se coulant dans une structure elle-même parfaitement limpide. La première partie, la plus théorique (« De la représentation aux pratiques documentaires »), commence par réélaborer, par-delà les différentes déconstruction dont il a fait l'objet tout du long du siècle dernier, un concept maniable de « représentation », à cet effet distingué de ceux de « présence » et de « présentation » (chap. I), avant d'examiner les conditions auxquelles une représentation ainsi définie mérite d'être qualifiée de « factuelle » (chap. II), et de s'interroger alors sur ce qui, dans le champ des « représentations factuelles » ainsi circonscrit, permet d'identifier « celles qui sont de l'art », soit des « œuvres documentaires » (chap. III), et d'esquisser enfin, à l'occasion de ce que l'auteur nomme un « décrochage spéculatif » (chap. IV), une réflexion sur ce qui permet d'en éprouver la « valeur ». La deuxième partie, comme son titre l'indique (« Médiums et pratiques documentaires »), entend alors éprouver la pertinence du dispositif conceptuel préalablement élaboré au fil d'une analyse historique et esthétique de différentes pratiques — le cinéma et la photographie (chap. V), la littérature (chap. VI), le théâtre et la danse (chap. VII) — ainsi catégorisées selon le *médium* principal qu'elles mobilisent pour élaborer leurs représentations factuelles (les images, les textes et les performances), avant que de conclure par une brève réflexion de l'auteur sur sa possible contribution à un « réalisme contemporain ».

---

2 A. Caillet et F. Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017 .

3 F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 2009.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans l'impossibilité évidente de résumer l'ensemble de ces développements — la granularité de l'ouvrage est souvent rendue extrêmement fine par la précision des analyses, des discussions, des typologies et des schématisations qui y sont proposées, et il faut laisser à ses futures lectrices et à ses futurs lecteurs le soin de découvrir l'étendue des questions et des réponses que pose et qu'apporte ce qui, sans nul doute, constitue pour longtemps l'ouvrage de référence de quiconque, philosophe ou non, entend s'intéresser sérieusement à ce qui se trouve ici même enfin circonscrit comme le champ de « l'art documentaire » —, c'est par cet arrière-fond métaphysique qu'il nous faut peut-être commencer, et par lequel il nous faudra surtout finir. De fait — malgré des réserves clairement exprimées au sujet de ce possible « transfert analogique » (p. 451) — F. Pouillaude ne s'en cache pas : il est difficile de ne pas lire *Représentations factuelles* comme une participation précieuse au « renouveau du *réalisme* » (p. 29) qui s'est emparée de la philosophie depuis une quinzaine d'année, et de se départir de l'idée que le « nouveau réalisme » s'en trouve enfin doté de « l'esthétique » qui lui manquait et que sans doute il mérite. Non pas tant parce qu'il en appliquerait les principes ou la méthode au champ de l'art, mais d'abord parce qu'il en retrouve, par ses propres moyens, ce qui en constitue peut-être l'intuition directrice et surtout la tonalité fondamentale : une caractérisation de la réalité même du réel par son *indépendance* et finalement son *indifférence* à l'égard de ce que nous en vivons, indépendance et indifférence seules à même de fonder non seulement la *possibilité*, mais aussi et finalement le *devoir* qui est le nôtre de le prendre pour ainsi dire en charge — d'en *restituer, coûte que coûte, la factualité*. À cet égard, le deuxième chapitre de la première partie (« Représentations factuelles : enregistrement, document, témoignage »), en vertu de la force et de la simplicité de la distinction qu'il introduit entre fictionnalité et/ou réalité des *objets* représentés et fictionnalité et/ou réalité des *modes* de représentation, en constitue la « véritable boussole » (p. 83). En effet, le réalisme en art ne se déciderait pas tant dans la réalité ou non de *ce qu*'il représente — à ce compte, tout art serait de près ou de loin réaliste et le concept même de « représentation factuelle », à proportion de la rigueur avec laquelle on maniera l'impératif de *mimesis*, tendrait à devenir une quasi-tautologie —, mais dans sa *manière* de représenter ce qu'il représente ou, une fois encore, dans le caractère non fictionnel des *moyens* qu'il entend mobiliser pour tenter de le représenter. D'où la formule claire et décidée de l'auteur : par « représentation factuelle », on entendra « toute représentation qui représente (ou vise à représenter) un objet réel par des moyens non fictionnels » (p. 89). S'ensuit une double question qui ne cessera de se répéter en se déplaçant tout du long de l'ouvrage, et qui se verra rejouée dans les différents champ artistiques qui se trouveront envisagés : d'une part, à quoi tient le caractère *factuel* de certaines représentations, et le caractère *artistique* de certaines d'entre elles ? ; et d'autre part — question métaphysique,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

c'est-à-dire éthique et politique par excellence, plus sourde dans l'ouvrage mais d'autant plus insistante : que doit être le réel pour qu'il *puisse* y en avoir de telles représentations factuelles mais aussi pour que nous *puissions* et *devions*, d'une manière ou d'une autre, en fournir de telles représentations ?

À la première question, et en dépit des discussions et des distinctions nécessaires et souvent très fines auxquelles elle donne lieu, il est possible de répondre d'une manière univoque : une représentation ne pourra être dite « factuelle » qu'à la condition qu'elle entretienne avec son représenté « un lien de nature radicalement non mimétique » (p. 215), une relation au représenté qui n'est donc pas elle-même de l'ordre de la représentation mais de la « causation » (p. 251) — une relation telle que, pour partie au moins, elle institue la représentation comme une « trace indicielle » (p. 203), comme un *enregistrement* réel d'une action réelle exercée par l'objet réel que *ce faisant et ce faisant seulement* elle représente « factuellement » et dont elle *atteste* par là même la réalité. « Quelque chose a effectivement eu lieu », et « ce quelque chose est la cause, au moins partielle, de l'existence de l'image » (p. 98). Certes, une telle thèse permet déjà d'expliquer et de justifier le cadre historique dans lequel trouvent à se déployer les arts documentaires et, avec eux, les analyses de F. Pouillaude : celui qui s'institue avec « la rupture fondamentale qu'a opérée l'enregistrement indiciel dans l'histoire de la représentation » (p. 23), soit avec l'invention de la photographie et du cinéma comme productrices « d'images documentaires », dont le chap. V retrace et discute la genèse conjointe. Mais tout l'intérêt de ce travail est justement *d'étendre* la catégorie de représentations factuelles au-delà du seul régime des *images* indicielles — au-delà même des cas déjà « limites » des « images non-mécaniques » (p. 317) qui s'exhibent dans les « œuvres documentaires » propres au cinéma d'animation ou à la bande dessinée (p. 276) —, et ainsi jusqu'à la possibilité qu'elle qualifie les textes eux-mêmes (chap. VI) et les performances (chap. VII). Non pas qu'il faille, pour accomplir « cette migration vers d'autres médiums » (p. 25), abandonner l'idée même d'enregistrement, mais il s'agit de l'étendre suffisamment pour qu'elle permette de qualifier de « factuelles » ce type bien connu de « représentations à visée véridictive » qu'est le *témoignage*.

Cette extension constitue à bien des égards la clé de compréhension du projet de F. Pouillaude. Certes, « ce qu'ont en commun les témoignages et les enregistrements, c'est précisément cette idée d'une identité empirique entre le référent comme objet de la représentation et la source informationnelle qui le cause » (p. 174). Mais les analyses qu'il consacre au témoignage se concentrent d'abord moins sur ce qui permet ou non de le considérer comme un enregistrement au sens strict que sur la manière dont il en forme toujours un complément ou en constitue une inéliminable *composante* — sur le fait qu'une représentation factuelle

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

constitue toujours, y compris dans ses formes les plus ostensiblement indicielles, un mélange ou un mixte d'enregistrement et de témoignage qui, ce faisant, ne sauraient fonctionner l'un sans l'autre. Parce que la *référence* du témoignage, en effet, s'avère toujours au moins en principe suspendu — il ne constitue pas une trace indicielle de la réalité qu'il représente d'une manière aussi incontestable qu'une image ou un film —, mais parce que ne va en retour pas de soi non plus la possibilité, sur le fondement cette fois de l'engendrement causal de l'image filmique ou photographique, d'identifier de manière univoque sa référence et de dire *ce qui* l'a effectivement causé, un enregistrement aurait « toujours besoin d'être accompagné d'un acte de témoignage pour que son contenu soit identifiable et, réciproquement le témoignage exigerait pour ainsi dire de lui-même l'exhibition de preuves authentifiantes » (p. 102-103). Or l'insistance sur une telle dualité, dès lors constitutive de toute représentation factuelle, possède une quadruple vertu : catégorielle, esthétique, mais aussi, on le pressent, indissociablement éthique et métaphysique.

1/ Sa vertu catégorielle — mais nous y insisterons peu ici — est d'éclairer le sens de la troisième pièce du dispositif élaboré par F. Pouillaude : le concept de « document ». S'il désigne en effet un « objet-source » qui, enregistrement ou témoignage, « emmagasine et conserve de l'information » sur le réel, il ne devient un « document » — permettant « élargir la représentation factuelle au-delà du seul domaine de la co-présence » entre le réel et son instance de représentation (p. 111) — qu'au prix d'une médiation interprétative qui, elle-même constitutive du témoignage, non seulement se donne les moyens de vérifier sa charge de *quoddité*, mais qui, surtout, permet de déterminer de quel *quid* elle constitue le *quod*.

2/ La seconde vertu de la dualité propre aux représentations factuelles est tout simplement d'indiquer le lieu où chercher le possible devenir « œuvre » d'une représentation factuelle — et ainsi de déterminer « les représentations factuelles qui sont de l'art » (p. 139) et de distinguer, par exemple, « un film documentaire et une simple vidéo de télésurveillance » (p. 270). Certes, dans les premiers paragraphes du chap. III, et pour éviter l'écueil d'avoir à chercher des critères d'artisticité dans « l'appréciation subjective et individuelle du récepteur » (p. 141) qui ne se rapporterait qu'aux seules propriétés formelles des œuvres non-fictionnelle — comme si le *contenu* de l'œuvre, et ce faisant sa charge de réalité, n'entrait finalement pas en compte dans la détermination de sa charge artistique —, F. Pouillaude semble se replier sur une approche institutionnelle de l'art telle que « seront comptées comme "œuvres documentaires" les "représentations factuelles" que le "monde de l'art" reconnaît comme des œuvres » (p. 146-147). Mais c'est qu'il s'agit ici de distinguer la question des *critères* d'artisticité — dont il est en effet

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

commode et lucide de reconnaitre la nature institutionnelle — de celle de l'*espace* au sein duquel, au cœur même d'une représentation factuelle, son devenir-œuvre devient, si ce n'est effectif, du moins possible. Or cet espace, c'est justement dans le libre jeu, non certes de nos facultés réceptives et productives, mais de ce qui chez F. Pouillaude en tient lieu, à savoir précisément l'enregistrement et le témoignage, qu'il nous faut chercher à le circonscrire. D'une part, le propre du second est justement, de manière plus ou moins intentionnelle, de toujours « modéliser » le premier — *a priori* dans les choix « technico-esthétiques » qui président à l'enregistrement, *a posteriori* dans la mise en récit, l'ordonnancement narratif ou thématique, montage, composition » de la réalité enregistrée —, et ainsi d'accomplir la fonction traditionnelle de stylisation propres aux représentations artistiques. À ceci près toutefois, et d'autre part, qu'à considérer les seules représentations proprement factuelles, « ce travail cognitif de la forme opère désormais dans un espace » où prime « la conscience de l'effectivité du référent » (p. 175), et où l'impératif absolu qu'il soit bel et bien enregistré — dans sa singularité et indépendamment de la manière dont on en témoigne —, inverse les relations traditionnelles du possible et du réel. Contrairement alors à ce qui sous-tendait la vénérable « poétique du vraisemblable » — et ce faisant du « général » — « l'effectivité de ce qui est ou a été » ne saurait plus être traitée comme un possible réalisé et, ce faisant, comme un « cas particulier de ce qui est ou aurait pu être » mais bien comme ce qui n'a pas besoin d'être possible — et représenté comme tel — pour être réel, et s'impose avec d'autant plus de force qu'elle se trouve marquée par cette « im-possibilité ». S'il est donc une « poétique de la factualité » (p. 178), elle relève bien d'une esthétique du témoignage, mais pour autant qu'elle répond à « l'obligation, à la fois morale et artistique, de toujours maintenir perceptible, malgré l'ensemble des médiations et des filtres représentationnels, ce caractère proprement exorbitant, inexplicable, terrifiant et miraculeux à la fois, du réel, à savoir : qu'il est » (p. 176).

3/ C'est dire qu'une telle obligation, artistique et morale, se trouve fondée chez F. Pouillaude sur une éthique et une métaphysique dont il nous faut pour finir dire quelques mots. La conclusion de l'ouvrage, distinguant le réalisme enveloppé dans les « représentations factuelles » des différentes acceptions traditionnelles du réalisme en art, semble une dernière fois se ranger aux intuitions directrices du « réalisme spéculatif » : « Il n'est pas absurde de penser que l'abandon philosophique du corrélationnisme trouve son équivalent artistique dans la dévaluation des pouvoirs et des prestiges cognitifs de la modélisation fictionnelle et dans un déplacement de l'attention vers l'existence singulière des faits représentés, double mouvement qui rejoue dans le champ de l'art le "principe de factualité" mis en avant par Q. Meillassoux, à savoir "la nécessité, pour ce qui est, d'être un fait" » (p. 450). Pourtant, l'intention même de l'ouvrage nous oblige à ajouter à un tel

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

principe une clause — à vrai dire essentielle, et qui peut-être change tout. Certes, le réel n'a pas besoin de nous pour être *le fait qu'il est* — et il faut même admettre qu'il ne s'agit pas tant ici d'un critère que d'une définition. *Mais encore faut-il quelqu'un pour le dire* : qu'il soit ou ait été, le réel ne peut l'attester *lui-même*, justement parce qu'il est le réel et non pas ce que nous disons de lui. Or le fait même que ce *dire* de la factualité du réel puisse s'opérer par « des moyens non fictifs » — le fait même que nos représentations puissent être considérées comme « factuelles » — nous révèle quelque chose : que nous sommes *nous-mêmes réels* et que, ce faisant, notre prise en charge éthique de la réalité n'est pas seulement une *tâche* — un devoir-être hétérogène à l'être même — mais également le signe *du fait même que nous y appartenons*. Dès lors, ce que F. Pouillaude dit de l'historien — qu'il appartient, comme tel, « au même univers que les événements qu'il relate » — il s'agit finalement de le dire de tout *témoin*, y compris et surtout lorsqu'il se charge explicitement d'*enregistrer* cette réalité dont il reconnaît par là même l'indépendance et l'indifférence. Mais c'est alors avancer — il est toujours de la plus haute importance d'ouvrir un nouveau chapitre d'anthropologie philosophique lorsque l'occasion nous en est donnée — que *l'homme n'est finalement lui-même rien d'autre, comme lieu plus ou moins médiatisé d'enregistrement et de témoignage, qu'une représentation factuelle*, qu'un espace *non-fictif* de représentation. Alors l'opposition de la réception et de la production — de l'*intuitus derivatus* et de l'*intuitus originarius* — pour fondatrice qu'elle fut de la philosophie depuis Kant, et sans doute aussi de l'esthétique moderne, se révèle *in fine* abstraite : non seulement parce qu'on ne témoigne jamais que de ce que, d'une manière ou d'une autre, l'on enregistre, et qu'on n'enregistre par ailleurs que ce dont nous entendons témoigner, mais aussi et surtout parce que l'enregistrement et le témoignage, sous toutes leurs formes, ne sont finalement pas de simples « représentations » du réel mais eux-mêmes des *réalités capables d'agir sur le monde* — des causes de potentiels effets, représentationnels ou non. L'idée même de *performance*, qui s'annonçait d'abord comme un cas limite de « représentation factuelle », en marquerait alors et finalement la texture même : *toute* représentation, factuelle ou non, appartient elle-même à la réalité qu'elle représente, est elle-même une réalité, et a même, tel pourrait être le dernier mot de Frédéric Pouillaude, d'autant plus de réalité (de puissance de produire des effets) qu'elle se révèle elle-même davantage factuelle — engendrée par le réel lui-même. Telle est à tout le moins l'intuition située au cœur du « décrochage spéculatif » du chap. III : « Puisque leur matière est l'existence même », puisque « cette existence est (ou a été) vécue par des femmes et des hommes de chair et de sang » — ce qui signifie ultimement : a pris place dans la réalité même, comme cet espace où les êtres réels vivent et où ils meurent (p. 25) — alors les œuvres documentaires, « bien que de nature représentationnelle, sont toujours également des manières d'agir et d'intervenir dans le monde » ; et voilà

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pourquoi, « dépassant l'opposition séculaire entre *poïesis* et *praxis* », mais aussi « l'opposition théorique entre la représentation et l'action », elles « nous invitent à penser une véritable pragmatique de la représentation » (p. 166, p. 185).

*

Puissance de l'art en général, sans doute, que de produire des effets ; puissance de l'art documentaire de faire que ces effets soient eux-mêmes causés, par transitivité, par la réalité même, et soient ainsi en retour capables de causer sur elle des transformations. Car il nous devient alors à la fois impossible et interdit de considérer l'art comme une manière de nous évader du réel — de détourner le regard et de fuir notre honte.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Grégori Jean
Voir ses autres contributions

Courriel : gregori.jean@univ-cotedazur.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.