



HAL
open science

**FACTOGRAPHIES PRATIQUES ET RÉCEPTION
DES FORMES LITTÉRAIRES DE
L'ENREGISTREMENT À L'ÉPOQUE
CONTEMPORAINE** dans les littératures française,
allemande et nord-américaine

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. FACTOGRAPHIES PRATIQUES ET RÉCEPTION DES FORMES LITTÉRAIRES DE L'ENREGISTREMENT À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE dans les littératures française, allemande et nord-américaine . Littératures. Université Paris 8, 2011. Français. NNT: . tel-01643294

HAL Id: tel-01643294

<https://hal.science/tel-01643294>

Submitted on 21 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS

ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS

Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Littérature Générale et
Comparée de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Présentée et soutenue publiquement par

Marie-Jeanne ZENETTI

le 28 novembre 2011

FACTOGRAPHIES

PRATIQUES ET RÉCEPTION DES FORMES LITTÉRAIRES DE L'ENREGISTREMENT

À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

dans les littératures française, allemande et nord-américaine

Sous la direction de

Madame le Professeur Tiphaine SAMOYAUULT

Volume 1

Jury composé de :

M. Éric MARTY, Professeur à l'Université Paris VII-Diderot.

M. Denis MELLIER, Professeur à l'Université de Poitiers.

M. Philippe ORTEL, Maître de conférence à l'Université Toulouse II-Le Mirail.

M. Lionel RUFFEL, Maître de conférence à l'Université Paris 8-Saint-Denis, IUF.

Mme Tiphaine SAMOYAUULT, Professeur à l'Université Paris 8-Saint-Denis.

Factographies : pratiques et réception des formes littéraires de l'enregistrement
à l'époque contemporaine

Ce travail a pour objet la construction d'une catégorie formelle, qui émerge dans la littérature occidentale à partir des années soixante. Dans la lignée des travaux de Roland Barthes, il étudie des œuvres qui se donnent comme des captations fragmentées du réel et des discours qui le constituent. Jouant avec les modèles de la photographie, du montage et du document, cet ensemble de formes, baptisées « factographies », met au jour les enjeux et les difficultés d'une représentation littéraire du réel qui échappe aux modèles du roman réaliste et de la narration factuelle.

À partir d'un corpus regroupant des œuvres de Charles Reznikoff, d'Annie Ernaux, de Marcel Cohen, d'Alexander Kluge et de Georges Perec, cette thèse propose par conséquent une méthode d'élaboration d'une catégorie formelle inédite qui combine différents types d'approches. Selon une approche descriptive, elle identifie les traits et les techniques de captation et de recomposition caractéristiques de ces formes, afin de penser les effets de reconnaissance qu'elles suscitent, à mi-chemin entre le document et l'œuvre littéraire. Selon une approche pragmatique, elle modélise, à partir d'une enquête menée auprès de lecteurs empiriques, le fonctionnement de ces œuvres et les modalités de leur réception ; les factographies apparaissent ainsi comme des dispositifs d'interrogation – interrogation des textes et interrogation du monde dont les textes cherchent à rendre compte. Selon une approche historique, enfin, elle situe ces formes dans la production littéraire et artistique de leur temps et les étudie à la lumière d'une redéfinition des pratiques et des fonctions de l'œuvre d'art telle qu'elle se manifeste dans l'art contemporain.

This thesis seeks to build a formal category, the foundations of which first appeared in western literature in the sixties. Based on Roland Barthes' theories, it studies literary works that record fragments of the real and fragments of those discourses which make it up. These forms approach photography, montage and document in many ways, and will be referred to as "factographies". They bring to light the issues and problematics of what it is to represent reality in literature without resorting to the patterns apparent in realistic novels or nonfiction narrative.

Based on a corpus including works by Charles Reznikoff, Annie Ernaux, Marcel Cohen, Alexander Kluge and George Perec, the thesis presents a method aimed at elaborating a new formal category by combining several kinds of approaches. From a descriptive point of view, it defines the characteristics of these forms, as well as the recording and reorganizing techniques they employ, in order to examine the effect they evoke, halfway between a document and a literary work. It also studies this effect from a pragmatic point of view, using a survey of empirical readers, researching the working of these texts and their singular mode of reception. Factographies thus appear to function as questioning devices – questioning texts and questioning the world texts are supposed to depict. Finally, from an historical point of view, this thesis sets these forms in the context of contemporary literature and art, considering them through the major redefinition of artistic gestures and functions that have occurred in the field of contemporary art.

Remerciements

Mes remerciements vont à Tiphaine Samoyault, pour la confiance et la liberté précieuses qu'elle m'a accordées, et pour avoir su me transmettre, au cours de ces quatre années de dialogue et de travail, un peu de son exigence et de son ouverture intellectuelles,

À Valérie, Guillaume, Claire, Loïc, Céline, Pauline, Laure, Myriam, Cécile, Camille, Læticia et Thomas, pour leurs relectures attentives,

Aux lecteurs qui ont accepté de se prêter au jeu de l'enquête,

Aux professeurs et aux chercheurs dont l'enseignement et les conseils ont nourri cette recherche, et tout particulièrement à Lionel Ruffel pour sa générosité, à Henri Garric pour son écoute, et à Jean-Marie Gleize pour m'avoir fait découvrir une autre littérature,

Aux doctorants et aux enseignants de l'Université Paris 8, et tout particulièrement à Camille, Claire, Lily, Johan, Marie, Laure, Lionel, Pauline et Catherine, auprès desquels les mots *penser ensemble* ont pris un nouveau sens,

Aux étudiants de l'Université Paris 8 pour leur intraitable curiosité,

À mes amis, pour leurs mille manières d'être présents tout au long de ce travail,

Aux habitants du phalanstère, qui ont donné à l'été un second souffle,

À mes parents, pour vingt-huit années de soutien sans failles,

À ma sœur, pour son humour salvateur,

et à Loïc, qui saura, derrière chaque phrase, deviner tout ce que je lui dois.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE	11
<i>INTRODUCTION</i>	13
<u>PREMIÈRE PARTIE - LA SÉRIE FACTOGRAPHIQUE : TECHNIQUES D'ÉCRITURE, EFFETS DE LECTURE</u>	43
CHAPITRE 1 : TECHNIQUES DE CAPTATION	53
CHAPITRE 2 : TECHNIQUES DE RECOMPOSITION	129
<u>DEUXIÈME PARTIE - FONCTIONNEMENTS TEXTUELS : DES DISPOSITIFS D'INTERROGATION</u>	199
CHAPITRE 3 – FONCTIONNEMENTS INTERNES : DES FAITS À L'ŒUVRE	211
CHAPITRE 4 – ARTICULATIONS EXTERNES ET RENOUVELLEMENT PERCEPTIF	285
<u>TROISIÈME PARTIE - PENSÉES ET USAGES CONTEMPORAINS D'UNE LITTÉRATURE POSSIBLE</u>	355
CHAPITRE 5 – RÉPONSES FACTOGRAPHIQUES : SITUATION DANS UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE	365
CHAPITRE 6 – L'ART CONTEMPORAIN COMME HORIZON DE LA LITTÉRATURE	439
<i>CONCLUSION</i>	505
BIBLIOGRAPHIE	515
ANNEXES	555
INDEX DES NOMS PROPRES	667
TABLE DES ILLUSTRATIONS	673
TABLE DES MATIÈRES	675

INTRODUCTION

L' *EMPIRE DES SIGNES* S'OUVRE SUR LE VACILLEMENT, propre au haïku, qui trouble le sujet et son langage :

L'écriture est en somme, à sa manière, un satori : le satori (l'évènement Zen) est un séisme plus ou moins fort qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un vide de parole¹.

Cet ébranlement du sens, Roland Barthes ne cessera ensuite de l'interroger, comme fasciné par le « vide de parole » qu'il fait naître : il lui trouvera des échos dans certaines formes brèves de la littérature occidentale, dans les « moments » qu'il isole chez les auteurs aimés et jusque dans ses propres pratiques d'écriture, habitées par le désir de noter « *ce qui tombe*, comme une feuille, sur le tapis de la vie² ». C'est sous le signe d'une telle fascination pour ce qui, dans certains textes littéraires, semble se dérober au commentaire que ce travail a cherché à s'écrire, déplaçant le regard de l'Orient à l'Occident et du passé au présent, vers un nombre croissant de formes contemporaines à l'appartenance générique incertaine. Ces œuvres, à la simplicité illusoire et désarmante, qui semblent de prime abord imperméables au

¹ Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, in *Œuvres Complètes, tome III*, Nouvelle édition revue, présentée et corrigée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1970], p. 352.

² Roland Barthes, « Pierre Loti : « Azyadé » », in *Œuvres Complètes, tome IV*, Nouvelle édition revue, présentée et corrigée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 109.

commentaire, placent le lecteur face à son impuissance : en lui aussi, elles opèrent un « vide de parole ».

S'il est un texte où cette fascination de Roland Barthes se formule avec le plus de nuances et d'acuité, c'est sans doute le cours au Collège de France intitulé *La Préparation du Roman*, dont les notes préparatoires ont été publiées en 2003. Comme chacun des cours dispensés par Barthes au Collège, il gravite autour d'un désir : c'est le vouloir-écrire (*scripturire*), qui est placé dès la première séance de décembre 1978 comme origine de l'enseignement à venir. Pour répondre à son « fantasme de roman », Barthes envisage le cours comme une *simulation*, qui s'attache successivement à explorer la pratique de la notation, puis à interroger le passage à l'écriture et l'imaginaire de l'écrivain au travail.

Dans le premier volet de ce cours qui s'étend sur deux ans, la réflexion sur la notation, entendue initialement comme une pratique, s'infléchit progressivement pour désigner dans les dernières séances un ensemble de formes : Barthes rapproche ainsi la forme emblématique du haïku des *Épiphanies* de James Joyce, de ses propres « incidents », « forme expérimentée par bribes dans *Le Plaisir du Texte*, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, les *Fragments d'un discours amoureux*, un texte inédit (*Au Maroc*) et dans les chroniques du *Nouvel Observateur*³ ; enfin de certains « moments de vérité » qui émaillent à ses yeux la lecture de l'œuvre de Proust comme autant de « surgissement[s] de l'ininterprétable⁴ ». Le vouloir-écrire ne pouvant s'incarner que dans une forme, Barthes trouve dans ces « notations » la brièveté et le repli du sens auxquels il aspire. La « notation » désigne ainsi cette forme rêvée et trouvée qui pourrait permettre le glissement du vécu à l'écrit – un vécu qui toutefois ne se livre que sous la forme éparse d'une vie « étoilée », fragmentée, parcourue d'incidents qu'un hypothétique Roman viendrait ensuite rassembler. La « préparation » de ce Roman passe donc de manière paradoxale – et dans une logique voulue d'échappée hors des genres – par l'exploration de formes en majorité poétiques. L'opposition entre haïku et Roman se résoudrait dans le passage (différé à la seconde partie du cours) du fragment à la totalité, fût-elle éparse.

³ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/Imec, « Traces écrites », 2003, p. 152. Le texte inédit évoqué par Barthes sera publié de façon posthume sous le titre *Incidents*. L'ensemble des œuvres mentionnées est rassemblé dans les tomes IV et V des *Œuvres Complètes*, sous la direction d'Éric Marty.

⁴ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, *op. cit.*, p. 159.

Introduction

Contemporain de la rédaction de la *Chambre Claire*, le cours porte également la trace des réflexions sur la photographie auxquelles Barthes se livre au même moment⁵. À bien des égards, la notation peut apparaître comme l'équivalent verbal, assimilable à un instantané littéraire, de l'image « mate » à travers laquelle l'appareil photographique garde l'empreinte de ce qui a été. Les différentes formes de la notation se présentent en effet comme autant de variations autour de l'écriture du réel – un réel fait de bribes et d'éclats, résistant au « nappé » du grand récit romanesque qui embarrasse Barthes. Celui-ci se livre plus volontiers à un mouvement inverse de fragmentation de la totalité, qu'elle soit lue ou vécue, comme lorsqu'il découpe dans la continuité de la *Recherche* ou de *Guerre et Paix* les « moments » qui lui sont chers. Ainsi, la tension permanente entre fragment et totalité invite à penser que l'enjeu du cours, pour Barthes, se situe bien plus dans cet entre-deux problématique que constitue le passage du bref au long que dans l'élaboration théorique d'un ensemble de formes.

C'est pourtant ce travail d'élaboration théorique et poétique, toujours présent à l'arrière-plan du cours, qu'il nous a paru utile de prolonger pour décrire certaines œuvres écrites entre les années 1960 et les années 2010. Celles-ci n'entrent pas, ou pas sans difficulté, dans les catégories génériques habituelles, mais surtout elles se rejoignent dans une même tentative, celle que Barthes assigne à la « notation » : écrire le réel en échappant à la continuité du récit long.

Les propositions esquissées dans *La Préparation du Roman* ont par conséquent été infléchies au contact de ce nouvel objet : sur le modèle des *Épiphanies*, brièvement étudiées par Barthes, notre étude met l'accent sur des œuvres qui se donnent comme des tissus de propos rapportés ; mais, contrairement au *Cours*, qui étudie de façon privilégiée des œuvres poétiques, le corpus sera dominé par la prose.

Il fallait que le nom choisi pour désigner l'ensemble de formes qui nous intéresse porte la marque d'un tel infléchissement. Le terme de « notation » s'est ainsi vu abandonné : il fait en effet trop spontanément référence à une pratique du carnet pour ne pas entraîner de confusion entre la forme (qui relève de l'œuvre) et l'avant-texte (qui n'en relève pas

⁵ Voir tout particulièrement la séance du 17 février 1979. Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, pp. 113 sq.

nécessairement⁶). De plus, si la *notatio* barthésienne présente l'intérêt de désigner tantôt des formes et tantôt des pratiques, notre travail a fait le choix d'étudier les premières plutôt que les secondes. La formulation d'un titre pour ce travail n'avait dès lors d'autre recours que celui du néologisme. En baptisant ces formes des « factographies », il s'agissait, en la déplaçant, de prolonger la réflexion menée par Roland Barthes dans son cours : la composition du terme, qui place le « fait » au cœur de l'écriture, n'est pas sans faire écho à l'« incident » barthésien ; la proximité sonore entre « factographies » et photographie prolonge le parallèle esquissé dans *La Préparation du Roman* et *La Chambre claire* ; il s'agissait enfin et surtout, à travers la construction du néologisme, de faire entendre la tension entre fait et écriture, ainsi que l'enjeu que représente, dans la continuité du désir barthésien, le passage de l'un à l'autre⁷.

Si les travaux de Barthes s'initient dans un désir d'écrire, cette recherche, de façon quasi symétrique, s'initie dans le désir de rendre compte des œuvres, de leur singularité et de leur intérêt. Pour qu'un tel discours soit possible, il était nécessaire de les constituer en une catégorie formelle qui permette de les mettre en regard – de les penser ensemble. Par conséquent, ce travail de recherche, tout en se situant dans le prolongement de la recherche barthésienne, a dû trouver ses propres méthodes et ses propres outils.

⁶ Barthes distingue ainsi deux moments de la notation : à la *notula*, simple mot griffonné pour mémoire, succède la *nota*, où la notation devenue phrase trouve sa forme et accède ainsi au statut de texte. Cf. Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, *op. cit.*, p. 137 : « Je note simplement le mot (*notula*) qui me rappellera l'« idée » (n'en disons pas plus pour l'instant) que j'ai eue et que je recopierai le lendemain sur une fiche (*nota*) ». Au sujet de la notation chez Barthes, nous renvoyons aux articles suivants : Nathalie Léger, « La Préparation du roman », in *Roland Barthes au Collège de France*, Paris, Imec, 2002, p. 77-93 ; Frédéric Martin-Achard, « « Le nez collé à la page » : Roland Barthes et le roman du présent », in *Revue – Trans*, n°3, « Ecrire le présent », Hiver 2007, article en ligne à l'adresse suivante : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article163> (consulté le 15/09/2011) ; Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota Bene, 2002.

La notion d'avant-texte a été définie par Jean Bellemin-Noël comme « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement un ouvrage* quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut *faire système avec lui*. » Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

⁷ Pour autant, la notion n'est pas entièrement inédite, dans la mesure où elle fait écho, dans d'autres langues, et notamment en russe, à des travaux et à des pratiques qui seront évoqués dans le déroulement de la thèse. La première partie de ce travail mettra notamment ces formes en relation avec la notion de « mode factographique », proposée par Leona Toker pour penser les œuvres testimoniales ainsi qu'avec le travail mené par les « faktovistes » russes.

Présentation du corpus

Dans cette démarche, la constitution du corpus a joué un rôle déterminant. Plusieurs des auteurs convoqués dans ce travail restent peu connus et peu étudiés, du moins en France. Si certains grands noms apparaissent, c'est par le biais d'œuvres moins fréquemment élues par la critique et les lecteurs. Nous présentons donc ici brièvement les œuvres dont il sera principalement question dans l'étude, et dont les premières pages sont, pour cinq d'entre elles, reproduites en annexe de la thèse.

Alexander Kluge, *Stalingrad, description d'une bataille* [*Schlachtbeschreibung*], 1964.

Né à Halberstadt en 1932, Alexander Kluge, avocat, écrivain, cinéaste et producteur de télévision, est une des figures intellectuelles les plus éminentes de l'Allemagne contemporaine. En France, il est plus connu en tant que représentant du Nouveau Cinéma Allemand que pour son travail d'écrivain, qui lui a pourtant valu de nombreux prix outre-Rhin (dont le *Bremer Literaturpreis* en 2001 et le *Büchnerpreis* en 2003). *Stalingrad, description d'une bataille* (*Schlachtbeschreibung*) est publiée en 1964, deux ans après la parution de sa première œuvre littéraire, *Lebensläufe*. Traitant d'un sujet récurrent dans l'œuvre de Kluge, la défaite de la sixième armée à Stalingrad du 10 novembre 1942 au 3 février 1943, le livre se compose exclusivement d'extraits de documents authentiques (rapports d'états-majors, correspondances, communiqués officiels, entretiens) classés en différentes rubriques. Sans accorder la moindre place à l'intervention d'un narrateur évoquant ses recherches ou analysant les informations rapportées par ses sources, Kluge se concentre uniquement sur les faits, des plus essentiels aux plus triviaux. L'œuvre, traduite en français par Anne Gaudu dès 1965 et publiée dans la collection « Du monde entier » aux éditions Gallimard, est remarquée par Georges Perec. Loin de se réduire à une œuvre de jeunesse, elle sera plusieurs fois remaniée par Kluge : d'abord révisée en 1968, l'œuvre est rééditée en 1969 sous le titre *Der Untergang der sechsten Armee : Schlachtbeschreibung* (*La Défaite de la sixième armée : description d'une bataille*) ; en 1978, elle est à nouveau révisée, largement augmentée de documents iconiques et publiée sous le titre *Schlachtbeschreibung : der organisatorische Aufbau eines Unglücks* (*Description d'une bataille : l'élaboration organisée d'un malheur*) ; en 2000, enfin, elle est à

nouveau publiée dans la somme *Chronik der Gefühle* (*Chronique des sentiments*), vaste ensemble de deux mille pages, qui regroupe un nombre important de textes précédemment publiés par Kluge. L'auteur y mêle joyeusement documents et fictions, textes et images, anecdotes historiques et analyses, dans une logique touche-à-tout qui reflète parfaitement sa carrière polymorphe.

Dans cette œuvre multiple, *Stalingrad* constitue un des opus où le souci de donner forme au fait est le plus prégnant. Il se manifeste à travers une série de tentatives successives et la citation de documents variés qui confrontent au strict déroulement des faits les discours multiples et souvent contradictoires chargés d'en rendre compte (ceux de la propagande, des prêtres, des militaires, des dirigeants). Le texte égrène des dates, des chiffres et des noms, il juxtapose les informations extraites des archives historiques sans jamais les commenter. Cette œuvre apparaît donc d'abord comme un montage « objectif » de documents ; il faut néanmoins la considérer, comme l'ensemble des œuvres de Kluge, avec une certaine prudence. L'auteur en effet n'hésite pas à la qualifier de « fiction » ou de « roman », et a inséré dans l'édition de 1978 des documents fictifs.

Charles Reznikoff, *Témoignage : les États-Unis, 1885-1915, Récitatif* [*Testimony : The United States : 1885-1915. Recitative*], 1965.

L'œuvre de Charles Reznikoff (1894-1976), et tout particulièrement *Témoignage*, bénéficie en France d'une notoriété légèrement plus étendue que celle d'Alexander Kluge, en particulier auprès des écrivains et des poètes contemporains. Reznikoff est généralement présenté comme appartenant au groupe des poètes objectivistes américains, qui dans les années 1930 et sous le parrainage de William Carlos Williams et d'Ezra Pound, a également rassemblé George Oppen, Louis Zukofsky, Carl Rakosi et Basil Bunting. *Témoignage* constitue son œuvre majeure. Juriste de formation et collaborateur pendant plusieurs années à la rédaction d'une encyclopédie juridique, Reznikoff a élaboré son ouvrage à partir d'un compendium de jurisprudence américaine, qui rassemble des comptes rendus de procès issus des différents États. Reznikoff prélève directement dans ces archives des extraits de cas et des bribes de témoignages, qu'il sélectionne et recopie avant de les versifier.

Introduction

Comme *Stalingrad*, *Témoignage* a connu une histoire éditoriale longue et complexe. L'idée d'un tel livre naît chez Reznikoff dès 1935, date à laquelle il élabore une première version, en prose, de *Témoignage*. Ce n'est qu'en 1965 que l'œuvre sera publiée dans sa version définitive par la maison d'édition New Directions et la *San Francisco Review*. Il s'agit en réalité du premier volume, couvrant les années 1885-1890, d'une œuvre destinée à en comprendre quatre. Le deuxième (1891-1900) sera publié à New York à compte d'auteur en 200 exemplaires. Quant aux deux derniers volumes (1901-1910 et 1911-1915), ils correspondent à deux manuscrits, l'un presque achevé, l'autre long de quelques pages seulement, et n'ont été publiés qu'à titre posthume, dans l'édition en deux volumes parue en 1979 aux Black Sparrow Press. Seul le premier volume a été traduit en français par Jacques Roubaud et publié en 1981 aux éditions Hachette-POL⁸.

Le fait est donc ici envisagé sous l'angle particulier du fait juridique, avec la prétention à l'objectivité qu'il implique. Tout le souci de Reznikoff est d'ailleurs de présenter ces faits dans leur nudité, en éliminant presque systématiquement les retranscriptions des jugements en tant que tels. Le rapport que l'écriture tisse au document est donc particulièrement fort, puisque quasiment aucun mot n'a été écrit en propre par l'auteur, qui manifeste ainsi une singulière position de retrait. La tentative de donner une forme littéraire au fait, cependant, se manifeste par le biais de la versification, rythmant et espaçant le texte initial. Ce principe d'écriture sera réutilisé par Reznikoff dans la suite de son œuvre : en 1975, il élabore ainsi un ouvrage du même type, *Holocaust* (*Holocauste*, publié en France en 2007 chez Prétéxte Editeur dans une traduction de Jean Auxeméry), cette fois à partir des archives des procès de Nuremberg.

Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975, et *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, avec Robert Bober, 1980.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien bénéficie en France d'une notoriété infiniment plus large que les deux œuvres précédentes, réputation à l'image de celle de son auteur, qu'il

⁸ Une nouvelle traduction de l'ensemble, par Marc Cholodenko, doit paraître aux éditions POL, sans toutefois que l'éditeur ait été en mesure d'en préciser la date de publication.

n'est guère utile de présenter. D'abord publié dans la revue *Cause Commune*⁹, puis paru aux éditions Christian Bourgois en 1982, le texte se donne comme une longue liste d'éléments repérés par Perec sur la place Saint-Sulpice, en octobre 1974, au cours de trois journées d'observation. « Résultat d'un essai d'écriture en temps réel¹⁰ », le texte témoigne d'un souci pour l'« infra-ordinaire » que l'on retrouve dans différents « travaux pratiques » ultérieurs.

Récits d'Ellis Island, histoires d'errances et d'espoir est une œuvre moins fréquemment citée par la critique. C'est en effet un objet complexe, dans la mesure où trois avatars éditoriaux de l'œuvre coexistent. Il s'agit initialement d'un film tourné en 1978-1980 avec Robert Bober et diffusé sur TF1 les 25 et 26 novembre 1980 : la première partie, « Traces », propose une exploration des bâtiments abandonnés d'Ellis Island et la seconde, « Mémoires », est constituée d'une série de témoignages de migrants ayant transité par Ellis Island. Le film a donné lieu à un « album » ou « journal de tournage », publié la même année et restituant le commentaire écrit par Perec et les entretiens, ainsi que des photographies d'archives, des photogrammes du film et une partie consacrée au déroulement du tournage. En 1994, ce livre a été réédité dans une version augmentée, agrémentée de documents iconiques supplémentaires, dont certains en couleur. Enfin, en 1995, POL publie un ouvrage simplement nommé *Ellis Island*, contenant uniquement le « commentaire-poème¹¹ » écrit par Perec et lu par lui dans le film, commentaire qui correspond à la deuxième partie du livre initial. Dans ce texte, en partie versifié, Perec accumule sous forme de listes des informations concernant l'île d'Ellis, porte d'entrée du rêve américain, mais il tente également de décrire les lieux tels que lui et Robert Bober les ont parcourus, plusieurs dizaines d'années après la fermeture du centre d'accueil et de contrôle des migrants. Deux réalités, présente et passée, se superposent donc dans leur tentative de restituer les faits et de comprendre ce qu'a pu être ce lieu. L'écriture invente ainsi un mode de description qui rappelle pour partie les listes de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, mais qui s'insère dans un système discursif hétérogène,

⁹ Georges Perec, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », in *Cause commune*, n° 1 « Pourrissement des sociétés », 1975, 10/18 (n° 936), p. 59-108.

¹⁰ Bernard Magné, « La place Saint-Sulpice : Lieu parisien ou lieu perecquien ? », in Caroline Désy (dir.), Véronique Fauvelle, Viviana Fridman, et Pascale Maltais (dir.), *Une œuvre indisciplinaire : Mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Presses de l'Université de Laval, Québec, 2007, p. 133.

¹¹ L'expression est de Claude Burgelin dans le chapitre de son livre consacré à *Récits d'Ellis Island*. Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 224.

où alternent les citations de documents, les informations de l'« histoire officielle », les notations, les réflexions de Perec, et où la parole poétique n'est qu'un des éléments d'un dispositif documentaire complexe.

Annie Ernaux, *Journal du dehors* (1993) et *La Vie extérieure, 1993-1999* (2000).

Comme Georges Perec, Annie Ernaux, fait partie des auteurs qu'on ne présente plus. Reconnue aussi bien par le public que par la critique universitaire, son œuvre comporte néanmoins certains titres qui s'inscrivent en marge du projet autobiographique et qui bénéficient d'une moindre visibilité. C'est le cas de *Journal du dehors*, que prolonge *La Vie extérieure*. Si le titre du premier volume l'inscrit clairement dans la logique du journal intime, c'est pour mieux le décentrer vers ce qu'après Lacan et Tournier il est convenu d'appeler le journal « extime¹² ». De 1985 à 1992 dans *Journal du dehors*, puis de 1993 à 1999 dans *La Vie extérieure*, Annie Ernaux a consigné ce qu'elle observait dans la Ville Nouvelle de Cergy-Pontoise, dans les couloirs du métro, les rames du RER et les centres commerciaux. S'il pourrait être tentant de lire ces « journaux » comme des avant-textes, Annie Ernaux distingue clairement entre ces deux œuvres et les journaux intimes ou carnets qu'elle a pu écrire et publier¹³ : c'est donc bien une forme littéraire inédite qu'elle invente, dont la fragmentation ne doit rien à l'inachèvement ou au caractère préparatoire que revêtent parfois les journaux. Abandonnant la première personne comme principe structurant de l'écriture du journal, elle recueille et transcrit des bribes de dialogues, des images entraperçues, de

¹² La notion d'extimité est définie par Lacan dans son séminaire de 1969 (Jacques Lacan, *Séminaire, XVI*, 2006, éditions du Seuil, p. 246). Elle a ensuite été popularisée par un ouvrage de Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée* (Paris, Ramsay, 2001), où elle désigne le phénomène de mise en avant de l'intime dans la téléralité. En 2002, Michel Tournier publie un *Journal extime* (Paris, La Musardine, 2002). L'emploi du terme se répand ensuite dans le domaine littéraire, où l'extime se définit dès lors comme l'envers de l'intime. Au sujet de la notion d'« extime » en littérature, voir Aline Mura-Brunel & Franck Schuerewegen (éds.), *L'Extime/L'Intime, CRIN (Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Française)*, n° 41, Amsterdam-New York, 2002.

¹³ Cf. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003 p. 23 : « J'ai toujours fait une grande différence entre les livres que j'entreprends et mon journal intime [...] il me faut faire une différence entre le journal vraiment intime et le journal qui contient un projet précis, c'est le cas de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure*, qui tournent volontairement le dos à l'introspection et à l'anecdote personnelle, où le « je » est rare. Ici, la structure inachevée, le fragment, la chronologie comme cadre, qui caractérisent la forme du journal, sont au service d'un choix et d'une intention, celui de faire des sortes de photographies de la réalité quotidienne, urbaine, collective. » En dépit de son titre, *Journal du dehors*, comme *La Vie extérieure*, doit donc être distingué de la publication de journaux intimes ou de carnets de notes. Parmi les journaux intimes publiés par l'auteur, voir notamment Annie Ernaux, *Se Perdre*, Paris, Gallimard, 2001.

brèves scènes de la vie ordinaire. Au gré de ses déambulations, elle s'attache à enregistrer ces micro-événements en les dépouillant autant que possible des traces de sa subjectivité. Publiées initialement en 1993 et 2000 aux éditions Gallimard, les deux œuvres ont été rééditées en format poche, respectivement en 1995 et 2001, la première augmentée d'un avant-propos dans lequel l'auteur revient sur son projet d'écriture.

Marcel Cohen, la trilogie des *Faits* (2002, 2007, 2010)

Marcel Cohen, écrivain français né en 1937, a longuement voyagé autour du monde en tant que correspondant d'un quotidien parisien. Après un premier roman, *Galpa*, publié aux éditions du Seuil en 1969, il privilégie les recueils de courts récits, qui ont été traduits en américain, mais également en grec, en norvégien, en danois, en hébreu et en espagnol. L'œuvre de Marcel Cohen se caractérise par l'utilisation d'une forme récurrente, brève, en prose, au style volontairement neutre. Il est notamment l'auteur d'une trilogie publiée chez Gallimard : *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, *Faits, II* et *Faits, III, suite et fin*, respectivement parus en 2002, 2007 et 2010. Ces ouvrages consignent des anecdotes vues, lues ou entendues, rapportées à la troisième personne. Au fil des textes, une série de notes en bas de page renvoie, en fin d'ouvrage, à la liste des sources auxquelles l'auteur a eu recours ; elles manifestent dans la matérialité même de l'œuvre le rapport qu'entretient l'écriture avec la répétition, la citation et le document. Si certains « faits » relatent un souvenir ou décrivent une scène, d'autres sont entièrement inspirés des lectures de Marcel Cohen, et simplement reformulées dans l'œuvre. Celle-ci par conséquent conjugue une grande homogénéité formelle et stylistique avec une importante hétérogénéité des matériaux et des sujets traités. Ce caractère disparate, associé à un ton neutre et au choix d'un titre quasi générique, *Faits*, n'est pas sans évoquer la forme du fait divers, d'autant que l'auteur a exercé la profession de journaliste.

Il s'agira dans ce travail de montrer que ces œuvres font bien corpus, dans la mesure où elles incarnent autant de variations des formes factographiques que nous proposons de définir et d'étudier. Pourtant, au-delà d'une position de retrait revendiquée par chacun des auteurs, d'un style souvent neutre et d'une pratique du prélèvement commune à l'ensemble de ces

Introduction

œuvres, il ne s'agit pas non plus d'en gommer les disparités. Certaines se contentent ainsi de compiler des extraits de documents (*Stalingrad, Témoignage*), tandis que d'autres manifestent une pratique de notation (*Tentative d'épuisement d'un lien parisien, Journal du dehors*). Là où *Récits d'Ellis Island* et *Témoignage* affichent une forme poétique, Alexander Kluge et Marcel Cohen privilégient la prose. Nous verrons également que le corpus s'articule autour d'une bipartition qui porte sur la nature des faits rapportés : tandis que certains relèvent de la transcription de micro-événements, d'autres rapportent des bribes de discours, écrits ou oraux. Pourtant, la plupart des auteurs alternent volontiers l'un et l'autre geste, soit au sein d'une même œuvre (Marcel Cohen, Georges Perec, Annie Ernaux), soit dans des œuvres différentes.

S'il est un point commun à ces œuvres qui peut être souligné d'emblée, c'est leur relative marginalité. Toutes ont ainsi été initialement publiées parce que leur auteur jouissait du statut d'écrivain reconnu. Aucun de ces auteurs n'a commencé par publier une œuvre factographique et celles-ci ne bénéficient encore que d'un faible écho médiatique et critique. On ne recense ainsi qu'une poignée de travaux consacrés aux *Récits d'Ellis Island* en dépit de l'immense intérêt que suscite l'œuvre de Perec¹⁴ ; *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* sont loin d'être considérés comme deux œuvres incontournables dans la production d'Annie Ernaux¹⁵ ; *Témoignage* constitue certes une référence majeure pour de nombreux écrivains et poètes contemporains tant français qu'américains, mais l'œuvre reste peu connue du grand public, tout particulièrement en France, où la traduction est épuisée et n'a jamais fait l'objet d'une réédition ; Marcel Cohen, bien que publié dans la collection « Blanche » de Gallimard,

¹⁴ Citons néanmoins les articles suivants : Jacques-Denis Bertharion, « Des Lieux aux non-lieux : de la rue Vilin à Ellis Island », in *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, juin 1997, pp. 51-72; Andrée Chauvin et Mongi Madini, « La remontée des images (sur les récits d'Ellis Island) », in *Le Cabinet d'amateur* n° 6, décembre 1997, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 39-81; Monika Lawniczak, « L'autre île », in *Cahiers Georges Perec*, n° 9, Éditions Castor Astral, novembre 2006, pp. 229-244 ; Daphné Schnitzer, « Le rêve américain revisité par Georges Perec et Robert Bober », in *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles et sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, Éditions Joseph K, 2005, pp. 378-389 et Paul Schwartz, « Lire et voir Ellis Island » in *Cahiers Georges Perec*, n° 8, Colloque de Montréal, sous la direction de Jean-François Chassay, Le Castor Astral, novembre 2004, pp. 255-262.

¹⁵ Voir néanmoins les articles suivants : Krisztina Zentai, Horvath, « Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman contemporain », *Neohelicon*, vol. XXVIII, n° 2, décembre 2001, pp. 251-268 ; Robin Tierney, « "Lived Experience at the Level of the Body": Annie Ernaux's *Journaux extimes* », *Substance*, vol. 35, n° 3, 2006, pp. 113-130 ; Edward Welch, « Coming to Terms with the Future : The Experience of Modernity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *French Cultural Studies*, vol. 18, n° 1, février 2007, pp. 125-136 ; Bruno Blanckeman, « Annie Ernaux : une écriture des confins », in Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004, pp. 105-114.

reste peu commenté¹⁶ et suscite davantage de curiosité outre-Atlantique ; Alexander Kluge enfin, est encore peu lu et étudié en France, où son œuvre cinématographique et littéraire ultérieure est davantage mise en avant.

Enfin, il faut souligner combien la question du comparatisme est inhérente à ce corpus. Nous essayerons en effet de montrer que la tendance incarnée par les factographies relève d'une logique qui dépasse clairement les frontières françaises, et qui hante tout un pan de la littérature occidentale depuis le début du XX^e siècle. Cette logique transfrontalière se retrouve chez Perec, qui a lu *Stalingrad* de Kluge et y devine une nouvelle voie d'écriture, mais également chez Barthes, lequel tente de définir la forme qu'il projette par le biais de lectures traduites du japonais et de l'anglais. Au-delà, l'ensemble de ces œuvres obéit à un principe de citation, de circulation entre différents discours et différentes langues qui semble appeler de lui-même une approche comparatiste.

Afin de privilégier la précision des analyses textuelles, nous avons donc choisi d'évoquer principalement cinq auteurs. Néanmoins, la tendance factographique s'illustre dans un nombre toujours plus important de pratiques contemporaines et mérite d'être rapprochée de certains précédents, qui seront mobilisés ponctuellement et présentés en annexe de la thèse.

Inscription dans un champ de recherche : les littératures factuelles

La délimitation du corpus engage également ce travail dans un domaine d'étude : celui des littératures factuelles. On regroupe sous l'adjectif « factuel », initialement proposé par Gérard Genette, les œuvres qui « ont pour objet la réalité extralinguistique¹⁷ », du récit historique au témoignage et à l'autobiographie, en passant par les écrits scientifiques ou philosophiques. Dans *Fiction et diction* (1991), Genette, faisant après Paul Ricœur le constat

¹⁶ Signalons cependant la parution récente d'un dossier consacré à Marcel Cohen dans un des numéros de la revue *Europe*. *Revue Europe*, cahier spécial Marcel Cohen, N°961, Paris, Mai 2009.

¹⁷ Jean-Louis Jeannelle, « Atelier de théorie littéraire : Littératures factuelles : les problèmes. » Article en ligne sur le site « Fabula » à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26acute%3Bratures_factuelles%3A_les_probl%26egrave%3Bmes (consulté le 27/11/10).

Introduction

que la narratologie s'est jusqu'alors intéressée aux seuls récits fictionnels, en appelle à « une étude spécifique du récit factuel¹⁸ ». Il précise aussitôt qu'il emploie

faute de mieux cet adjectif qui n'est pas sans reproche (car la fiction aussi consiste en enchaînements de *faits*) pour éviter le recours systématique aux locutions négatives (*non-fiction*, *non-fictionnel*) qui reflètent et perpétuent le privilège [qu'il] souhaite précisément questionner¹⁹.

Cette distinction entre récit fictionnel et récit factuel se voit par ailleurs mise en perspective à travers une réflexion menée par l'auteur de *Fiction et diction* sur les critères et les régimes de littéarité, dans le chapitre liminaire qui donne son nom à l'ouvrage. Genette, dans la lignée de Nelson Goodman, y pose la question suivante : « Quand y a-t-il littérature ? ». Sa réponse prend la forme d'une poétique fondée sur un double régime de littéarité : un régime *constitutif*, qui garantit l'appartenance du texte au domaine de la littérature par le biais de critères stables, et un régime *conditionnel*, qui relève d'une appréciation subjective. Le régime constitutif repose sur les critères dégagés par les poétiques essentialistes : ils peuvent être thématique (la fictionalité) ou rhématique (la poéticité). Ainsi, explique Gérard Genette, tout texte qui se donne comme une œuvre de fiction ou qui se présente formellement comme un poème est *constitutivement* littéraire, sans que cela préjuge de sa qualité littéraire. Il existe pourtant une catégorie de textes littéraires dont le régime de littéarité n'est pas aussi facile à déterminer. Les poétiques essentialistes échouent ainsi à

couvrir la totalité du champ littéraire, puisque échappe à leur double prise le domaine fort considérable de [...] la littérature non fictionnelle en prose : Histoire, éloquence, essai, autobiographie, par exemple, sans préjudice de textes singuliers que leur extrême singularité empêche d'adhérer à quelque genre que ce soit²⁰.

C'est pour interroger les critères de littéarité de ces littératures non fictionnelles que Genette propose de recourir à une autre poétique, qualifiée par lui de *conditionaliste* et qui repose sur l'évaluation des lecteurs.

Cette première bipartition entre régime constitutif et régime conditionnel de littéarité en recouvre une seconde, qui donne son titre à l'ouvrage. En effet, Genette arrive à la conclusion qu'il existe deux critères de littéarité : la fiction (critère essentialiste, qui concerne les œuvres narratives ou dramatiques) et la *diction* :

¹⁸ Gérard Genette, « Récit fictionnel et récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Gérard Genette, « Fiction et diction », in *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 26.

Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles²¹.

Ce dernier critère peut lui-même se subdiviser selon un double régime. Il existe ainsi deux modalités de littéarité par diction : l'une est *constitutive* (la poésie en vers est immédiatement annexée au domaine de la littérature), l'autre est *conditionnelle* (la prose non fictionnelle doit être jugée « bien écrite » pour être considérée comme relevant du domaine littéraire). Ce faisant, Gérard Genette attribue aux œuvres « non fictionnelles en prose » un régime de littéarité spécifique et instable, car tributaire d'une évaluation toujours révoquant, qui prend le plus souvent la forme d'une évaluation stylistique²².

Il nous faut souligner d'emblée que le premier et le troisième chapitre de *Fiction et diction* ne recouvrent pas exactement les mêmes objets : en effet, si toutes les « littératures non fictionnelles en prose » ne sont pas des récits (un aspect que le critique ne développe pas, semble-t-il, de manière approfondie), à l'inverse, tous les récits factuels ne relèvent pas du domaine littéraire. Néanmoins, il nous semble que l'étude des littératures factuelles repose largement sur une telle confusion. Dans la lignée de l'article fondateur de Genette, ce champ de recherche paraît, du moins en France, largement dominé par les narratologues²³. Ainsi, les questions les plus fréquemment posées aux littératures factuelles concernent soit les possibles critères de distinction entre récit factuel et récit fictionnel²⁴, soit le statut littéraire fragile de

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² Il faudrait se poser la question de savoir quel rapport l'évaluation stylistique proposée par Genette entretient, du moins sous cape, avec un jugement concernant la *valeur* de l'œuvre.

²³ Pour plus de précisions sur ce champ d'études, nous renvoyons à l'état des lieux qu'en propose Franck Wagner. Franck Wagner, « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux », article publié en ligne sur le site *Vox Poetica* et consultable à l'adresse suivante : http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html#_edn1 (consulté le 16/09/11).

²⁴ Cette question en recouvre en réalité une autre, centrale pour la discipline narratologique et formulée par Franck Wagner dans son article : « les outils de la « narratologie fictionnelle » [...] peuvent-ils ou non être appliqués sans réajustement à des récits non-fictionnels ? ». Il précise que Genette a répondu à la question par l'affirmative, là où Dorrit Cohn y répond par la négative : « Dorrit Cohn estime qu'il est possible de mettre au jour diverses *propriétés* spécifiques au récit de fiction, ce qui relève d'une position, non dénuée de vigueur militante, qu'elle qualifie elle-même de *séparatiste* ; au lieu que Gérard Genette, récusant la possibilité même d'une telle distinction ailleurs que sur le seul plan des « types purs », valorise *a contrario* pour sa part une attitude *gradualiste*, ou si l'on préfère « intégrationniste », qui revient à relativiser les frontières entre fiction et non-fiction. » Franck Wagner, art. cit.

Voir aussi : Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* [*The Distinction of Fiction*], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001 [1999] ; Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [*Die Logik der Dichtung*], traduit de l'allemand par Pierre Cadot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977] et Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

Introduction

ces œuvres. Tout porte à croire, si l'on examine ce domaine de recherches, que les œuvres factuelles adoptent uniquement la forme du récit tel qu'il se manifeste dans le roman réaliste. C'est là ignorer tout un pan de la production factuelle ou « non fictionnelle en prose », dont certains genres constitués, comme le théâtre documentaire, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Les propositions formulées par Gérard Genette dans *Fiction et diction* sont ainsi susceptibles de mener à quelques confusions. Si l'on assimile trop hâtivement le factuel au *récit* factuel et au régime conditionnel de littéarité, en négligeant les précautions et les distinctions formulées par Genette, alors la notion apparaît essentiellement comme une catégorie négative (est factuel ce qui n'est ni poétique ni fictionnel). De plus, ce raccourci inviterait à laisser de côté tout un pan des littératures non fictionnelles : ainsi les œuvres de Charles Reznikoff et de Perec et Bober, parce qu'elles présentent une forme versifiée, seraient considérées par l'auteur de *Fiction et diction* comme relevant du domaine de la poésie. Pour cette raison, peut-être, de tels objets littéraires ne suscitent guère l'intérêt des théoriciens des littératures factuelles. Cette catégorisation fait apparaître à la fois la dimension négative de la notion de littérature factuelle et les restrictions qu'elle implique – deux aspects que ce travail souhaiterait précisément questionner.

Il s'agira donc d'adopter ici la notion de littérature factuelle dans un sens résolument positif, suivant en cela la décision de Gérard Genette de ne pas employer le terme de *non-fiction*, qui en plus d'être privatif, fait d'abord référence à une certaine tradition littéraire américaine. Nous définirons par conséquent les littératures factuelles dans une approche relevant de la pragmatique plus que de la poétique : les littératures factuelles se donnent comme des énoncés littéraires dont la valeur de vérité pourrait être mise à l'épreuve dans la réalité extra-littéraire. Elles prétendent garantir une fidélité de leur contenu aux « faits ». De plus, nous écarterons volontairement les genres « factuels » relevant du discours (comme l'essai) pour privilégier les formes de la représentation du réel.

On voit dès lors ce que l'étude des œuvres de notre corpus en tant qu'œuvres factuelles implique pour ce domaine de recherche. Contrairement à la plupart des genres ou des sous-genres factuels les plus étudiés actuellement (autobiographie, témoignage, récits d'historiens) ces œuvres n'empruntent pas la forme du récit long. Elles compilent certes de

courts récits, mais sous la forme de catalogues ou de recueils, éclatés en une pluralité de faits impossibles à rassembler sous un même fil narratif. Elles proposent ainsi une alternative au récit comme forme dominante de mise en ordre du réel et de l'expérience, et appellent par conséquent d'autres interrogations que celles que suscitent les récits factuels. Parce qu'elles n'empruntent pas la forme du récit long, qui caractérise également le roman réaliste, elles sont également moins faciles à confondre avec des fictions, et ce même si la véracité des propos tenus reste évidemment sujette à caution. Par ailleurs, dès lors qu'elles se présentent comme des recueils et évoquent les procédés du montage, elles produisent d'emblée, nous le verrons, un effet esthétique qui paraît garantir leur littéarité. Là où le lecteur peut légitimement s'interroger pour savoir si un récit factuel ne serait pas en réalité une fiction réaliste ou un simple témoignage dépourvu de valeur artistique, les œuvres de notre corpus manifestent clairement qu'elles s'écartent de la forme dominante de fiction – le roman – et qu'elles ont recours à des procédés de composition artistique.

Elles appellent par conséquent d'autres questionnements, parce qu'elles induisent une autre réception. C'est donc précisément par le biais de la réception esthétique qu'il s'agira de proposer une nouvelle méthode d'approche et d'étude des œuvres factuelles, méthode qui devrait à la fois servir à éclairer les littératures factuelles de manière globale et permettre de cerner de façon plus spécifique les œuvres à la forme peu conventionnelle qui constituent le corpus de ce travail.

Ainsi, la question de la littéarité, qui pourrait être posée pour certaines de ces œuvres, sera volontairement mise de côté. Prenant le parti de les étudier telles qu'elles peuvent aujourd'hui être lues, c'est-à-dire publiées chez des éditeurs prestigieux, on renoncera à poser la question « Ces œuvres sont-elles de la littérature, et pourquoi ? » au profit de cette autre question : « Que se produit-il lorsqu'on accepte de lire ces œuvres comme de la littérature ? Que produisent ces textes en tant qu'œuvres littéraires ? ».

L'unité dans l'écart : factographies et résistance au genre

Pour y répondre, il convient d'abord de s'interroger sur ce qui, parmi ces œuvres, « fait corpus » et légitime le fait de vouloir les étudier ensemble. L'idée selon laquelle la

Introduction

cohérence du corpus relèverait de l'évidence peut être immédiatement écartée ; rassemblant différents auteurs, dont la plupart ne se connaissent pas, il regroupe des œuvres en prose comme en vers, écrites en différentes langues et s'étalant sur une période de près de cinquante ans. Pour les réunir en un ensemble, il faut donc partir de ce qui les distingue dans le paysage littéraire des cinquante dernières années – de leur singularité. Ces œuvres paraissent détonner au sein de la bibliothèque ; elles manifestent donc un *écart* ; mais, si la perception de tout écart se fonde sur l'acceptation préalable d'une norme, par rapport à quelle norme cet écart prend-il sens ?

La notion d'écart esthétique, telle qu'elle a été théorisée par Hans Robert Jauss semble pouvoir constituer une première piste. Dans *Pour une Esthétique de la réception*, Jauss, empruntant la notion à Husserl, explique que la lecture d'une œuvre littéraire s'inscrit nécessairement dans un « horizon d'attente » et suppose l'intégration d'un certain nombre d'habitudes de lecture, que cette œuvre va venir conforter ou décevoir. L'écart esthétique désigne alors la distance qui, à une époque donnée, sépare l'œuvre du modèle ou de la « série » par rapport à laquelle elle se définit et qui permet d'évaluer sa force d'innovation dans le paysage littéraire de son temps :

[O]n appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience. [...] Lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement²⁵.

L'écart esthétique initialement manifesté par une œuvre au moment de sa première publication se voit par la suite généralement résorbé, au fur et à mesure que le public intègre aux normes de la « série » les innovations que le texte propose²⁶. C'est par un tel processus

²⁵ « [Man b]zeichnet [...] den Abstand zwischen dem vorgegebenen Erwartungshorizont und der Erscheinung eines neuen Werkes, dessen Aufnahme durch Negierung vertrauter oder Bewußtmachung erstmalig ausgesprochener Erfahrungen einen „Horizontwandel“ [...] in dem Maße wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewußtsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der „kulinaren“ oder Unterhaltungskunst. » Hans Robert Jauss, « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », in *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1970, pp. 177-178. Traduction : H. R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 58.

²⁶ « Wenn [...] der Kunstcharakter eines Werkes an der ästhetischen Distanz zu bemessen ist, in der es der Erwartung seines ersten Publikums entgegentritt, so folgt daraus, daß diese Distanz, die zunächst als neue Sehweise beglückend oder auch befremdlich erfahren wird, für spätere Leser in dem Maße verschwinden kann, wie die ursprüngliche Negativität des Werkes zur Selbstverständlichkeit geworden und selbst als

qu'une œuvre accède au rang de classique. Jauss explique que ce sont précisément ces normes, variables selon les époques, qui fondent la scientificité des études de réception en permettant de dépasser la simple appréciation subjective des œuvres. Ces normes sont spécifiques à la « série » à laquelle l'œuvre appartient et Jauss envisage différents types possibles de « séries », telles que « la série des œuvres d'un auteur ou d'une école, l'évolution d'un phénomène stylistique » ; mais celles qui se manifestent le plus fréquemment dans sa pensée et ses analyses sont « les séries des différents genres littéraires » (« *die Reihen verschiedener Gattungen* »)²⁷. Le « système de références objectivement formulable » de l'horizon d'attente se définit en effet comme la combinaison de trois principaux facteurs :

[...]l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique des œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne²⁸.

Le genre constitue ainsi le premier de ces facteurs de détermination de l'horizon d'attente – et de toute évidence le plus facile à identifier. Si certaines œuvres impliquent clairement la connaissance d'œuvres antérieures (*Don Quichotte*, par exemple, présupposerait selon Jauss d'avoir lu et de connaître les traits caractéristiques des romans de chevalerie), il existe en effet quantité d'ouvrages pour lesquels il serait hasardeux d'affirmer que leur réception repose nécessairement sur de telles références (le deuxième critère). Quant au troisième critère, « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne », il peut être interprété de plusieurs manières. Comme l'explique Jauss lui-même, il s'inscrit dans une perspective plus vaste, qui excède l'horizon restreint de l'attente littéraire pour s'étendre aux expériences que le lecteur a pu faire dans sa vie propre. Il s'agit donc à nouveau d'un facteur subtil, qui n'a pas la stabilité et l'évidence que présente l'identification générique. C'est par conséquent ce premier et principal facteur,

nunmehr vertraute Erwartung in den Horizont künftiger ästhetischer Erfahrung eingegangen ist. » *Ibid.*, p. 178. Traduction : « Si [...] le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir ». *Ibid.*, p. 59.

²⁷ *Ibid.*, p. 190. Traduction : *Ibid.*, p. 70.

²⁸ « das Vorverständnis der Gattung, [die] Form und Thematik zuvor bekannter Werke und [der] Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache » *Ibid.*, pp. 173-174. Traduction : *Ibid.*, p. 54.

Introduction

celui du genre, qui sera développé et utilisé par Jausse de façon privilégiée tout au long de ses travaux.

L'expérience commune semble confirmer cette idée, selon laquelle l'attente générique conditionnerait la majorité de nos lectures. Dans la plupart des librairies, des catalogues d'éditeurs ou des magazines consacrés à la littérature, les livres sont en effet classés par grandes catégories génériques, si bien que la dénomination « roman », « poésie » ou « théâtre » précède et oriente la majorité de nos découvertes des œuvres. L'enseignement de la littérature, de l'école à l'Université, repose également en grande partie sur l'apprentissage de sous-catégories génériques (roman réaliste, sonnet, tragédie classique, etc.) et sur l'aptitude de l'élève ou de l'étudiant à reconnaître la « série » à laquelle telle ou telle œuvre appartient. La notion de genre occupe ainsi une place privilégiée parmi les pré-requis culturels qui orientent et conditionnent la réception d'une œuvre, en permettant de l'inscrire dans une tradition et d'évaluer l'écart ou l'innovation qu'elle présente par rapport à cette dernière.

Les œuvres du corpus ne font pas entièrement exception à cette règle, mais leur appartenance générique est toujours problématique. La démarche de reconnaissance et d'identification achoppe, empêchant ainsi l'inscription claire et définitive dans une série donnée. Parmi ces œuvres, c'est sans doute celle d'Annie Ernaux qui pourrait le plus facilement être située dans une catégorie générique. *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* peuvent être identifiés comme relevant de la forme du « journal » à travers des signes d'appartenance explicites : le titre, en ce qui concerne *Journal du dehors*, et, dans *La Vie extérieure*, la présence systématique de dates précédant chacun des fragments textuels. Néanmoins, cette inscription générique est à nuancer d'emblée : non seulement le journal constitue une forme aux normes relativement floues et dont l'étude est somme toute récente²⁹, mais encore Annie Ernaux ne s'y intéresse-t-elle que pour en inverser les règles, retournant cette forme de l'intime vers un « dehors » et une « extériorité » revendiqués.

L'inscription générique est encore plus problématique dans le cas de Perec et de Reznikoff. Concernant *Récits d'Ellis Island*, quel statut générique attribuer à un texte qui

²⁹ À ce sujet, voir en particulier : Michel Braud, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2006 ; Éric Marty, 1985, *L'Écriture du Jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985 ; Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

constitue initialement le commentaire d'un film documentaire ? Certes, la versification (partielle dans le cas de Perec, intégrale chez Reznikoff) oriente la classification de ces deux œuvres dans le domaine de la poésie ; mais cette assimilation quelque peu hâtive a pour principale conséquence de venir jeter le trouble sur la catégorie elle-même. En effet, ce serait le seul procédé de versification qui ferait de l'œuvre une œuvre poétique, alors même que, depuis Baudelaire au moins, on a cessé d'assimiler vers et poésie ?

C'est une interrogation similaire que soulève Kluge, en sous-titrant une des versions de *Stalingrad* « Roman³⁰ ». Le fait de désigner ainsi une œuvre uniquement faite de documents et excluant la continuité narrative communément associée à la forme romanesque signifie-t-il que cette dénomination est ironique ? Ou implique-t-il que la notion même de roman est aujourd'hui si éclatée qu'elle n'a plus grand sens, au point que toute œuvre peut *faire roman* ?

Quant à l'œuvre de Marcel Cohen, elle est difficilement assimilable à une quelconque catégorie : si certains critiques ont pu se fonder sur la brièveté des textes narratifs rassemblés dans ses recueils pour les ériger en « nouvelles » extrêmement condensées, cette étiquette semble entrer en contradiction avec la mise à distance de la fiction et la référence au modèle de la rubrique de faits divers qu'implique notamment le titre de *Faits*.

Dans tous les cas, ces œuvres entretiennent donc un rapport extrêmement lâche, distancié et problématique aux catégories génériques qu'elles seraient susceptibles d'évoquer. L'écart que de tels textes présentent n'est donc pas d'abord un « écart esthétique » par rapport à une norme générique constituée, tels que ceux qu'étudie Jauss ; ils présentent davantage un écart *par rapport à la notion même de norme générique*, c'est-à-dire par rapport à la norme qui veut que nous lisions une œuvre en fonction d'une identification préalable, laquelle nous permet de la catégoriser comme roman, pièce de théâtre, ou encore œuvre poétique.

Cette mise en échec des processus d'identification et de reconnaissance qui préside habituellement à l'acte de lecture littéraire permet d'expliquer en partie la surprise et le

³⁰ Il s'agit là d'un geste de désignation générique paradoxale que d'autres écrivains ont pu mettre en œuvre. On pense notamment à Aragon, dont l'ouvrage sur Henri Matisse, à la croisée du livre d'art, de la biographie et de l'essai critique, est sous-titré « roman ». Cf. Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971.

Introduction

sentiment de dérouté que ces ouvrages suscitent. Un tel constat n'est toutefois pas suffisant. Il appelle à la fois une analyse, des nuances et des propositions.

Comment comprendre, d'abord, cette distance par rapport aux catégories génériques ? Ces œuvres incarnent-elles une mise en péril, voire une possible fin de la notion de genre ? La modernité littéraire n'a eu de cesse de mettre en question la notion de genre, depuis le rêve de synthèse romantique dans la poésie jusqu'à la subversion des catégories génériques pratiquées par les plus grands auteurs du XX^e siècle ou la promotion structuraliste du texte au détriment du genre³¹. Toutefois, s'il est difficile de rendre compte d'une partie de la production contemporaine, et notamment des factographies, selon la grille des genres répertoriés par la tradition critique, force est de constater que la notion de genre reste pertinente dans la mesure où elle oriente toujours fortement la réception.

Il ne s'agira donc pas pour nous d'invalidiser la notion de genre, mais, dans le cadre d'un corpus restreint, d'admettre que les auteurs qui nous intéressent manifestent tous une réticence à s'inscrire dans une tradition, là où la notion de genre implique au contraire la reconnaissance par l'écrivain des formes et des auteurs dans la lignée desquels il choisit de situer son travail – fût-ce en s'opposant. Les généalogies que nos auteurs se reconnaissent sont souvent lointaines dans le temps et l'espace³². Le plus souvent, les modèles qu'ils revendiquent sont même extérieurs au domaine de la littérature : modèles du manuel de lecture et de la rubrique de faits divers chez Marcel Cohen, de l'encyclopédie juridique pour Reznikoff, du rapport d'état-major ou du dossier d'archive pour Kluge, de l'exposition de photographies et du carnet de notes pour Annie Ernaux. Les notions de tradition, de filiation et de reconnaissance doivent donc, dans le cas de ces œuvres, être élargies de façon à excéder la notion de genre. L'impossibilité de leur catégorisation générique n'implique pas en effet que ces œuvres soient entièrement inouïes ou qu'elles ne suggèrent aucun horizon d'attente. Elles produisent bien certains échos, elles évoquent des formes existantes : la lecture qu'elles conditionnent, comme toute lecture, n'est ni isolée ni isolable de tout contexte. Elle s'inscrit

³¹ Cf. Edmond Nogacki (dir.) / Centre d'analyse du message littéraire et artistique, *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Actes du colloque international d'octobre 1993, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1994.

³² Elles seront développées dans la troisième partie de ce travail.

dans un horizon global d'attentes culturelles, avec lequel ces œuvres tissent des liens, liens qu'il convient alors d'énumérer, de décrire et d'analyser.

Pour ces raisons, il nous semble plus pertinent de définir la « série » factographique, pour reprendre le terme de Jauss, comme un ensemble de formes³³. Là où le genre, en effet, repose sur un système de conventions, acceptées ou contestées, la forme se distingue par des traits observables – sans impliquer nécessairement de référence à une norme. Par ailleurs, l'époque contemporaine, comme le montrera la troisième partie de ce travail, se caractérise par une porosité marquée entre différents types de pratiques artistiques, qui invite à penser les œuvres littéraires, comme les œuvres plastiques, à travers la notion de forme artistique.

Celle-ci sera envisagée dans un sens large. En plus de certains traits stylistiques communs et de similarités strictement formelles à l'échelle macroscopique, les œuvres de notre corpus se donnent comme le résultat d'un même processus poétique ou génétique. Plus fondamentalement encore, elles sont unies par un rapport spécifique au lecteur et par un fonctionnement textuel propre. Enfin, elles incarnent une certaine idée de la littérature qui les inscrit de façon singulière dans la production littéraire et artistique contemporaine. La catégorie que nous proposons ici sous le nom de « factographie » est donc bien une catégorie formelle, mais il s'agit d'envisager la forme en tant qu'elle s'articule à une idée de la littérature et à une mise en pratique singulière de cette idée.

Méthode, outils, délimitations

Il s'agit dès lors de définir une méthode et d'adopter les outils appropriés susceptibles de construire une telle catégorie formelle. Ce choix s'est vu déterminé par un double constat : d'abord, les outils et les catégories les plus courants de l'analyse littéraire semblent insuffisants pour aborder ces œuvres. Elles ont en effet tendance à subvertir plusieurs notions habituellement convoquées dans les études littéraires (notamment celles de « style »,

³³ Sur la notion de forme, voir par exemple les travaux de Laurent Jenny : Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002 et Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 266-67. Voir aussi : Bernardo Schiavetta et Jean-Jacques Thomas (dir.), « Forme & Informe dans la création moderne et contemporaine », *Revue Formules*, n°13, 2009.

Introduction

d'« auteur », de « création ») et à déplacer les catégories génériques admises. D'où la nécessité de mobiliser d'autres démarches et d'autres outils, que l'on cherchera notamment du côté des théories de l'art. Le second constat, à l'origine purement intuitif, est que ces œuvres engendrent un même mode de lecture et seraient donc susceptibles d'être appréhendées comme faisant partie d'un même ensemble.

L'hypothèse qui constitue le point de départ de cette étude est donc la suivante : les œuvres du corpus constituent autant de réalisations d'un ensemble de formes que l'on choisit d'appeler les « factographies » et que l'on se propose d'envisager comme un jeu de langage spécifique. La notion wittgensteinienne de « jeu de langage » semble pertinente pour aborder un tel objet, dans la mesure où elle recouvre un ensemble de pratiques sémiotiques (lesquelles ne se limitent pas au langage verbal) s'illustrant par des « coups » singuliers correspondant à des actions concrètes au sein de ces jeux et s'inscrivant dans une « grammaire » ou une « règle du jeu » qui les conditionne³⁴. Plusieurs théoriciens de la littérature y ont ainsi eu recours pour aborder la question des genres littéraires³⁵. Par ailleurs, la méthode proposée par Wittgenstein pour l'étude des jeux de langages paraît applicable à ces objets littéraires que constituent les factographies. Il s'agit en effet d'une méthode inductive, fondée sur la perception d'un « air de famille » commun à plusieurs actes de langages, à partir de quoi on cherche à dégager une « grammaire », ensemble de règles implicites qui ont présidé à leur formulation.

Le propre d'un jeu de langage est de ne pas être immédiatement perceptible comme tel : il n'est possible de le comprendre qu'à travers une série d'actions menées dans le cadre du jeu. Les « coups » joués dans une partie ne donnent pas les règles du jeu, mais nous invitent à les induire, à les inventer à partir d'indices épars. Certains jeux de langage fonctionnent selon des règles précisément et explicitement formulées : il est alors possible de

³⁴ Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Francfort, Suhrkamp, 1953. Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961. Sur la définition des notions de « jeu de langage », de « coup » et de « grammaire » dans la pensée de Wittgenstein, nous renvoyons à l'article suivant : Nicolas Xanthos, « Les jeux de langage chez Wittgenstein », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, <http://www.signosemio.com>.

³⁵ Nous renvoyons à ce sujet au cours d'Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », publié sur le site *Fabula* et consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/compagnon/genre10.php> (consulté le 16/09/11). Le rapport entre genre et jeu de langage également développé par Jean-Jacques Lecercle dans Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Le Seuil, " Poétique ", 2002, p. 50.

maîtriser le fondement théorique du jeu indépendamment de la pratique du jeu lui-même. C'est le cas des genres clairement définis, dont les règles se voient établies par exemple sous la forme d'arts poétiques successifs. Toutefois, la plupart des jeux recensés par Wittgenstein (rapporter un événement, faire un mot d'esprit) existent indépendamment d'une telle norme explicite. Dans ce cas, les règles du jeu (ce que Wittgenstein nomme sa « grammaire ») restent encore à identifier, et nous ne disposons pour cela que des « coups » joués, c'est à dire des actions menées dans le cadre du jeu de langage. Tel est le cas des formes, qui contrairement aux genres, ne se revendiquent pas d'une norme préexistante, mais dont la perception en tant qu'ensemble catégoriel repose sur la récurrence de certains traits.

On envisagera dès lors les formes factographiques comme un jeu de langage spécifique, dont les règles implicites peuvent être induites à partir de la somme des cas particuliers constitués par les œuvres, illustrant chacune une version ou un « coup » du même jeu. Le lecteur se trouve face à ces œuvres dans un état initial de relative perplexité et de fascination, comme devant un jeu dont il ignorerait les règles. Il en subodore la logique, sans qu'elle fasse encore pleinement sens. D'où la nécessité d'observer, de décrire et de recouper plusieurs œuvres comme autant de parties jouées, irréductibles à la « grammaire » formelle qu'elles incarnent et s'approprient selon des modalités toujours singulières.

Cette démarche suppose plusieurs étapes, au cours desquelles nous partirons des éléments les plus évidents (la grammaire proprement dite, qui délimite ce qui est ou n'est pas hors-jeu ou hors-catégorie) pour ensuite dégager quelque chose comme une logique à l'œuvre dans le jeu de langage. On glissera ainsi vers une ardoise interprétative destinée à donner un sens à ces formes et à comprendre le jeu de langage comme l'expression et la mise en œuvre de certains questionnements.

Il s'agit là d'une méthode empirique, qui ne prétend pas livrer la vérité ultime de ces œuvres mais réfléchir aux moyens de les penser ensemble – sachant qu'elles résistent à la schématisation. Les textes sont toujours plus complexes que le modèle sous lequel on cherche à les réunir ; la catégorie formelle esquisse ainsi une communauté possible, mais une communauté où chacun, confronté aux mêmes interrogations, répond d'une façon qui lui est propre.

Introduction

Dans cette approche à la fois théorique et empirique, la notion de forme ne prend tout son sens qu'à travers le rapport qu'elle instaure à un lecteur. Les théories de la réception et de la lecture, déjà évoquées par le biais des travaux de Jauss, constitueront donc une des références fondamentales de ce travail. La forme en effet n'existe que pour un regard, lui-même travaillé par une mémoire de la littérature, par des attentes, des acquis, des désirs. Définir une forme, en ce sens, revient également à définir les modalités de lecture propres à un ensemble d'objets, et qui les distinguent du reste de la production littéraire : il s'agira alors de déterminer quelles attentes ces textes suscitent, quels effets ils produisent, à quels rapprochements ils invitent, quels types de questionnements et d'interprétations ils font naître chez le lecteur.

Pourtant l'article défini cache là encore un écueil méthodologique. Derrière « le lecteur » se superposent en effet plusieurs lecteurs distincts : le chercheur, qui ne peut s'abstraire de sa subjectivité, mais aussi des déformations que son travail imprime sur le texte ; les lecteurs empiriques, qui rassemblent aussi bien les lecteurs ordinaires que les critiques et les écrivains lecteurs de factographies ; enfin la pluralité des lecteurs « virtuels », « lecteurs modèles » ou « lecteurs implicites » invoqués par les théoriciens de la lecture – notions que nous aurons l'occasion de développer dans une deuxième partie. La disproportion dans l'accueil critique qu'ont reçu les œuvres de notre corpus, aussi bien du côté de la presse que de l'Université, nous a conduite à reléguer à l'arrière-plan la réception critique, qui ne sera mobilisée que ponctuellement dans ce travail. Il nous paraît toutefois souhaitable de ne pas dissocier théorie et approche empirique de la lecture, et de ne pas réduire cette approche empirique à la seule subjectivité du chercheur. Par conséquent, la deuxième partie de ce travail s'appuiera également sur une enquête menée auprès d'un panel de lecteurs confrontés à des textes extraits du corpus d'étude.

Cette importance accordée à la lecture réelle a également des conséquences sur l'approche qui sera proposée des textes. Ainsi, on fera le choix, afin que la position du chercheur rejoigne au plus près celle du lecteur ordinaire confronté à l'œuvre, de s'en tenir avant tout aux textes. Pour ces raisons, les réflexions d'ordre strictement génétique, comme le discours critique sur les œuvres, ne feront l'objet que de brèves remarques. C'est en effet du livre, et du livre seul, que dispose un lecteur découvrant une œuvre – objet qu'il déchiffre et découvre à travers le filtre de ses attentes et de ses lectures antérieures, de tout un réseau

de connaissances littéraires et extra-littéraires, mais dans la majorité des cas sans l'appui d'une archive et sans avoir nécessairement recours à l'ensemble des discours critiques dont le texte a fait l'objet. Un tel parti pris n'interdit pas de s'intéresser aux modalités de la genèse du texte, ou aux possibilités d'analyse qu'il offre : mais nous nous intéresserons principalement à celles-ci dans la mesure où elles peuvent être induites ou déduites à partir du texte publié.

Ce parti pris a également déterminé le choix des éditions utilisées. Comme une partie non négligeable du travail repose sur la lecture des œuvres par des lecteurs réels de langue française, il fallait que l'édition choisie soit disponible en traduction. Pour cette raison, et bien que chacune des œuvres ait toujours été lue et étudiée en langue originale, ce sont les versions originales correspondant aux éditions traduites des œuvres qui ont été retenues comme références principales parmi les différents avatars éditoriaux de *Schlachtbeschreibung* et de *Testimony*. L'œuvre de Kluge sera ainsi principalement étudiée dans sa première version, même si les modifications ultérieures seront régulièrement évoquées³⁶. Quant à *Témoignage*, le texte traduit par Jacques Roubaud correspond au seul premier volume publié par Reznikoff en 1965 – à l'exclusion des trois autres livres que regroupe l'édition posthume des Black Sparrow Press. Ici encore, c'est donc essentiellement dans le premier livre que nous sélectionnerons les exemples venant appuyer l'argumentation. En ce qui concerne *Récits d'Ellis Island*, enfin, l'étude portera sur le livre plutôt que sur film, bien qu'en considérant toujours le statut hybride de l'œuvre de Perec et Bober. Par ailleurs, le choix s'est porté dans ce cas sur la seconde édition de l'ouvrage, qui présente une iconographie légèrement augmentée et en couleurs sans modifier l'organisation voulue par les deux auteurs. Néanmoins, toutes les différentes éditions des œuvres seront régulièrement convoquées tout au long du travail.

À ces choix d'édition s'ajoutent certaines délimitations imposées par une étude au cadre somme toute restreint. Nous avons mentionné plus haut le choix de ne pas recourir aux avant-textes et de ne mobiliser qu'occasionnellement les analyses critiques sur les œuvres. Du point de vue du corpus, certaines limites ont également dû être posées. Nous

³⁶ Par ailleurs, le choix ultérieur de Kluge d'intégrer à l'édition augmentée de 1978 des documents fictifs implique une réorientation du projet factographique vers la fiction qui éloigne cette dernière mouture de l'œuvre des autres textes de notre corpus.

Introduction

excluons ainsi les textes relevant du théâtre documentaire – sous-genre initié par Peter Weiss en Allemagne et qui connaît depuis les années 1990 un succès important en Angleterre, mais également en France, par le biais d’auteurs tels que Michel Vinaver. Pourquoi cette mise à distance ? D’abord parce que le théâtre documentaire, contrairement aux formes qui font l’objet de cette étude, constitue un sous-genre parfaitement constitué, doté d’une tradition riche et revendiquée par ses auteurs, et qu’il a fait l’objet de travaux importants³⁷. De plus, l’étude du texte théâtral soulève nécessairement des questions de représentation – tout particulièrement quand le texte, comme cela arrive souvent dans le cadre du théâtre documentaire, n’est publié qu’après-coup. Le statut spécifique du texte dramatique, tout comme la prise en compte de la réalisation scénique des œuvres, n’aurait pu faire l’objet d’une étude suffisamment approfondie.

D’un point de vue théorique, enfin, nous n’accorderons dans l’analyse qu’une place volontairement réduite à la notion de fragment et aux formes du fragment. Riche d’une très vaste tradition critique, qui remonte à l’héritage des Romantiques allemands, le fragment se définit en effet le plus souvent dans son sens étymologique, comme partie d’un tout brisé, marqué du sceau de la totalité absente. Une telle nostalgie de la totalité nous semble très éloignée de l’esthétique revendiquée par nos auteurs. Chez Barthes, la perte était retournée en un désir de totalité, désir de « faire Roman ». Chez Annie Ernaux, Marcel Cohen, Charles Reznikoff, Alexander Kluge et même Georges Perec, l’éclatement de la forme ne nous semble plus réductible à une telle tradition héritée du Romantisme : elle ne porte plus l’empreinte d’une unité perdue. Si le fragment en tant que forme pourra être ponctuellement convoqué, ce sera en tant qu’il est mobilisé par la mémoire du lecteur. Sauf mention contraire, le terme de fragment sera par conséquent utilisé non dans son sens historique, mais dans un sens neutre, pour désigner les unités textuelles qui caractérisent la majorité des œuvres du corpus.

Il convient de préciser un dernier aspect de l’approche revendiquée pour ce travail : la question de son inscription dans le temps et l’histoire. Le choix d’envisager ces œuvres en

³⁷ Cf. *Critique*, n° 699-700, « Le Théâtre sans l’illusion », Paris, Minuit, sept. 2005 et Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques. (en) Mouvement(s)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les Cahiers de la MSHE Ledoux », 2011.

tant que formes pourrait donner à penser que l'on s'oriente vers une perspective descriptive et, possiblement, anhistorique. C'est au contraire une historicité de la forme qui sera défendue ici et l'idée selon laquelle l'émergence des factographies suppose un temps, un rapport de l'art au monde et un moment de l'histoire qui la rende possible. L'élaboration formelle entre ainsi en résonance avec une pluralité d'autres discours, lesquels, bien qu'ils adoptent une syntaxe différente, gravitent autour des mêmes thèmes et des mêmes idées.

Les œuvres de notre corpus s'échelonnent certes dans l'espace, mais aussi dans le temps, des années 1960 à nos jours. Pourtant, nous verrons que les factographies peuvent et doivent être considérées comme des formes du contemporain, même si elles ont connu des précurseurs et des exemples antérieurs à l'époque contemporaine. L'histoire qui nous intéressera ne sera donc pas celle des œuvres, mais celle des formes – et ce n'est que dans les années 2000 que les conditions de constitution de la catégorie des factographies se sont trouvées réunies. En cela, les œuvres qui nous occupent témoignent chacune à leur manière de ce que Tiphaine Samoyault nomme une « mémoire du présent » :

La littérature, toute création véritable, informe de cette distance entre le présent et le présent devenu passé. Elle propose avant tout souvenir, et indépendamment de toute distance, la mémoire du présent. Cette mémoire du présent est toujours incertaine, on ne peut jamais être sûr de la tenir, on ne peut jamais être assuré qu'elle tiendra : on la sent, on la devine, on l'entend derrière l'évidence du point de vue, derrière le consensus³⁸.

On pourrait objecter que l'histoire des formes du contemporain présente les mêmes risques que l'histoire contemporaine (celui de la myopie ou celui d'un engagement trop fort du chercheur dans son temps, qui fausse et oriente son jugement) ; mais ce risque se conjugue au privilège rare de pouvoir espérer dégager, dans la pluralité des faits littéraires ou historiques, ceux qui sont à ses yeux susceptibles de faire sens et d'éclairer l'époque.

Dans cette optique, le corpus d'étude constituera un point de départ, regroupant des œuvres fortes et pour certaines emblématiques, mais qui connaissent dans la production contemporaine des avatars de plus en plus nombreux, dont certains exemples seront regroupés en annexe de la thèse. Bien qu'encore méconnues du grand public, elles témoignent d'une émergence de la forme : ce travail, en posant les bases de définition de cette nouvelle « série » littéraire, fait donc aussi le pari de sa postérité. Rien en effet

³⁸ Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Plein Feux, 2001, p. 11.

Introduction

n'interdit de penser que l'« écart esthétique » que présentent aujourd'hui encore les factographies ne trouvera pas progressivement à se résorber et qu'elles ne s'intégreront pas à un futur horizon d'attente. Plusieurs indices, aujourd'hui déjà, vont dans ce sens : un nombre croissant de publications contemporaines, dans les catalogues des éditeurs, semblent ainsi pouvoir s'inscrire dans la série factographique.

Faisant un tel pari, il s'agit donc de postuler qu'il existe un enjeu pour le discours sur la littérature dans le fait d'étudier de telles formes. Cet enjeu relève d'abord de la subversion des catégories existantes (comme celle de littérature factuelle) et de la mise en question des outils dont dispose le chercheur en littérature. Il concerne enfin la notion de canon et de son inflexibilité par des œuvres peu canoniques. Les réponses successives à cette question des enjeux s'échelonneront dans les différentes parties, mais le premier temps de la réflexion se doit de poser les jalons qui les rendront possibles.

Plan

Le plan de ce travail suivra ainsi une la logique d'une fabrique de la forme, qui s'échelonnera en trois moments, correspondant chacun à un geste de constitution de la catégorie : décrire, modéliser, situer.

En quoi ces œuvres font-elles corpus ? La réponse n'est pas dissociable de la formulation d'une hypothèse, que la première partie s'attachera à poser et à démontrer. Elle s'attachera à constituer la série factographique à travers une approche essentiellement descriptive. Nous verrons que la cohérence de l'objet d'étude tient tout particulièrement à la mise en œuvre d'un ensemble de techniques spécifiques, qu'elles soient revendiquées explicitement par les auteurs ou qu'elles transparaissent dans le texte qui en résulte. Il s'agira donc d'abord, pour reprendre la méthodologie inhérente à l'induction de la « grammaire » du « jeu de langage », de déterminer les récurrences perceptibles entre les différentes « parties » constituées par ces œuvres, mais aussi d'en tracer les limites, d'exclure les formes « hors-jeu » qui déborderaient ces règles. Il s'agira enfin d'analyser ces caractéristiques, en proposant une définition des œuvres littéraires factuelles fondée sur les « effets » contradictoires qu'elles suscitent chez le lecteur.

La deuxième partie du travail adoptera un point de vue pragmatique, et s'attachera à modéliser le fonctionnement des factographies et les modalités d'interactions avec le lecteur qu'elles inventent. Mobilisant à la fois les résultats d'une enquête de lecture menée auprès de lecteurs réels et les théories de la lecture postulant l'existence d'un lecteur virtuel, ce temps de la réflexion interrogera les modalités d'activation du texte factographique. Il s'attachera à montrer que, en dépit de leur étrangeté et de leur non-conformité au canon, ces œuvres sont bel et bien lisibles et interprétables – plus peut-être que d'autres formes plus traditionnelles, dans la mesure où elles disposent le lecteur à une activité interprétative d'une singulière intensité. On envisagera alors ces formes comme des dispositifs destinés à favoriser chez le lecteur une série d'interrogations, tant de l'objet littéraire en tant que texte que du monde extra-littéraire dont ces œuvres prétendent traiter.

Un troisième et dernier moment, enfin, élargira la perspective pour inscrire ces formes dans un contexte historique. Il s'agira de les mettre en rapport avec une histoire des formes et des idées mais surtout de s'interroger sur l'idée de littérature qu'elles incarnent. Dans ce but, les factographies seront aussi bien rapprochées des œuvres de leur temps que d'une filiation parfois lointaine esquissant une préhistoire de la forme ; mais elles seront également éclairées par le biais d'une histoire de l'art contemporain et d'une nouvelle pensée de l'œuvre d'art dont elles apparaissent comme le versant littéraire.

PREMIÈRE PARTIE

DÉCRIRE

LA SÉRIE FACTOGRAPHIQUE :
TECHNIQUES D'ÉCRITURE, EFFETS DE LECTURE

Le choix d'étudier ces œuvres en tant que corpus repose sur l'hypothèse que leur unité ne se définit pas uniquement par la négative, mais qu'il existe un ensemble de critères objectivement observables qui autorisent à les penser et à les lire ensemble. Au-delà de leur non-appartenance ou de leur appartenance problématique aux grands genres identifiés par la critique littéraire, qui leur confère une place à part, insituable, dans la bibliothèque contemporaine, on postulera donc l'existence de points communs susceptibles de leur conférer une cohérence positive.

Prouver cette cohérence revient alors à construire une série, c'est-à-dire une catégorie jusque-là inédite d'objets littéraires unifiés par certaines caractéristiques objectives. La notion de série, empruntée à Jauss, paraît, dans le cadre de ce corpus, à la fois plus large et plus appropriée que celle de genre. Non seulement il existe différents types de séries recensés par Jauss (genres, mais aussi procédés stylistiques, série constituée par les œuvres d'un auteur ou d'une école, par la récurrence d'un thème ou d'un mythe) mais le terme désigne d'emblée une catégorie construite intentionnellement par le chercheur, là où le genre relève davantage d'une volonté de l'auteur, qui accepte de s'inscrire dans telle ou telle tradition.

Il s'agira donc de s'appuyer sur les théories de H. R. Jauss tout en proposant une démarche allant à rebours de la sienne. Jauss se situe en effet dans une perspective d'histoire littéraire, laquelle se fonde sur la reconstitution de l'horizon d'attente lié à une époque donnée. Dans cette optique, la série, en tant qu'objet intellectuel, préexiste au processus de réception : le lecteur reconnaît dans l'œuvre certains traits distinctifs, ceux-ci lui permettant de l'identifier comme appartenant à telle ou telle série existante, puis d'évaluer l'écart que cette œuvre singulière entretient par rapport aux normes constituées par la série. Il s'agira dans ce travail, au contraire, de constituer une série rassemblant les œuvres en un corpus. En comparant et en confrontant les œuvres, en opérant par recoupements, on tentera de déterminer les traits qu'elles ont en commun afin de constituer ces traits en critères d'identification d'une nouvelle série. Il s'agit moins là d'une démarche d'historien de la littérature que d'une proposition de théorie littéraire, visant à nommer et à situer dans le paysage littéraire actuel un groupe d'objets non identifiés.

Dans la mesure où la cohérence de la série n'est pas liée à un critère d'appartenance (elle ne regroupe pas les œuvres d'un même auteur ou d'écrivains participant d'un même courant littéraire ou d'une même école définis), on postulera qu'elle est fondée sur la perceptibilité d'une même forme. Celle-ci repose sur l'identification de traits récurrents, lesquels sont analysables comme le résultat de procédés techniques que la première partie de ce travail s'attachera à identifier et à analyser.

En effet, une des premières réponses à la question de savoir ce qui, dans ces œuvres, « fait corpus » concerne les modalités de leur production. L'étonnement qu'elles suscitent et les signaux de reconnaissance brouillés qu'elles envoient tiennent en grande partie à l'insistance avec laquelle elles manifestent ces modalités. Toutes en effet s'accompagnent, de façon plus ou moins explicite, d'un métadiscours où il est moins question d'une quelconque intention de l'auteur (*ce qu'il a voulu écrire*) que des procédés employés (*comment il a écrit son œuvre*). La genèse des œuvres et les procédés qui ont présidé à leur écriture ne sont donc pas destinés à s'effacer, subsumés sous la forme achevée du texte. Ils restent au contraire lisibles, que ce soit dans le texte lui-même ou dans le paratexte, et peuvent être induits par le lecteur à l'aide d'un certain nombre d'indices, tant discursifs que formels. Ces modalités de production impliquent l'élaboration et l'usage de techniques, notion employée ici en tant qu'elle évoque la mise en œuvre de procédés conscients destinés à produire un résultat

déterminé³⁹. Il s'agit, à travers cette notion, d'envisager concrètement les œuvres du corpus du point de vue d'un « faire », d'une *téchnè*⁴⁰.

Pour autant, la démarche consistant à identifier et à caractériser ces techniques auxquelles les auteurs du corpus ont recours n'implique pas nécessairement une étude génétique des œuvres, dans la mesure où ces techniques impriment leur marque et se manifestent dans le texte lui-même. Elles peuvent généralement être induites à partir d'éléments métatextuels, dont la plupart sont localisés dans le périphrase (avant-propos, titres, notes, etc.). Elles se manifestent également dans les conséquences formelles qui en résultent : ainsi, la neutralité stylistique qui domine ce corpus, la rareté des images employées et la relative simplicité d'expression que manifestent chacun des auteurs peut être lue comme la conséquence ou la confirmation de telles techniques. Pourtant, il va de soi que ce type d'étude se fonde sur une récolte d'indices, non de preuves. Discursifs ou formels, ceux-ci nous intéressent en tant qu'ils convergent vers la production d'un premier effet de lecture, qui tend à désigner ces œuvres comme le résultat de deux ensembles de techniques.

L'élaboration des œuvres du corpus peut en effet se penser en deux temps, qui se succèdent dans un ordre plus logique que chronologique : un temps de récolte du matériau documentaire, et un temps d'agencement de ce matériau⁴¹. À chacun de ces moments

³⁹ Le récit constitue bien évidemment aussi une technique permettant d'intégrer les faits sous la forme d'une représentation verbale ; mais cette technique, qui domine massivement les littératures factuelles, se voit supplantée, dans notre corpus, par des procédés alternatifs de représentation du réel.

⁴⁰ Telle est d'ailleurs l'approche que revendique Roland Barthes au commencement du cours sur *La Préparation du roman*, où il définit la technique comme le désir de « vouloir savoir comment c'est fait, pour le refaire ». Toutefois, là où Barthes envisage la *téchnè* comme une propédeutique à la pratique d'écriture et comme un abandon de la Science et des postures qu'elle implique, ce travail envisage de s'intéresser au « comment » pour mieux fonder scientifiquement les caractéristiques de son objet. Cf. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/Imec, « Traces écrites », 2003, p. 38.

C'est une démarche similaire que revendiquent les auteurs de la *Revue de Littérature Générale*, dirigée par les poètes Pierre Alféri et Olivier Cadiot et publiée par Paul Otchakovsky-Laurens, dont le second numéro est structuré par une liste de « techniques mixtes », parmi lesquelles figurent le mixage, l'intégration, le mélange, le collage, etc. Olivier Cadiot et Pierre Alféri, dans leur préface au premier volume de la *Revue* intitulée « La Mécanique Lyrique », revendiquent en effet une désacralisation des œuvres qui passerait notamment par un examen concret des pratiques dont elles résultent. Ils ouvrent leur texte liminaire par ces mots : « On pourrait raconter l'écriture comme la construction d'un barrage, ou d'un moulin, ou d'un moteur ». Olivier Cadiot et Pierre Alféri, « La Mécanique Lyrique », in *Revue de Littérature générale*, n°1, Paris, POL, 1995, p. 3. Voir également *Revue de Littérature générale*, n°2, Paris, POL, 1996.

⁴¹ Seule l'étude génétique permettrait d'établir clairement quelles étapes effectives ont présidé à l'élaboration des textes du corpus. Pour la plupart des œuvres dont nous traitons, ces recherches ont été menées plus précisément que nous ne pourrions le faire. Nous renvoyons donc à ces travaux : Beate Bengard, *Marcel Cohen*,

correspond un ensemble de techniques : techniques de captation pour le premier, techniques de recomposition pour le second, qui seront étudiées successivement dans chacun des chapitres de cette première partie.

Au sein de chaque chapitre, l'étude de ces techniques suivra une logique destinée à les éclairer. Il s'agira d'abord de collecter les différents indices permettant d'induire les procédés auxquels nos auteurs ont eu recours, de les décrire, de les définir, et d'opérer parmi ceux-ci un certain nombre de distinctions. Dans un second temps, il s'agira d'analyser ces techniques, d'abord en les associant à différents modèles notionnels, puis en tâchant de mettre au jour les « effets » qu'elles sont susceptibles de provoquer chez le lecteur.

Dans cette optique, on proposera donc des rapprochements entre la série et des objets qui lui sont extérieurs, mais qui permettent de la situer dans l'imaginaire et le paysage de la réception contemporaine. Ces œuvres se définissent en effet par rapport à un double modèle, celui de l'enregistrement et du montage, qui ont acquis au XX^e siècle une place prédominante, que ce soit dans les domaines de la photographie, du cinéma ou encore de la création sonore – mais également de la littérature.

De telles associations ne sont pas sans produire un certain nombre d'effets. La notion, empruntée cette fois à Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, nous intéresse en tant qu'elle replace le texte au cœur d'une situation de communication. Comme l'écrit W. Iser :

[L]'art agit toujours sur nous. Il reste à nous demander de quelle manière il le fait. Il y a lieu de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'*effet*, et non plus sur la *signification* des textes⁴².

Faits (Paris, Gallimard, 2002). *Processus de lecture et d'écriture*, mémoire de maîtrise dirigé par Almuth Grésillon et Alfonso de Toro, Université de Leipzig, 2002. Benjamin Watson, « Reznikoff's Testimony », in *Law Library Journal*, 82 : 4, décembre 1990, pp. 647-671. Cécile de Bary, « Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés », *Cahiers de Narratologie*, n°16, 2009, mis en ligne le 26 mai 2009, consulté le 10 août 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/942>. Hans Hartje, *Georges Perec écrivain*, Villeuneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999. Bernard Magné, « La place Saint-Sulpice : Lieu parisien ou lieu pereccien ? », dans Caroline Désy (dir.), Véronique Fauvelle, Viviana Fridman, et Pascale Maltais (dir.), *Une œuvre indisciplinaire : Mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, op. cit., pp. 133-148.

⁴² Wolfgang Iser, « Avant-propos à l'édition française », in *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduction Evelyne Szynger, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 8. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

L'intérêt d'une telle démarche consiste en cela qu'elle permet d'envisager la réception d'un point de vue non plus historique-sociologique (comme le proposaient les travaux de H. R. Jauss) mais d'un point de vue textuel :

[L]e texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception⁴³.

On sait le succès qu'a pu rencontrer la notion d'effet dans la théorie littéraire. Dès 1977, Michel Charles propose une « rhétorique de la lecture » qu'il définit comme « une théorie du discours mais [...] du discours en tant qu'il est reçu, ou à recevoir, de telle ou telle manière. Disons une théorie du discours comme « effet⁴⁴ » ». Huit ans avant la parution allemande de *L'Acte de lecture*, Roland Barthes proposait déjà, dans un célèbre article, la notion d'« effet de réel », qui s'inscrit elle aussi dans une perspective rhétorique⁴⁵. Enfin la notion d'effet se trouve aujourd'hui au centre des travaux portant sur les théories de la lecture⁴⁶. Dans ce travail, toutefois, il s'agira d'utiliser la notion d'effet dans une perspective légèrement différente, car articulée à une démarche poéticienne. On tentera ainsi de déterminer « [d]ans quelle mesure les processus d'élaboration déclenchés par le texte sont [...] pré-structurés par celui-ci⁴⁷ » mais également d'ériger ces structures génératrices d'effets en caractéristiques d'une série formelle.

Dans un premier temps de cette étude, les effets étudiés s'apparenteront essentiellement à des « effets de reconnaissance », car la série, bien que globalement inédite, évoque divers types d'objets, artistiques et non artistiques, littéraires et non littéraires, et

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 79.

⁴⁵ Nous suivons ici l'interprétation de Dominique Vaugeois, pour qui dans cet article « [l']accent n'est pas mis sur l'expérience du réel - l'effet-réel - qui s'offrirait au lecteur par le biais de tel ou tel mécanisme textuel, mais sur le texte comme producteur de simulacres (on pourrait presque dire d'effets spéciaux) ». Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], article paru dans la revue *Communications*, n° 11, repris dans *Le Bruissement de la langue*, puis dans les *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 25 sq. L'article de Dominique Vaugeois, « L'effet, entre rhétorique et phénoménologie », publié sur le site *Fabula*, est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/atelier.php?L%27effet%2Centre%20rh%26eacute%3Btorique%20et%20ph%26eacute%3Bnologie> (consulté le 19/09/11).

⁴⁶ Citons notamment ceux de Vincent Jouve, qui insistent sur l'interaction qui s'opère entre le récit fictionnel et son lecteur, et qui propose dans *Poétique des valeurs* la notion d'« effet-valeur », après avoir développé celle d'« effet-personnage ». Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 et Vincent Jouve, *Poétique des valeurs* Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

⁴⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 9.

suscite certaines associations. Partant de l'idée que ces œuvres n'offrent pas ou peu de ressemblance avec d'autres catégories du paysage littéraire, on proposera donc d'élargir la notion d'horizon d'attente. Le processus de reconnaissance, nous le verrons, ne s'effectue pas exclusivement en référence à la bibliothèque : le lecteur peut opérer des rapprochements avec des objets non littéraires, que ceux-ci soient artistiques (certaines œuvres plastiques ou musicales, par exemple) ou non artistiques.

Par le biais des techniques de captation qu'elles revendiquent (transcription de scènes ou d'extraits d'archives, de propos lus ou entendus), ces œuvres entretiennent un rapport fort au document. Ce rapprochement se voit étayé par un certain nombre de caractéristiques formelles propres à ces œuvres, qui manifestent dans l'ensemble une relative neutralité stylistique et reproduisent parfois ponctuellement certaines particularités formelles propres au document telles que les listes et les abréviations. De ce fait, elles se définissent par leur proximité avec un objet qui n'est pas strictement littéraire : si certaines photographies, certains témoignages ou certains films peuvent être considérés à la fois comme des documents et comme des œuvres d'art, la majorité des documents échappe au domaine artistique. Pourtant, par le biais des techniques de reconstitution dont elles témoignent d'autre part (versification, compilation, sélection et mise en recueil), ces œuvres s'inscrivent dans une esthétique fragmentaire et évoquent les pratiques du montage qui caractérisent tout un pan de l'histoire artistique du XX^e siècle.

Après avoir identifié les traits caractéristiques de la série, cette seconde étape permettra donc d'apprécier l'ambivalence de sa position, proche aussi bien du document que de certaines pratiques musicales ou cinématographiques. Par ailleurs, nous verrons que cette double appartenance (au domaine de l'art et à celui du document) est caractéristique d'œuvres auxquelles la critique littéraire, sous l'appellation d'œuvres « factuelles », accorde depuis une vingtaine d'années un intérêt croissant. Ces rapprochements permettent donc non seulement de situer la série dans l'horizon d'attente du public contemporain, mais aussi d'inscrire son étude dans le champ de la recherche littéraire actuelle.

Cette première partie sera donc consacrée à ce qui, dans l'acte de lecture, constitue l'étape initiale de repérage sans laquelle aucune interprétation ne peut se construire. Avançant dans ce corpus comme dans un texte inconnu, à tâtons, il s'agira de rassembler les

indices, de suivre les pistes qu'évoquent certaines ressemblances pour progressivement parvenir à esquisser les coordonnées qui situeront cet ensemble touffu de textes dans un horizon d'attentes et de reconnaissances littéraires et extra-littéraires.

CHAPITRE 1

TECHNIQUES DE CAPTATION

Le premier ensemble de techniques, qui s'articule à un geste de captation, s'impose d'emblée, parce qu'il apparaît avec insistance dans le discours que les auteurs eux-mêmes portent sur leur œuvre et intègrent à celle-ci. Confronté à un texte inhabituel ou déconcertant, le lecteur va accorder une importance accrue aux indices métatextuels, dans l'espoir de constituer à partir d'eux un possible « mode d'emploi » de l'œuvre. Dans le cadre de notre corpus, il y trouvera davantage un « mode de fabrication », destiné en particulier à souligner le lien que ces œuvres entretiennent avec le réel, l'expérience vécue et les faits avérés dont témoignent les archives. Ce « mode de fabrication » repose sur la référence à des techniques de captation, dont on distinguera deux modalités essentielles : la *notation*, qui concerne la formulation et la mise par écrit de faits observables (petites scènes, brèves descriptions) et la *transcription*, fondée sur le prélèvement d'énoncés préalablement entendus ou lus avant d'être recopiés. Qu'il s'agisse de capter une scène observée dans le métro comme chez Annie Ernaux ou de copier des extraits de documents juridiques comme chez Charles Reznikoff, la référence à de telles techniques suppose toujours l'existence d'une réalité préalable – d'une expérience ou d'un document – que l'écriture ne se propose ni de transformer, ni d'interpréter, mais d'abord de capter aussi fidèlement que possible.

Il s'agira ensuite d'analyser ces techniques, dont l'affirmation apparaît comme une mise à distance de la fiction, invitant à lire ces œuvres comme des œuvres factuelles. Au modèle de la *mimésis*, elles opposent le modèle de l'enregistrement, qui implique la référence à tout un imaginaire – celui de l'appareil enregistreur – et à tout un pan de l'histoire des arts, amorcé par l'apparition de la photographie, laquelle a profondément modifié les notions de représentation et de création artistique.

Enfin, après avoir caractérisé et analysé ces techniques, on tentera d'étudier les attentes et les effets qu'elles sont susceptibles de produire chez le lecteur. Engageant la réception du côté de la factualité, elles produisent ce que l'on proposera d'appeler un « effet de document ». Les questions de l'authenticité et de la vérité, habituellement mises entre parenthèses dans l'œuvre fictionnelle, y retrouvent ainsi de leur pertinence, sous la forme d'un pacte plus ou moins explicite censé garantir la factualité de l'œuvre.

1. Noter / transcrire

On envisagera successivement deux techniques principales de captation littéraire : la notation et la transcription. La distinction entre l'une et l'autre repose sur la nature de l'objet capté. Certains de ces objets constituent des énoncés : paroles, propos lus ou entendus, saisis au détour d'une conversation ou d'une lecture, ils possèdent une dimension linguistique qui préexiste à leur retranscription dans l'œuvre. Ainsi, Charles Reznikoff reproduit des paroles préalablement proférées devant un tribunal puis consignées par un greffier ; Marcel Cohen cite régulièrement des passages d'ouvrages littéraires ou scientifiques ; Alexander Kluge insère dans *Stalingrad* des extraits de communiqués de presse ou de discours d'états-majors ; Annie Ernaux saisit parfois au vol une phrase entendue dans la rue et la consigne dans son œuvre, tandis que Georges Perec et Robert Bober enregistrent littéralement des entretiens avec d'anciens migrants, entretiens qui se voient ensuite retranscrits dans une dernière partie de leur livre. On nommera « transcription » la captation de tels énoncés qui existent en tant que discours avant d'être copiés ou retranscrits puis intégrés à l'œuvre.

Une autre catégorie d'objets qui intéresse également les auteurs du corpus est constituée de petites scènes, vécues ou observées. Contrairement aux objets de la première catégorie, celles-ci ne sont pas immédiatement perceptibles comme des énoncés. Généralement saisies par la vue, elles supposent une formulation, qui les fera passer de l'ordre du visible à l'ordre du langage. Il en va ainsi des nombreuses scènes muettes qu'Annie Ernaux consigne dans le RER ou au supermarché, de certaines anecdotes rapportées par Marcel Cohen, des amorces de descriptions qu'esquisse Georges Perec face aux bâtiments en ruine d'Ellis Island ou depuis le café de la place Saint-Sulpice. Cette seconde modalité de captation, que l'on propose de nommer « notation », recouvre donc une pratique et des enjeux légèrement différents de la première.

Il faut cependant souligner d'emblée que la plupart des auteurs alternent volontiers l'un et l'autre geste. Cette alternance peut s'incarner dans des œuvres distinctes : Charles Reznikoff a ainsi écrit des recueils de poèmes qui relèvent pleinement d'une logique de la notation⁴⁸, tandis que *Témoignage* témoigne exclusivement d'une pratique de la transcription, l'ouvrage étant entièrement constitué de fragments de témoignages prélevés dans les archives judiciaires. Marcel Cohen, Georges Perec, et Annie Ernaux font volontiers alterner dans leurs œuvres captation de paroles et captation de faits non linguistiques. Parfois encore, notation et citation alternent et se croisent au sein d'un même texte ou fragment textuel. Cette alternance est emblématique de la confusion induite par le terme de captation, qui recouvre en réalité des enjeux variés, allant de la restitution à la formulation.

1.1. Techniques de notation

Quelques exemples

Les techniques de notation concernent un premier sous-ensemble de textes du corpus, qui se présentent comme la captation de faits observables, de petites scènes ou d'amorces de descriptions d'un lieu. Ce premier sous-ensemble textuel, qui regroupe des micro-récits

⁴⁸ Cf. *Rhythms*, in *The Complete Poems of Charles Reznikoff, I et II*, edited by Seamus Cooney, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1976.

aussi bien que des descriptions minimales, se manifeste essentiellement dans les œuvres d'Annie Ernaux, de Marcel Cohen et de Georges Perec.

Chez Marcel Cohen, la plupart de ces notations apparaissent comme la mise par écrit d'une scène observée par « un homme », double anonyme, indéfini et discret de l'auteur :

Depuis la terrasse de café où il est attablé, un homme observe la scène suivante :
 Dans la rue, un père avance à grandes enjambées, traînant par la main son fils âgé de six ou sept ans. Il vient à l'évidence de le gronder, sans doute même de lui administrer une gifle ou une fessée. À la colère persistante de l'homme répond toute la passivité de l'enfant : il trotte, mais avec tant de mauvaise volonté, et en se laissant si bien traîner, que ses jambes finissent par s'emmêler. Il tombe⁴⁹. [...]

Ou encore :

Un homme fasciné par le spectacle de deux moineaux occupés, sous la verrière de la gare du Nord, à dévorer, en voletant, les insectes restés collés sur le pare-brise d'un Thalys, tout juste arrivé de Bruxelles⁵⁰. [...]

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, le RER et le centre commercial apparaissent comme les lieux privilégiés d'une telle activité de captation des petites scènes qui définissent son expérience de la ville nouvelle :

13 avril

Les stations du RER étaient désertes ce matin d'un lundi de Pâques. À Neuville-Université, sur le quai en direction de Paris, seulement un couple qui se serrait en silence, sans un mouvement. De la rame en direction de Cergy, on ne voyait que le dos de la fille. Lui avait la tête enfouie dans son cou. Quand le RER a démarré, on a pu voir son visage à elle, une fille avec des lunettes. Elle regardait devant elle, loin. Le train que l'un des deux devait prendre allait arriver, comme la fin du monde⁵¹.

Une autre notation, tirée cette fois du *Journal du dehors* :

En plein mois d'août, une petite vieille rose et fraîche, en socquettes blanches, avec un chapeau de paille, est immobile, peut-être égarée, au milieu des Trois-Fontaines. Autour d'elle, la boutique de sport, la bijouterie « La Baguerie », les vins Nicolas⁵².

Les deux œuvres de Perec qui seront mobilisées ici accordent également aux techniques de la notation une place prédominante. Celles-ci se manifestent de façon presque systématique dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, où l'auteur énumère sous forme de listes les faits qui l'entourent :

⁴⁹ Marcel Cohen, *Faits, II*, Paris, Gallimard, 2007, p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 304.

⁵¹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure : 1993-1999*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2000, p. 107.

⁵² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1993, p. 61.

[...]

Trois personnes attendent près de l'arrêt des taxis. Il y a deux taxis, leurs chauffeurs sont absents (taxis capuchonnés)

Tous les pigeons se sont réfugiés sur la gouttière de la mairie.

Un 96 passe. Un 87 passe. Un 70 passe. Un camion « Grenelle Interligne » passe⁵³. [...]

De telles listes apparaissent néanmoins de façon beaucoup plus ponctuelle dans *Récits d'Ellis Island*, essentiellement dans la partie intitulée « Description d'un chemin », lue par Perec pour accompagner les images filmées par Bober dans le film, et qui associe à des réflexions plus personnelles des bribes de description du lieu :

deux grands doubles évier de faïence blanche,
dont l'un est pourvu d'une essoreuse à main

quatre chaises

deux planches à repasser reposant sur de larges
pieds de fonte, l'un de base rectangulaire, l'autre
de base ovale ; l'un supporte un fer électrique ;
l'autre, encore couverte d'un épais tissu blanchâtre,
est munie d'un restant de jeannette tendue d'un
tissu rayé analogue à de la toile à matelas⁵⁴ ; [...]

Qu'ont en commun ces différents exemples de notations ? En premier lieu, une attention marquée au visible. Chacun esquisse en négatif la place d'un observateur, généralement identifié à l'auteur, et pose l'écriture comme prolongement d'un regard. Ils frappent également le lecteur par une certaine neutralité de l'expression, qui privilégie la forme du constat. Cette caractéristique se voit confirmée, dans chacune des œuvres, par le discours plus ou moins explicite à travers lequel ces auteurs font référence aux modalités de production du texte, qui tous mettent l'accent sur le désir de consigner les faits avec la plus grande objectivité possible.

⁵³ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975, pp. 19-20.

⁵⁴ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L/INA, 1994 [1980], p. 44.

Indices métatextuels

Le passage de l'observation à la rédaction implique en effet la mise en œuvre de techniques d'écriture fondées sur la captation du visible et sur la recherche d'une fidélité au fait observé. Il est alors possible pour le lecteur de déduire, à partir d'un certain nombre d'indices, quelles règles ont présidé au processus de production textuelle.

Georges Perec

C'est chez Georges Perec que ces indices se manifestent de la façon la plus explicite et la plus systématique. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* s'ouvre ainsi sur deux paragraphes dans lesquels l'auteur expose son projet d'écriture :

Il y a beaucoup de choses à voir place Saint-Sulpice, par exemple : une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois café dont un fait tabac, un cinéma, une église à laquelle ont travaillé Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni et Chalgrin et qui est dédiée à un aumônier de Clotaire II qui fut évêque de Bourges de 624 à 644 et que l'on fête le 17 janvier, un éditeur, une entreprise de pompes funèbres, une agence de voyages, un arrêt d'autobus, un tailleur, un hôtel, une fontaine que décorent les statues des quatre grands orateurs chrétiens (Bossuet, Fénelon, Fléchier et Massillon), un kiosque à journaux, un marchand d'objets de piété, un parking, un institut de beauté, et bien d'autres choses encore.

Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages⁵⁵.

Le présentatif « il y a », dans le premier paragraphe, comme le verbe « noter », dans le second, ancrent l'écriture dans le mode du constat. Pourtant, cet avant-propos se caractérise également par sa dimension déceptive : si la phrase initiale mentionne « beaucoup de choses à voir », le projet perecquien se cantonne volontairement au « reste », cette part inessentielle du réel qui fonde le programme de l'infra-ordinaire⁵⁶. De plus, si Perec se propose de « décrire » ce reste, il se contentera majoritairement de le recenser. Cependant, au-delà de cette finalité revendiquée de l'écriture (« décrire le reste »), Perec nous renseigne davantage encore sur les modalités de mise en œuvre de celle-ci. Les deux paragraphes adoptent en effet d'emblée la forme du texte auquel ils introduisent : ils s'ouvrent sur la forme de la liste, suivant le principe de nomination successive des éléments, à la différence près que les

⁵⁵ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit., pp. 11-12.

⁵⁶ Georges Perec, « Approches de quoi ? », in *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe Siècle », 1989, initialement paru dans *Cause Commune*, n° 5, février 1973.

« choses » énumérées sont ici séparées par des virgules et non par le retour à la ligne qui caractérise la suite de l'œuvre.

La présentation de cette méthode ainsi mise en scène se poursuit dans le premier fragment, qui pose le cadre géographique et temporel du procédé de notation :

La date : 18 octobre 1974
L'heure : 10 h. 30
Le lieu : Tabac Saint-Sulpice
Le temps : Froid sec. Ciel gris. Quelques éclaircies⁵⁷.

Puis Perec désigne le texte à venir comme une « esquisse d'un inventaire des quelques-unes des choses strictement visibles »⁵⁸, l'adverbe « strictement » apparaissant comme l'affirmation d'une contrainte que vient à peine modérer l'inachèvement inhérent à ce programme (« quelques-unes »). Par la suite, Perec s'attachera de la même manière à énumérer les « trajectoires », les « actions » et les « micro-événements » qui se déroulent sous ses yeux, selon une méthode qui consiste à délimiter une catégorie d'objets ou de faits, puis à les observer et à les recenser sous l'aspect d'un inventaire, lequel apparaît comme la forme la plus neutre de notation.

En définitive, ces indices métatextuels semblent moins fournir un mode d'emploi qu'ils ne désignent un mode de fabrication. Perec fait fréquemment référence à son activité d'observateur. Il consigne sa fatigue :

Il est quatre heures cinq. Lassitude des yeux. Lassitude des mots⁵⁹.

Entre fatigue et ennui, la lassitude semble ainsi s'emparer du regard avant de se propager à la main qui écrit. Quelques pages plus haut, l'auteur faisait déjà référence, sous forme d'une note, aux difficultés que son projet implique :

(Limites évidentes d'une telle entreprise : même en me fixant comme seul but de regarder, je ne vois pas ce qui se passe à quelques mètres de moi : je ne remarque pas, par exemple, que les voitures se garent⁶⁰)

L'accent ainsi mis sur le regard rappelle constamment les conditions de l'écriture. Régulièrement, l'image de Perec assis sur un banc ou à la table d'un café s'impose à

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 25-26.

l'imagination du lecteur, effaçant presque le paysage de la place Saint-Sulpice dans un dédoublement qu'évoque parfaitement ce passage daté du 18 octobre 1974 :

C'est à peine si je peux voir l'église, par contre, je vois presque tout le café (et moi-même écrivant) en reflet dans ses propres vitres⁶¹.

Cette mention des modalités de production de l'œuvre est également caractéristique d'*Ellis Island*, où Perec revient constamment sur le geste d'écrire et de filmer. Dans cette œuvre, le recours aux techniques de la notation correspond au moment où le texte passe au présent, pour décrire la première visite de l'île par Perec et Bober, datée du 31 mai 1978. Aussitôt surgit une série de questions. Celles-ci concernent à nouveau les modalités de l'écriture plutôt que sa finalité, le « comment » plutôt que le « pourquoi » :

comment décrire ?
comment raconter ?
comment regarder ⁶²?

Une des réponses possibles à ces questions reprend le programme de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* :

Au début, on ne peut qu'essayer
de nommer les choses, une
à une, platement,
les énumérer, les dénombrer, de la manière la plus
banale possible,
de la manière la plus précise
possible,
en essayant de ne rien
oublier⁶³.

Une partie entière de l'œuvre écrite, intitulée « Repérages », prend d'ailleurs la forme d'un ensemble de listes recensant les lieux visités, les manifestations aperçues, la nourriture consommée ou encore les objets achetés durant le premier voyage de Perec et Bober à New York, en juin 1978. Par ailleurs, les inventaires d'objets

des tables, des bureaux des armoires-vestiaires et des
classiers rouillés, des montants de lits, des bouts
de bois, des bancs ⁶⁴

⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

⁶² Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, *op. cit.*, p. 37.

⁶³ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

répondent aux photographies de tournages présentées dans le livre, venant ainsi confirmer le processus de notation. Comme dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, il s'agit une fois encore de donner à voir non seulement le lieu décrit mais le processus d'écriture lui-même. C'est ce dont témoigne une photographie, insérée dans l'ouvrage, qui représente Perec assis à une table, écrivant au milieu des ruines et des vieux projecteurs.

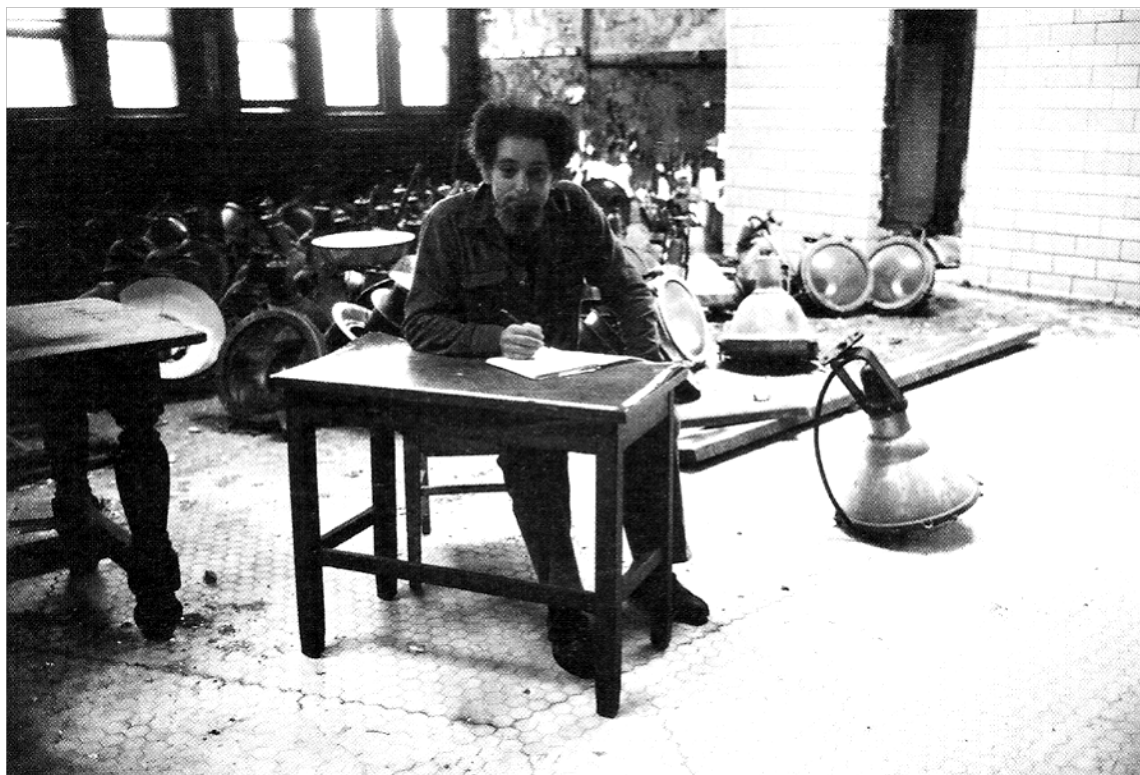


Figure 1 : Georges Perec à Ellis Island en 1979

Sur cette image, Perec tourne le dos au décor en ruines pour faire face à la feuille sur laquelle il écrit, mais aussi à l'objectif (filmique et photographique) selon une logique de retour sur sa pratique artistique qui caractérise nettement les *Récits d'Ellis Island*. Le lecteur, comme le spectateur du film, participe ainsi constamment aux interrogations qui ont présidé à la genèse de l'œuvre et qui font partie intégrante du texte aussi bien que du documentaire filmé.

Annie Ernaux

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, cette référence aux techniques de production s'impose d'abord au lecteur par le biais du péri-texte. Ainsi, le titre, *Journal du dehors*, évoque une

pratique quasi quotidienne d'écriture, mais cette référence à une tradition diariste s'infléchit dans l'avant-propos rédigé par l'auteur en 1996, et se précise sous la forme d'une technique. Annie Ernaux y décrit son activité d'écrivain, consistant à « transcrire des scènes » de manière à rassembler une « collection d'instantanés⁶⁵ ». Choissant comme Perec de privilégier ce qui « semble anodin ou dépourvu de signification parce que trop familier ou ordinaire », elle cherche à « pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel⁶⁶ ». À ce projet s'articulent certains choix techniques sur lesquels l'auteur revient fréquemment dans l'œuvre proprement dite. Ainsi :

Les jours de soleil comme aujourd'hui les arêtes des immeubles déchirent le ciel, les panneaux de verre irradient. Je vis dans la Ville Nouvelle depuis douze ans et je ne sais pas à quoi elle ressemble. Je ne peux pas non plus la décrire, ne sachant pas où elle commence, finit, la parcourant toujours en voiture. Je peux seulement noter « je suis allée au centre Leclerc (ou aux Trois-Fontaines, au Franprix des Linandes, etc.), j'ai repris l'autoroute, le ciel était violet derrière les tours de Marcouville (ou sur 3 M Minnesota) ». Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. De l'ethnotexte⁶⁷.

Aux formes littéraires de la description et du récit, Annie Ernaux oppose une technique de la « notation » produisant ce qu'elle nomme « de l'ethnotexte ». Celui-ci semble se caractériser par une forme d'immédiateté (« des instants, des rencontres ») là où l'écriture narrative supposerait l'identification d'un début, d'un milieu et d'une fin.

Le choix du « fragment » s'accompagne ainsi d'un retour régulier de l'écriture sur elle-même. La technique de la notation implique pour Annie Ernaux le choix d'une certaine « brutalité », qui peut s'entendre aussi bien comme une forme de violence que comme un désir de s'en tenir au fait considéré comme un matériau « brut », non travaillé. Les verbes « transcrire » et « noter » sont d'ailleurs ceux auxquels elle a le plus fréquemment recours pour parler de sa pratique dans ces deux œuvres. Ils apparaissent ainsi sur la quatrième de couverture de *La Vie extérieure*, dans un texte rédigé par l'auteur :

[...] Ce sont comme des traces de temps et d'histoire, des fragments du texte que nous écrivons tous rien qu'en vivant. Pourtant, je sais que dans les notations de cette vie extérieure, plus que dans un journal intime, se dessinent ma propre histoire et les figures de ma ressemblance.

⁶⁵ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 8.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 64-65.

En dehors de ce discours métatextuel, la pratique de la notation (comme dans le journal intime) favorise la mise en scène de l'écriture. Le lecteur est ainsi invité à imaginer l'auteur en train de noter sur un carnet quelque menu fait ; il assiste même parfois à la naissance d'une phrase, entendue comme une « mise en mots du monde » :

Ce midi. Je suis assise les yeux fermés dans le séjour. J'entends les voitures passer sur la route d'en bas, mouillée. Un camion. Je me représente le jardin en pente, la barrière blanche, la rue. Dans ma tête se forme une phrase, « on entendait le bruit régulier des voitures, le crissement plus long des pneus à cause du sol mouillé », dont je ne ferai certainement rien. Simple habitude de mettre en mots le monde⁶⁸.

La technique mise en œuvre par Annie Ernaux semble ainsi fondée sur l'immédiateté : le texte apparaît comme un prolongement de l'expérience. Il affirme son lien indéfectible au présent et à la perception tout en se dépouillant autant que possible d'un « faire » propre à l'écrivain : la phrase « se forme » indépendamment de la volonté de l'auteur, suivant une « simple habitude » qui consiste à laisser le monde, comme de lui-même, se convertir en mots.

Marcel Cohen

Chez Marcel Cohen, en revanche, on note très peu d'indices évoquant les procédés d'écriture utilisés ; de plus, tous sont cantonnés au péri-texte. Le titre, tout d'abord, évoque la rubrique de faits divers des journaux et rappelle au lecteur averti le passé de journaliste de l'auteur. Prises isolément, certaines des notations qui mettent en scène « un homme » pourraient tout de même être lues comme des textes de fiction. Cependant, le texte reproduit en quatrième de couverture invalide manifestement cette hypothèse. Bien que non signé, il a selon toute probabilité été validé par l'auteur. Or, il s'ouvre sur la mention explicite d'une « volonté d'échapper au genre romanesque ». La quatrième de couverture de *Faits, II* reprend et développe cette affirmation, en insistant sur un rejet de la fiction, laquelle « paraît [à l'auteur] trop logique et trop sage », au point de constituer « une manière ambiguë de détourner le regard ». Ce texte insiste également sur la présence des notes « inhabituelles dans un ouvrage littéraire » et sur une « volonté de regarder résolument

⁶⁸ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 32.

autour de soi » : autant d'éléments qui, sans dévoiler précisément la fabrique de l'œuvre, inscrivent indubitablement l'écriture dans le domaine factuel.

Conséquence stylistique et convergence des effets

À la lecture de chacune de ces œuvres, le lecteur dispose donc d'indices, plus ou moins discrètement disséminés dans le texte et le périphrase, dont la finalité manifeste est de l'informer sur les modalités et les techniques de production de l'œuvre. Ils convergent tous vers l'image d'un écrivain qui allie à des qualités d'observation une technique de consignation méthodique des faits, laissant peu de place aux commentaires personnels et aux divagations de son imagination.

Ces indices métatextuels se voient généralement confirmés par certains traits stylistiques, qui produisent des effets de lecture spécifiques. Ce second ensemble d'indices, de nature plus incertaine, peut néanmoins être envisagé comme la conséquence formelle des techniques de notation préalablement évoquées. Les uns et les autres convergent pour créer chez le lecteur l'impression d'une écriture relativement neutre et dépassionnée, car réglée et déterminée par le choix de ces techniques.

L'exemple le plus frappant d'un tel effet d'objectivité se manifeste dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, texte qui repose sur l'élaboration implicite de règles. Comme pour une expérience scientifique, l'auteur commence par définir les conditions matérielles de son « exercice » d'écriture. Dans un second temps, il définit une série de catégories (« choses strictement visibles », « trajectoires », « couleurs ») à partir desquelles il effectue le recensement des objets et des faits notables. Ce principe d'énumération d'une liste d'éléments définis au préalable semble destiné à entraver l'expression d'une subjectivité. Le texte se déploie ensuite sur le mode du procès-verbal ou de l'état des lieux, exemples mêmes d'un discours constatif et dépassionné. Georges Perec substitue ainsi au chaos de la perception et à la multiplicité des détails une série de catégories incluant divers éléments, qui se succèdent sous forme de listes :

- Des chiffres : 86 (au sommet d'un autobus de la ligne n° 86, surmontant l'indication du lieu où il se rend : Saint-Germain-des-Prés), 1 (plaque du n°1 de la rue du Vieux-Colombier), 6 (sur la place indiquant que nous nous trouvons dans le 6^e arrondissement de Paris).

- Des slogans fugitifs : « De l’autobus, je regarde Paris »
- De la terre : du gravier tassé et du sable.
- De la pierre : la bordure des trottoirs, une fontaine, une église, des maisons...
- De l’asphalte
- Des arbres feuillus, souvent jaunissants⁶⁹ [...]

Perec inventorie le réel, il en dénombre les éléments constitutifs plus qu’il ne le décrit véritablement, et ces inventaires semblent le signe d’un dépouillement, d’un refus affiché des oripeaux traditionnels de l’écrivain : refus de la virtuosité, de l’inventivité, choix de termes banals, d’un style « non marqué », qui va jusqu’à l’abandon de la phrase au profit d’une succession de noms.

La même remarque peut être formulée à l’égard des œuvres d’Annie Ernaux et de Marcel Cohen. Leur relative neutralité stylistique, qui dans un premier temps aurait pu ne pas frapper le lecteur ou au contraire lui paraître incongrue, trouve progressivement sa place et son sens dès lors qu’elle est articulée aux techniques d’écriture mises en œuvres. Les indices métatextuels explicites peuvent donc être appuyés par certains traits formels repérables dans les textes. Ils se combinent pour évoquer une technique spécifique d’écriture qui privilégie l’observation et la stricte consignation des faits, et que l’on propose ici de nommer « notation ».

La notation : origine et analyse de la notion

La notion de notation a principalement été théorisée par Roland Barthes dans son cours au Collège de France intitulé « La Préparation du roman ». Dans ce cours, le haïku se voit érigé en modèle d’une écriture minimale, que Barthes évoque sous le terme générique de « notation ». Une nuance importante distingue ainsi la « notation » ou la « note » telle que l’entend Roland Barthes des acceptions classiques du terme. La notation barthésienne recoupe en partie le sens de « note préparatoire », en ce qu’elle résulte d’un geste de sélection, de cadrage et de transcription mais, contrairement à celle-ci, elle se présente

⁶⁹ Georges Perec, *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, op. cit., p. 11.

comme une forme littéraire achevée et autonome ; ce qui explique qu'une forme poétique, le haïku, puisse être considérée comme sa manifestation exemplaire⁷⁰.

Cependant, les formes étudiées par Roland Barthes excèdent le seul haïku, et sa réflexion s'étend à différentes tentatives littéraires : il rapproche ainsi le haïku des *Epiphanies* de Joyce, singuliers poèmes en prose publiés à titre posthume, et de ses propres *Incidents* :

Cette expérience joycienne des *Epiphanies* m'importe beaucoup, elle est tout à fait adéquate à ma recherche personnelle d'une forme analogue, que j'appelle l'*Incident* : forme expérimentée par bribes dans *Le Plaisir du texte*, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, les *Fragments d'un discours amoureux*, un texte inédit (*Au Maroc*) et dans les chroniques du *Nouvel Observateur* ; c'est dire que je tourne autour par intermittences mais avec insistance – et donc que j'en éprouve les difficultés et les attrait⁷¹.

La définition de la notation comme forme ou ensemble de formes ne fait pas l'objet d'une définition théorique aboutie dans *La Préparation du Roman* – là n'est pas, en effet, l'objet du cours. Cependant, les caractéristiques de la notation correspondent à un certain nombre d'objets littéraires excédant largement le corpus mobilisé par Barthes et susceptibles d'être envisagés comme autant de variantes du modèle notationnel qu'incarne à ses yeux le haïku⁷².

L'étude du haïku permet en effet de dégager certaines caractéristiques propres aux notations : 1) ce sont des formes brèves ; 2) du point de vue du signifié, elles rapportent un micro-événement (perceptions, « *tangibilia*⁷³ ») ; 3) du point de vue du signifiant, elles se manifestent par une simplicité stylistique et un refus de toute généralisation, ce qui exclut l'usage de figures comme la métaphore ou la métonymie, et permet de les distinguer d'autres formes brèves tels que l'aphorisme et la maxime. Ces caractéristiques se manifestent de façon insistante dans les œuvres d'Annie Ernaux et de Marcel Cohen, dont certains textes ne sont

⁷⁰ Dans le cours, on l'a dit, la notation est d'abord envisagée comme une pratique avant d'être érigée en forme. Mais comment étudier une pratique d'écriture si ce n'est par les objets qu'elle produit ? À la bipartition entre pratique et forme correspond d'abord le binôme « notation »/« note », puis le terme de notation évolue au long des séances ; dans la conclusion, il désigne clairement une forme, mais une forme distincte de la « note » : « la Notation isolée, forme brève dont le haïku est la forme exemplaire ». Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 141.

⁷¹ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit., pp. 152-153.

⁷² Le fait que le haïku constitue une forme poétique au mètre fixe (5/7/5 syllabes) est évoqué par Barthes en début de son cours, mais ne constitue pas la caractéristique majeure de ce qu'il nomme lui-même « [s]on haïku ». Davantage intéressé par une problématique du sens à l'œuvre dans la notation, il compare ainsi presque exclusivement le haïku (qu'il ne lit qu'en traduction) à différentes formes en prose.

⁷³ C'est ainsi que Barthes désigne un ensemble de détails concrets, « tangibles », qui font à ses yeux tout le sel – tout le « romanesque » – du haïku, mais également de nombreux passages qu'il isole volontairement dans les grandes œuvres de sa bibliothèque. Voir en particulier la séance du 27 janvier 1979 dans Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit., pp. 81-90.

pas sans évoquer le haïku que R. Barthes érige en forme de son désir d'écrire. Ainsi, dans le *Journal du dehors* d'Annie Ernaux :

Sur l'autoroute, à la hauteur des tours de Marcouville, un chat écrasé, comme inscrit dans le goudron⁷⁴.

La brièveté et la simplicité convergent ici pour créer l'illusion d'un instantané littéraire, qui évoque la rapidité à laquelle l'image a été perçue par l'auteur, probablement au volant de sa voiture. La comparaison, figure parmi les plus ordinaires, s'élabore par ailleurs autour du verbe « inscrire » et mobilise ainsi le sème d'écriture dans le corps même de la notation, comme si le cadavre de l'animal constituait déjà un signe (écrit ou tracé), avant d'être consigné par A. Ernaux.

Dans les pratiques littéraires de la notation, telles qu'elles se manifestent chez M. Cohen, A. Ernaux ou G. Perec, l'écriture se place donc sous le signe d'une quasi simultanéité entre la perception et la production de la représentation littéraire. Barthes insiste de la même manière sur la *concomitance* entre perception et notation dans le cadre du haïku :

[i]l est évident que le haïku n'est pas un acte d'écriture à la Proust, c'est-à-dire destiné à « retrouver » le Temps (perdu) *ensuite, après coup* (enfermé dans la chambre de liège), par l'action souveraine de la mémoire involontaire, mais au contraire : *trouver* (et non *retrouver*) le Temps *tout de suite, sur-le-champ* ; le Temps est sauvé *tout de suite* = concomitance de la note (de l'écriture) et de l'incitation⁷⁵[...].

Comme dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, où Perec, assis à la table du café-tabac de la place Saint-Sulpice, note ce qui passe dans son champ de vision, la simultanéité postulée entre perception visuelle et production textuelle tend à minimiser l'acte de mise en écriture, à lui donner l'apparence d'un enregistrement quasi mécanique du réel. À la manière d'un instantané photographique, réel perçu et réel représenté semblent d'autant plus facilement superposables qu'ils relèvent d'une même temporalité immédiatement offerte, vue, lue et écrite dans la continuité d'un même geste. Chez Annie Ernaux, l'effet de simultanéité est encore accentué dans les fragments où domine le présent de l'indicatif :

Station de Port-Royal en réfection. La verrière de la gare est enfermée dans les palissades. Sur le quai, on voit encore la façade ensoleillée, distante et bourgeoise du *Beauvoir Hôtel*⁷⁶.

⁷⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 29.

⁷⁵ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, pp. cit., p. 85.

⁷⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 37.

La brièveté de la forme, trois courtes phrases chez Annie Ernaux, jusqu'à trois pages pour les textes les plus longs de Marcel Cohen, participe ainsi des procédés destinés à garantir le caractère « brut » des faits.

Le terme de « notation » est cependant susceptible d'induire un certain nombre de confusions. Dans la langue courante, il renvoie généralement à certains objets (carnets, journaux) que la critique considère comme des « avant-textes », et non comme des formes achevées et définitives de l'œuvre. Dans ce travail, il s'inscrit dans une opposition au terme de « transcription » afin de distinguer entre deux types de techniques : la notation relève d'une logique représentationnelle, essentiellement descriptive, tandis que la transcription s'inscrit dans une logique citationnelle, en ce qu'elle s'apparente à un geste de prélèvement et de recontextualisation d'un discours préexistant. Chez Barthes, le terme se cherche, sa définition s'invente et s'infléchit à mesure que le cours avance. De plus, Barthes ne distingue pas les notations qui rapportent des fragments de conversations de celles qui consignent un événement non verbal. Parallèlement au modèle du haïku, qui correspond aux techniques étudiées ici sous le terme de notation, il invoque également un second modèle : les *Épiphanies* de Joyce, et tout particulièrement celles qui mettent en scène de brefs dialogues saisis par l'auteur au détour d'une rue de Dublin. À ce modèle correspond un second ensemble de techniques, que l'on désignera ici comme des « transcriptions ».

1.2. Techniques de transcription

La réalité que cherchent à capter ces auteurs n'est pas uniquement constituée de faits observables mais également d'énoncés entendus ou lus. L'intégration de discours hétérogènes est une caractéristique essentielle de ces œuvres ; elle repose sur des techniques de transcription qui se manifestent chez chacun des auteurs du corpus.

Quelques exemples

Le plus radical d'entre eux est sans doute Charles Reznikoff, qui sélectionne et compile des fragments de témoignages et de récits extraits de comptes rendus de différents procès datant des années 1885 à 1915. Le contenu intégral de l'œuvre est donc fondé sur la retranscription de compendiums juridiques et l'écriture se fonde exclusivement sur cette

pratique de copiste. Dans la plupart des fragments collectés par Reznikoff, le cas est présenté sous la forme d'un bref récit, initialement élaboré par le greffier à partir des différentes dépositions des témoins, afin de fournir au jury une version condensée des faits. Par exemple :

Blake put his paper money in his vest pocket
and his silver in his pants pocket,
and mounted his horse to cross the swamp.
Hazel and brier thickets were on both sides of the
road.

A man crossing the swamp with a team that
morning
heard the loud report of a shotgun,
and a quarter of mile away
came upon Blake's horse, loose, with a saddle on,
and Blake, bleeding from his wounds,
lying in the road,
his pockets empty.

Blake mit ses billets de banque dans la poche de
son gilet
et les pièces de monnaie dans les poches de son
pantalon,
il traversa le marais à cheval.
Des deux côtés de la route il y avait des
noisetiers et des ronces.

Un homme qui traversait le marais avec son
attelage ce matin-là
entendit la détonation bruyante d'un fusil de
chasse,
et un quart de mile plus loin
rencontra le cheval de Blake, sans cavalier,
sellé.
Blake, saignant de ses blessures,
était étendu sur la route,
les poches vidées⁷⁷.

Dans un certain nombre de cas, cependant, ces récits sélectionnés et transcrits par Reznikoff intègrent eux-mêmes d'autres discours, notamment des paroles prononcées par les témoins. Par exemple :

The conductor asked her where she was going.
"Knoxville City."
He said: "You ought to have changed at Knoxville
Junction."
"Why didn't you tell me when we were there?"
He told her to get off
but she wanted to stay until the next station.

The train was stopped
and the conductor asked her if she was getting off.
He said if she didn't
he would kick her off
and that he was tired of "damn niggers".
He threw her bundle on the ground,
And put her baby beside it.
She followed and the train left her standing there.

Le contrôleur lui demanda où elle allait.
« Knoxville City. »
Il dit : « Vous auriez dû changer à Knoxville
Junction. »
« Pourquoi ne me l'avez-vous pas dit quand nous
y étions ? »
Il lui dit de descendre
mais elle voulait rester dans le train jusqu'à la
prochaine gare.

Le train s'arrêta
et le contrôleur lui demanda si elle allait
descendre.
Il dit que si elle ne descendait pas
il la ferait descendre à coups de pieds
qu'il en avait assez de ces « sales nègres ».

⁷⁷ Charles Reznikoff, *Testimony, The United States, 1885-1890, Recitative*, San Francisco, New Directions – San Francisco Review, 1965, p. 64. Traduction : Charles Reznikoff, *Témoignage, Les États-Unis, 1885-1890, Récitatif*, traduction Jacques Roubaud, Paris, Hachette, coll. « POL », 1981, pp. 77-78.

Il jeta son baluchon sur le sol,
mit son bébé à côté.
Elle descendit et le train la laissa là⁷⁸.

L'œuvre d'Alexander Kluge se présente également comme la transcription de documents existants. *Stalingrad* compile un nombre important de documents de différentes natures : l'œuvre s'ouvre ainsi sur un « compte rendu » (« *Rechenschaftsbericht*⁷⁹ »), qui résume, jour par jour, le déroulement de la bataille du mardi 10 novembre 1942 au mercredi 3 février 1943 tel qu'il figure dans les rapports d'état-major :

Sonnabend, 23. Januar 1943:

Die Verteidiger von St. leisteten während des ganzen gestrigen Tages in heroischem Ringen stark überlegenem Feind Widerstand. 20 Panzer wurden im Nahkampf vernichtet. Ein tiefer feindlicher Einbruch in die Verteidigungsfront wurde unter Aufbietung aller Kräfte aufgefangen. Die schweren Abwehrkämpfe am mittleren Donlauf und südlich des Ladogasees dauern an.

Samedi 23 janvier 1943 :

Les défenseurs de St. ont résisté pendant toute la journée d'hier à un ennemi bien supérieur, dans une lutte héroïque. Au cours du combat rapproché 20 chars ont été détruits. Une poche profonde réalisée par l'ennemi dans le front défensif a été momentanément colmatée grâce à une concentration de forces. Dans le cours moyen du Don et au sud du lac Ladoga les durs combats défensifs se poursuivent⁸⁰.

Les chapitres suivants présentent respectivement des « informations confidentielles » transmises à la presse par les organismes de propagande (« La version au niveau de la presse »), un extrait de règlement militaire (« Notions obligatoires pour une guerre d'hiver »), des sermons rédigés par plusieurs prêtres militaires (« La version au niveau des prêtres militaires »), des extraits retranscrits d'entretiens menés auprès d'officiers et de soldats (« Dans les faits, quel fut l'aspect du désastre ? »), puis auprès de médecins (« Le corps humain »). Ces trois chapitres mettent donc en scène la parole de différents protagonistes, cités sur le même plan que les documents officiels :

2. Soldat

F. Was waren Sie?

A. Obergefreiter und Kompaniegefechtsschreiber,
im Einsatz Melder.

Soldat 2 :

D. : Vous étiez ...?

R. : Caporal et rapporteur d'opérations, en ligne
estafette.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 87-88. Traduction : pp. 102-103.

⁷⁹ Dans sa première version, qui correspond à l'œuvre telle qu'elle a été traduite en français. Les éditions ultérieures de *Stalingrad* s'accompagneront d'importantes modifications, parmi lesquelles une modification de l'ordre des chapitres.

⁸⁰ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Fribourg-en-Brisgau, Walter Verlag, 1964, pp. 27-28. Traduction: Alexander Kluge, *Stalingrad, description d'une bataille*, traduit de l'allemand par Anne Gaudu, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1966, p. 28.

F. Da hatten Sie Einblick.

A. Wir waren nach dem Donübergang in der Nordriegelstellung Richtung K. zur Sicherung der Nordflanke des 40-km-Streifens der Straße, die vom Don aus nach Stalingrad-Nord führte, eingesetzt, und der Einsatz dauerte ungefähr 14 Tage.

D. : Vous avez dû en voir des choses.

R. : Après le passage du Don nous avons été affectés à la position en bretelle située du côté de K., pour assurer la sécurité du flanc Nord d'une portion de la route Don-St. Nord sur 40 km et l'engagement dura à peu près quatorze jours. [...]⁸¹

La composition des deux derniers chapitres, enfin, est plus difficile à identifier. « Le cours des jours » reprend le déroulement jour après jour des événements sur un mode parfois plus anecdotique que le compte rendu initial, mais tout en s'appuyant vraisemblablement sur des documents de nature variée. « Le monde des formes, les protagonistes », rassemble enfin des informations très diverses, concernant les règles du protocole militaire aussi bien que les expressions favorites de certains généraux.

Dans *Récits d'Ellis Island* de Georges Perec et Robert Bober cette inscription de discours préexistants semble davantage circonscrite. Ainsi les entretiens filmés qui constituent le deuxième volet du film, « Mémoires », sont retranscrits en fin d'ouvrage dans le chapitre du même nom. Cependant, toute la première partie du livre, dès lors qu'on l'observe de plus près, s'avère tissée de citations prélevées dans le discours officiel concernant l'histoire d'Ellis Island. Ainsi la litanie de chiffres qui ouvre le chapitre « Description d'un chemin » se donne à lire implicitement comme la transcription de ce que Perec nomme plus loin les « statistiques officielles » :

cinq millions d'émigrants en provenance d'Italie
quatre millions d'émigrants en provenance d'Irlande
un million d'émigrants en provenance de Suède
six millions d'émigrants en provenance d'Allemagne
trois millions d'émigrants en provenance d'Autriche et de Hongrie⁸²
[...]

⁸¹ *Ibid.*, p. 113. Traduction : *Ibid.*, p.106.

⁸² Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, *op. cit.*, p. 21.

Plus ponctuellement dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, l'auteur consigne certains « slogans fugitifs » et messages publicitaires qui apparaissent dans son champ de vision :

Un camion « Que sais-je ? » : « La collection « Que sais-je » a réponse à tout⁸³ »

ou les menus propos des passants :

J'entends : « il est trois heures et quart⁸⁴ »

Cette technique de transcription est également omniprésente dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Les dialogues saisis au vol sur le quai ou dans la rame du train de banlieue succèdent aux mots hâtivement griffonnés sur les murs et aux propos des journalistes entendus à la radio :

« Tu crois qu'on a le temps d'aller à... (inaudible).
Comment ?
Tu deviens sourde !
Non non⁸⁵. » [...]

Dans les œuvres de Marcel Cohen, enfin, un grand nombre de « faits » recueillis par l'auteur apparaît comme la retranscription de notes de lectures, parfois de discussions. Plusieurs d'entre eux s'ouvrent sur une phrase introductive qui présente le locuteur, dont les propos sont ensuite retranscrits ou résumés dans le texte :

Officier de marine pendant la Seconde Guerre Mondiale, le peintre Yasse Tabuchi se souvient comment, dans le Japon impérial de son enfance, les femmes de la haute aristocratie portaient jusqu'à douze kimonos de soie superposés. [...]

Un homme explique qu'il n'était jamais parvenu à aimer son père. [...]

Un homme se souvient comment, enfant, il avait, pour la première fois, le sentiment de sa solitude. [...]

En novembre 2004, dans un article de la revue *Art in America*, le poète américain Raphaël Rubinstein s'interroge sur l'étrange fascination qu'exerce sur lui le livre de Kenneth Goldsmith intitulé *Day*⁸⁶. [...]

D'autres se présentent comme des dialogues issus d'entretiens ou de conversations :

- Vous me disiez n'avoir eu peur qu'une seule fois en mer.

⁸³ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit., p. 27.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁵ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 35.

⁸⁶ Marcel Cohen, *Faits, II*, op. cit., pp. 228, 233, 235, 239.

- Une seule fois, si mes souvenirs sont exacts, et sur une mer d'huile encore. Il est vrai que c'était au large de Gibraltar, dans les parages les plus fréquentés du monde, et par une nuit de brume⁸⁷. [...]

L'ensemble des œuvres du corpus est donc tissé des paroles d'autrui, discours extérieurs au texte et que celui-ci cherche à intégrer selon différentes modalités. Ce n'est pas tant ce processus d'intégration qui paraît surprenant à première lecture, que la systématisme avec laquelle ces auteurs mettent en scène leur pratique de transcription d'énoncés existants. Le geste d'écriture qui produit de telles « transcriptions » manifeste ainsi le recours au prélèvement, qui apparaît comme une seconde technique spécifique de captation du réel, basée cette fois moins sur l'observation que sur l'écoute et la consignation des propos qui parcourent notre expérience du monde.

Indices métatextuels

Comme dans les notations, le lecteur dispose d'indices lui permettant d'identifier ces techniques de transcription et de déduire les processus de genèse du texte.

Dans *Témoignage* et *Stalingrad*, il en est d'emblée averti par le biais d'une note introductive, chez Reznikoff :

Note : All that follows is based on law reports of the several states. The names of all persons are fictitious and those of villages and towns have been changed. C.R.

Note : Tout ce qui suit se fonde sur des comptes rendus de procès provenant de différents états. Tous les noms de personnes sont fictifs et ceux des villages et des villes ont été modifiés. C.R.⁸⁸.

La version française de l'œuvre d'Alexander Kluge s'ouvre quant à elle sur la mention des sources utilisées :

Sources de documentation :

Institut für Zeitgeschichte, Munich.
Bundesarchiv, Coblenz.
Récits de rescapés.

⁸⁷ Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, Paris, Gallimard, 2002, p. 188.

⁸⁸ Nous traduisons, la note étant étrangement absente dans la traduction française de l'œuvre. Cette omission est néanmoins compensée par un texte en quatrième de couverture, indiquant l'origine des fragments rassemblés dans l'œuvre : « Ces témoignages racontent des événements. Ils n'inventent pas une langue, l'américain, ils la parlent. // Tout ce qu'ils disent a été dit : cela s'est passé, dans les États de l'Union (U.S.A.), au cours des dernières années du dix-neuvième siècle. [...] La particularité intense de ces paroles est d'avoir été prononcées pour des oreilles légales, c'est-à-dire légitimées par le droit de cette nation terrifiante et fascinante : le juge, le jury, le public du tribunal ; et ensuite transcrites et enfouies dans la mémoire des archives [...] ».

Radiogrammes et dossiers⁸⁹.

Celles-ci sont présentées en fin d'ouvrage dans les versions allemandes ultérieures de l'œuvre :

Folgende Einrichtungen und Sammlungen wurden für das Buch benutzt:
 Institut für Zeitgeschichte, München;
 Bundesarchiv, Koblenz; Berichte von Rückkehrern;
 privat zu Verfügung gestellte Befragungen;
 Funkgespräche und Aktenunterlagen.

Pour ce livre, les institutions et les fonds suivants ont été consultés :

Institut d'Histoire contemporaine, Munich ;
 Archives fédérales, Coblenz ; entretiens mis à disposition privée ; entretiens radiophoniques et dossiers⁹⁰.

Si Perce n'insiste pas réellement sur les documents consultés afin de préparer le voyage à Ellis Island et de rédiger son texte, la partie « Mémoire » est précédée d'une longue introduction, qui rappelle les conditions du tournage et présente les différentes personnes avec lesquelles des entretiens ont été menés, qui n'ont pu par la suite être utilisés dans le film. Puis chaque entretien s'ouvre par un photogramme ou une photographie représentant la personne interviewée. Son nom et la date à laquelle elle est passée par Ellis Island sont également notés, ainsi que quelques indications sur le lieu et le déroulement de l'entretien.

La transcription des propos qui suit est donc fortement ancrée dans une démarche documentaire d'identification des différents locuteurs. Par ailleurs, la technique de reproduction des paroles est implicitement liée aux modalités du tournage. Le lecteur déduit spontanément que les entretiens, filmés dans un premier temps, ont par la suite été retranscrits, ce qui semble garantir la précision de la consignation.

⁸⁹ Alexander Kluge, *Stalingrad, description d'une bataille*, op. cit., p. 7.

Dans la version allemande originale, on trouve l'avant-propos suivant (Nous traduisons) :

Vorwort

Das Buch beschreibt den organisatorischen Aufbau eines Unglücks. Es geht um das bekannte Unglück von St. Die Ursachen liegen 30 Tage oder 300 Jahre zurück. Die durch häufige Nennung abgestumpften Namen sind teilweise abgekürzt oder geändert.

Alexander Kluge

Outre le fait que cette première version met l'accent sur la notion de description, et participe d'une logique de reconstruction rationnelle de la bataille (il est question d'« organisation », de « causes »), il nous semble que la volonté manifestée par Kluge de modifier son avant-propos un an à peine après la parution originale témoigne de l'importance que revêt à ses yeux la mention des sources – quand bien même celles-ci seront mentionnées en fin d'ouvrage dans les éditions allemandes ultérieures.

⁹⁰ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung : Roman*, nouvelle édition de 1978, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, coll. « Neue Folge », n° 193, 1983, p. 368. (Nous traduisons).

Avant-Propos

Ce livre décrit la mise en place organisée d'un malheur. Il traite du fameux malheur de St. Les causes en remontent à 30 jours ou 300 ans. Les noms abrutissants à force d'être fréquemment cités sont par conséquent raccourcis ou modifiés.

Alexander Kluge

Chez Annie Ernaux, également, c'est en marge du texte lui-même que se développent les références aux techniques de transcription. Dans l'avant-propos au *Journal du dehors* précédemment cité, les techniques de notation et de transcription verbale sont évoquées côte à côte, sans que l'auteur n'établisse de réelle différence entre ces deux gestes :

J'ai prêté attention aux propos qui s'échangeaient dans le RER. J'ai eu envie de transcrire des scènes, des paroles, des gestes d'anonymes, qu'on ne revoit jamais, des graffiti sur les murs, effacés aussitôt tracés⁹¹.

Le verbe « transcrire » se trouve également dans le texte reproduit en quatrième page de couverture de *La Vie extérieure*, donnant ainsi à penser que les textes produits par Annie Ernaux auraient une existence en dehors de l'œuvre, où elle les aurait simplement recopiés :

Relisant ces pages, je m'aperçois que j'ai déjà oublié beaucoup de scènes et de faits. Il me semble même que ce n'est pas moi qui les ai transcrits.

Marcel Cohen, enfin, introduit comme on l'a vu les propos d'autrui, mais s'efface en tant que lecteur et transcripteur de ces énoncés. Par ailleurs, il se distingue par un usage spécifique du périphrase. C'est sous la forme de notes en fin d'ouvrage, relativement incongrues dans une œuvre littéraire, qu'il signifie son recours à des techniques de prélèvement textuel. Les dernières pages de *Faits et Faits, II* et *Faits, III* recensent ainsi les ouvrages, les films, les articles de journaux où l'auteur a prélevé certaines anecdotes :

1. Témoignage de M. Bunot recueilli par l'auteur, *Malestroit, chroniques du silence*, EFR, 1973, Paris.
 2. Cf. le film de Francesco Rossi *Les hommes contre*.
 3. Cf. Arte, septembre 1999.
 4. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, traduction de F. Grenier, Payot, 1930, Paris.
 5. *La vieja memoria*, film de Jaime Camino, Profilmes-SA, 1977.
 6. Journal *Le Monde*, 23 mai 1999⁹².
- [...]

Il s'agit là des notes regroupées à la fin du premier volume de *Faits*. On remarquera que cette liste s'ouvre sur la mention d'un entretien recueilli par l'auteur, qui met ainsi en scène de façon extrêmement discrète le processus de genèse textuelle et son propre rôle d'interrogateur et de transcripteur des propos recueillis.

⁹¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 8.

⁹² Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, op. cit., p. 239.

Conséquences formelles

Plus encore que les techniques de notation, les techniques de transcription mises en œuvre par ces auteurs se manifestent par des indices formels qui signalent dans le texte le processus de prélèvement et de recontextualisation d'énoncés préexistants.

Parmi eux, tout d'abord, des indices typographiques servant à introduire le discours. Dans plusieurs des exemples précédents, les guillemets et les tirets identifient citations et dialogues comme tels. Ces indices typographiques sont parfois complétés, comme c'est le cas dans la série d'exemples extraits de l'œuvre de Marcel Cohen, par une phrase d'introduction du discours direct ou indirect.

Au-delà, les techniques de transcription ne sont pas sans imprimer sur le texte une marque formelle facilement reconnaissable. Dans la retranscription des entretiens menés par Perec, ainsi que dans les propos entendus dans le métro et consignés par Annie Ernaux, la nature orale de l'énoncé d'origine laisse son empreinte sur le texte qui en résulte. Ce sont tantôt des hésitations qui révèlent l'émotion que provoque chez l'une des migrantes l'évocation de ses souvenirs et le retour sur l'île d'Ellis Island :

Mme K. : ... C'était comme la salle de récréation... Vous savez c'était une grande pièce comme celle-ci. On s'asseyait, ils nous apportaient des petites choses à faire pour nous occuper... On dirait que c'est hanté maintenant, vous savez, avec personne dedans alors qu'il y avait tellement de monde... tellement de monde... J'ai l'impression de les voir... C'est vraiment délabré aujourd'hui, c'était plus rangé avant, maintenant ça a l'air tout cassé... Oui, je m'en souviens clairement⁹³ [...].

Tantôt c'est une agrammaticalité de la phrase ou une expression saillante qui tranche avec le style de l'auteur et qui désigne immédiatement le discours comme une parole étrangère.

Ainsi, chez Annie Ernaux :

À une caisse lente d'Auchan, une jeune mère avec sa petite fille. Elle commente à voix haute les actes de l'enfant, « te traîne pas, tu essuies tout le sol avec ta robe ! », la gronde, « reste ici ! », lui décrit l'avenir immédiat, « on va faire chauffer de l'eau pour la vaisselle en rentrant. Tu sais qu'il n'y avait pas d'eau chaude ce matin, maman a dû prendre une douche froide ». Etc⁹⁴. [...]

⁹³ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 144.

⁹⁴ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 25.

D'autre part, parmi les œuvres des auteurs qui copient ou affirment copier des documents, on retrouve les spécificités formelles propres aux différents écrits dont ils prélèvent des fragments. Neutralité de la langue juridique chez Reznikoff, recours aux abréviations typiques des rapports d'état-major chez Kluge et vocabulaire caractéristique de la propagande nazie :

In St. ist die Südgruppe der 6. Armee unter Führung des Generalfeldmarschalls P. nach mehr als zwei Monaten heldenhafter Verteidigung von der Übermacht des Feindes im Kampf überwältigt worden. Die Nordgruppe unter Führung des Generals der Infanterie Str. behauptet sich noch immer.

Dans St. le groupement Sud de la 6^e armée, sous le commandement du GFM P., a été vaincu dans la bataille qu'il menait contre un ennemi d'une écrasante supériorité après plus de deux mois d'une défense héroïque. Le groupement Nord, sous le commandement du général de corps d'armée (infanterie) Str., tient toujours bon⁹⁵.

Marcel Cohen, quant à lui, propose dans sa trilogie des *Faits* plusieurs textes en forme de « notes », qui empruntent les caractéristiques de ce genre d'écrits préparatoires : organisation sous forme de listes, phrases nominales et transcription des nombres en chiffres plutôt qu'en lettres. Ainsi :

Notes en vue d'une étude systématique sur l'usage de l'alcool en temps de guerre :

- a) Vin et quart de gnôle distribués aux soldats français montant en première ligne, pendant la Première Guerre mondiale (souvent aux cris de « À la boucherie. À la boucherie ! »), la gnôle étant ultérieurement retenue sur leur solde s'ils reviennent vivants.
- b) Alcool consommé de la même façon par les soldats italiens au point que beaucoup sont, eux aussi, notoirement ivres lorsqu'ils montent à l'attaque des positions autrichiennes.
- c) En mai 1917, après l'offensive de Georges Nivelle au Chemin des Dames du 16 avril (300 000 morts, et une moyenne de 100 morts à la minute), et au plus fort des mutineries, plusieurs hommes expliquent pour leur défense, avant d'être fusillés pour l'exemple (50 exécutions), qu'au moment de leur désertion ils étaient « pris de boisson »⁹⁶.

L'ensemble de ces traits formels vient conforter chez le lecteur l'impression que l'énoncé qu'il a sous les yeux constitue effectivement la transcription d'un discours préexistant, écrit ou oral, mais d'une nature spécifique, qui le différencie d'une œuvre littéraire. Ils convergent avec les indices métatextuels pour donner à lire ces œuvres, dans leur totalité ou en partie, comme le résultat de techniques de transcription.

⁹⁵ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., pp. 29-30. Traduction : op. cit., p. 30.

⁹⁶ Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, op. cit., p. 30. À chacun de ces points correspond une note en fin de volume appelée par un chiffre. Celle-ci, en plus d'identifier la référence sur laquelle se fonde l'auteur, rappelle également d'un point de vue formel les articles et ouvrages scientifiques dont il s'inspire.

La notion de transcription

La notion de transcription, contrairement à celle de notation, n'a pas fait l'objet jusqu'à présent d'une théorisation. Le choix de ce terme est lié à son étymologie, qui fait à la fois référence à un geste de mise par écrit et à l'idée de déplacement. Les énoncés « transcrits » par les auteurs du corpus ne sont en effet pas simplement copiés : ils font l'objet d'une recontextualisation qui implique une circulation, de l'oral à l'écrit, ou d'un type d'écrit (le plus souvent non littéraire, comme le sont les comptes rendus juridiques utilisés par Reznikoff ou les archives historiques compilées par Kluge) à un autre, de nature clairement littéraire, comme nous le verrons dans un deuxième chapitre.

Un tel geste de recontextualisation est caractéristique de la « citation », telle qu'elle a été théorisée par Antoine Compagnon⁹⁷. Ce qui fonde la démarche citationnelle comme pratique créative, selon Antoine Compagnon, réside dans une appropriation intertextuelle, une transposition de mots dont on montre qu'ils sont applicables d'un contexte à un autre. Rappelant l'étymologie du terme, A. Compagnon souligne que *citare*, en latin, signifie « mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action » et il développe à partir de là l'idée selon laquelle la citation « n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et la fait jouer⁹⁸ [...] ».

La question « Que veut-il ? » paraît la seule qui convienne à la citation : elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent. Le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il a autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer. Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit⁹⁹.

La greffe d'une citation, qui est selon Antoine Compagnon « au cœur de toute pratique du texte dont [elle] est le geste élémentaire », n'apparaîtrait alors plus comme « une opération si différente du reste de l'écriture¹⁰⁰ ». Ces réflexions sont applicables à bien des égards aux techniques de transcription mises en œuvre par les auteurs du corpus. Néanmoins, dans les travaux d'Antoine Compagnon, et plus généralement dans le contexte

⁹⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

des études littéraires, la citation désigne généralement l'acte de prélèvement et de recontextualisation d'un fragment textuel, le plus souvent d'origine littéraire. Le terme de transcription lui sera donc préféré, qui excède les procédés d'intertextualité et recouvre ici la consignation et la recontextualisation d'un fragment de discours, sans distinguer entre propos écrits et propos tenus oralement¹⁰¹, pas plus qu'il ne sera fait de différence entre énoncés d'origine littéraire et énoncés d'origine non littéraire. Comme cela sera développé par la suite, l'absence de hiérarchisation entre différentes modalités de prélèvement des discours est en effet déterminante pour comprendre la démarche de ces auteurs.

Une première approche, descriptive, permet ainsi de caractériser ces œuvres par le biais des techniques qui président à leur production et des indices, implicites ou explicites, grâce auxquels elles signalent au lecteur leur mode d'élaboration. Toutes affichent ainsi un lien fort à une expérience du réel, que celle-ci passe par la lecture de différents documents ou par l'attention au monde qui les entoure. Cette expérience, transformée en matériau d'écriture *via* ces techniques de captation, garantit le lien de l'œuvre littéraire au monde des faits.

En conséquence, les techniques de notation et de transcription mises en œuvre semblent avoir en commun de prémunir l'écrivain contre l'invention fictionnelle. Elles limitent l'une et l'autre son pouvoir d'intervention. Quasi absolu dans le roman, ce pouvoir se voit ici volontairement contraint par une série de règles implicites, qu'il est néanmoins toujours loisible de transgresser.

La spécificité de ces techniques consiste donc dans le rapport au réel qu'elles établissent, le désignant clairement comme origine ou matériau de l'écriture, et non simplement comme un modèle. À une logique de l'imitation succède ainsi une logique de la captation, qui ne peut se comprendre que dans le rapport qu'elle entretient avec l'ensemble des techniques, artistiques et non artistiques, qui se sont développées depuis le XIX^e et jusqu'à la fin du XX^e siècle. Photographie, cinéma, musique : les techniques d'enregistrement de l'image et du son ont révolutionné l'idée même de représentation du réel. Avec l'apparition des machines enregistreuses, il est devenu possible de sortir d'une tradition

¹⁰¹ La distinction entre propos écrits et propos tenus oralement peut d'ailleurs s'avérer floue : ainsi, Charles Reznikoff restitue les paroles que des témoins ont proférées devant la Cour, mais il recopie également, pour ce faire, les registres des archives judiciaires enregistrées par le greffier.

fondée sur la *mimésis* pour proposer un nouveau modèle de représentation, fondé sur la reproduction.

2. Le modèle de l'enregistrement

Les techniques de captation et les œuvres qu'elles produisent peuvent surprendre à bien des égards. Difficiles à situer et à analyser par rapport aux grands genres de la tradition littéraire, elles sont souvent évoquées par leurs auteurs ou par les critiques à travers une métaphore, celle de l'enregistrement. Le terme, s'il est dans la langue actuelle principalement associé au son, peut recouvrir un ensemble de pratiques plus large (on parle ainsi d'« enregistrement » d'un film ou d'une émission diffusée à la télévision). Il sera ici défini comme la captation et l'inscription sur un support d'un phénomène sensible, que celui-ci soit visuel ou sonore, et associé à une pluralité d'appareils, de l'appareil photographique au microphone et à la caméra, auxquels les auteurs du corpus font explicitement ou implicitement référence.

Annie Ernaux, par exemple, désigne la photographie comme modèle de son *Journal du dehors*. Elle écrit ainsi :

J'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse – les êtres sont là, seulement là –, je penserai me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture¹⁰².)

Le rapport entre écriture et enregistrement est plus frappant encore dans le cas des *Récits d'Ellis Island*, à la fois livre et film, où le texte de Georges Perec entre constamment en résonance avec les images filmées par Robert Bober, les photographies de Lewis Hine insérées dans l'album et mises en scène dans le film, mais également avec la parole enregistrée des témoins, retranscrite dans le livre sous forme d'entretiens. Comme Georges Perec, Alexander Kluge a également produit une œuvre importante en tant que cinéaste qui invite à établir des correspondances entre l'écriture et le cinéma¹⁰³.

¹⁰² Annie Ernaux, « Avant-Propos » [1996], in *Journal du dehors*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰³ Après avoir travaillé pour Fritz Lang, Alexander Kluge, qui se réclame de l'héritage de Jean-Luc Godard, a fait partie des cinéastes du « Jeune Cinéma Allemand ». Il est un des signataires du Manifeste d'Oberhausen qui affirme la mort du « cinéma de papa » et l'abandon du cinéma allemand conventionnel au profit d'un large développement du cinéma d'auteur. Il réalise à partir de 1961 plus d'une trentaine de courts et longs métrages, fictionnels autant que documentaires. Outre une réflexion exigeante sur le médium cinématographique, une singularité formelle affichée et un usage du montage qui recourt régulièrement aux

Cependant, un autre « enregistrement » des paroles traverse également le corpus : celui dont attestent les archives et les documents officiels que l'institution conserve comme garants du passé. Ce sont dans ces différents témoignages, dépositions et dossiers, tant judiciaires qu'historiques, que puisent Alexander Kluge et Charles Reznikoff. L'enregistrement émerge ainsi par bribes, comme une pratique que ces écritures constituent en référence, et qui se rejoignent dans un souci commun d'auto-effacement : dans la notation « photographique » comme dans la compilation d'archives, l'auteur choisit une position de retrait.

Pourtant la notion est loin d'être univoque. Enregistrement du présent pour Annie Ernaux, compilation et parcours des enregistrements du passé pour Kluge et Reznikoff, référence à l'appareil enregistreur pour la première, au registre officiel pour les seconds : dans la multiplicité des allusions qui y sont faites, l'enregistrement apparaît d'emblée comme un modèle ambivalent, tendu entre différentes temporalités et différentes connotations. Du registre à l'appareil, il s'agira à présent d'explorer les miroirs mouvants que l'enregistrement tend à l'écriture, et de s'interroger sur le mode représentation du réel qui s'inscrit au creux de cette image.

Les techniques de captation présentées ci-dessus ont ceci de commun qu'elles supposent un geste préalable de délimitation (cadrer l'expérience, sélectionner un fragment textuel) puis une consignation aussi précise que possible de l'objet sélectionné (décrire avec une apparente neutralité la scène observée, copier le fragment textuel). Ce fonctionnement en deux temps, impliquant d'abord l'intervention d'un choix, assimilable à un geste de cadrage, puis une mise par écrit réglée de façon quasi mécanique, rappelle celui de la machine enregistreuse¹⁰⁴. Le travail du photographe suppose la délimitation d'un cadre et le

images d'actualités et aux documents détournés, ces films sont traversés par l'histoire de l'Allemagne, souvent vue à travers le prisme d'un destin individuel. Parmi eux, citons *Abschied von gestern* (1966, Prix du festival de Venise), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973), *Deutschland im Herbst* (1978), *Die Macht der Gefühle* (1983). En octobre 2010, le Centre Pompidou a consacré à l'œuvre cinématographique d'Alexander Kluge un cycle de projections.

Dans la filmographie de Georges Perec, on compte, outre *Récits d'Ellis Island*, *Les lieux d'une fugue* (1978) réalisé par G. Perec, ou *Un homme qui dort* (1974), réalisé avec Robert Queysanne à partir du livre écrit par Perec. Celui-ci a également écrit plusieurs scénarios de films, dont celui de *Série noire* (1979), réalisé par Alain Corneau.

¹⁰⁴ Le terme d'« enregistrement », dans la langue courante actuelle, fait d'abord référence à une opération de transformation et de consignation du son. Les différentes techniques apparues au tournant du XX^e siècle et que

choix d'un instant de prise de vue, puis le déclenchement d'une reproduction mécanique destinée à « copier » la parcelle du monde visible contenue dans le cadre. L'enregistrement sonore, ou échantillonnage, implique de même la délimitation d'un lieu et d'une durée, après quoi il revient à la machine (le microphone) de capter et de transcrire le son en un signal susceptible d'être conservé. La notation et la transcription entretiennent des liens à ce modèle de l'appareil enregistreur.

Cependant, le parallèle avec les techniques de l'enregistrement photographique, filmique ou sonore implique également le choix d'une certaine méthode d'analyse des techniques littéraires dont il est ici question. Elle repose sur l'idée selon laquelle l'évolution des arts est liée à l'évolution des techniques¹⁰⁵. Il s'agira donc d'éclairer un tel rapprochement en développant les implications contenues dans la notion d'enregistrement, afin de situer ces techniques littéraires parmi les différentes techniques de représentation et leur histoire récente.

l'on regroupe sous ce terme fonctionnent toutes selon un même principe : « l'enregistrement » est un procédé complexe qui consiste à encoder un son, c'est-à-dire à le transformer en un signal susceptible d'être fixé sur un support, afin d'en conserver la trace et de le rediffuser par la suite. Le fonctionnement d'un appareil photographique implique une succession similaire d'étapes. Le verbe « enregistrer » s'applique également, bien que moins fréquemment à la capture et à la conservation des images. Le procédé en œuvre y reste comparable : capture des ondes lumineuses ou sonores, lesquelles impriment leur trace sur un support, à partir duquel il s'agira ensuite de « reconstituer » un phénomène perçu.

¹⁰⁵ C'est là une idée que développe Pierre Francastel dans *Art et technique*. Il y montre que l'art, et en particulier dans les domaines de la peinture et l'architecture, a connu une évolution radicale à partir de la fin du XIX^e et tout au long du XX^e siècle, et que cette évolution ne peut être pensée en dehors des développements du machinisme et de l'industrialisation, mais aussi de la science. Il propose par conséquent d'étudier « les rapports qui se sont établis dans la civilisation contemporaine entre les arts et les autres activités fondamentales, particulièrement les activités techniques, de l'homme » : « L'opposition de l'Art et de la Technique se résout dès qu'on constate que l'art est lui-même, dans une certaine mesure, une technique sur le double plan des activités opératoires et figuratives. [...] C'est dans la technique que se rencontrent l'art et les autres activités spécifiques de l'homme¹⁰⁵. Pierre Francastel, *Art et technique au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988 [1956], p. 5 et p. 12.

On trouve un prolongement de ce type de réflexion dans les travaux de Friedrich A. Kittler, dont les recherches allient histoire de la littérature et théorie des médias. Partant de l'idée selon laquelle les outils dont nous nous servons informent notre pensée et qu'il n'existe pas de moyen neutre d'enregistrement, il étudie le rôle que les machines ont pu avoir sur l'écriture de Nietzsche, Rilke, Kafka ou Heidegger. Cf. Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986. Voir également : Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1987 et Friedrich A. Kittler et Georg Christoph Tholen (dir.), *Arsenale der Seele, Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1989.

2.1. Analyse de la notion

Analyse sémantique : l'opposition registre vs machine

Une analyse sémantique du terme d'enregistrement permet de mettre en lumière les contradictions que soulève l'idée d'une « écriture enregistreuse ». Le terme d'enregistrement, même dans son sens le plus courant, recouvre en effet un certain nombre d'ambiguïtés.

Le *Grand Larousse de la langue Française* organise les significations du terme en deux catégories elles-mêmes subdivisées en différents sens :

ENREGISTREMENT, n.m.

I, 1. Action de consigner sur un registre ; résultat de cette action : *L'enregistrement des naissances, des décès. Spécialem.* Inscription sur un registre de la nature et de l'origine de certains documents : *L'enregistrement du courrier.*

2. Formalité administrative consistant en l'inscription sur des registres officiels des actes et déclarations de mutations, moyennant le paiement de certains droits.

3. Enregistrement des bagages, opération par laquelle un transporteur prend à sa charge le transport des bagages que les voyageurs ne gardent pas avec eux.

4. *Par extens.* Action de relever par écrit des faits, des paroles, pour en garder la trace, le souvenir ; résultat de cette action.

II, 1. Action de noter, au moyen d'un appareil enregistreur, certains phénomènes physiques, chimiques, physiologiques, etc., dont l'observation directe serait difficile ou impossible : *L'enregistrement des battements du cœur.*

2. Ensemble des techniques permettant de fixer le son de la voix, les paroles, les bruits sur un support matériel, disque, film ou bande, afin de les conserver et de les reproduire à volonté : *L'enregistrement d'une chanson. Enregistrement mécanique*, procédé dans lequel les signaux émis, les sons sont conservés par une déformation mécanique permanente imprimée dans le sillon d'un disque. *Enregistrement optique*, procédé dans lequel la conservation des signaux est assurée par la variation de transparence d'un film. *Enregistrement magnétique*, procédé qui assure la conservation des signaux sous forme d'une aimantation variable opérant dans un milieu ferromagnétique.

Le morceau ainsi enregistré.

On observe immédiatement que cette bipartition se fonde sur les supports et les outils de l'enregistrement. Le premier ensemble de sens s'appuie sur l'étymologie du mot. Il dérive de l'ancien français *regeste* ou *registre* qui signifie « récit, histoire¹⁰⁶ ». Ce mot rare a été repris au XIX^e siècle par les historiens médiévistes pour désigner le répertoire chronologique enregistrant les actes issus des pouvoirs publics ou intervenus entre des particuliers. Le premier groupe de significations concerne donc des activités de consignation au moyen de

¹⁰⁶ Cf. Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française, Nouvelle édition révisée et enrichie*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1994.

l'écriture ou leur résultat, tandis que le second ensemble, vraisemblablement apparu par métaphorisation, rassemble les significations du mot impliquant le recours à un appareil capable d'enregistrer des sons, et parfois des images¹⁰⁷. Ce rapide balayage étymologique montre que les sens attribués au terme d'enregistrement, d'abord strictement issus de la racine savante du mot et confinés au domaine de l'écrit, se sont diversifiés dans la seconde partie du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle, siècle de l'industrialisation, marque l'avènement des machines qui transforment l'ensemble des représentations des activités humaines, le travail, bien sûr, mais aussi les sciences et les arts. Pour reprendre certaines réflexions développées par Friedrich Kittler dans ses nombreux travaux concernant l'interaction entre machines et écriture, cette époque initie une mise en concurrence généralisée de l'écrit par de nouveaux moyens spécifiques de consignation¹⁰⁸, concurrence qui se reflète dans l'ambivalence du terme « enregistrement ».

¹⁰⁷ Cette bipartition sémantique recoupe par conséquent une division chronologique. Alors que le sens I.1 est recensé dès le XII^e siècle (et dès 1360 pour le sens par extension, sous la forme verbale « enregistrer », au sens de « relever par écrit des faits ou des paroles pour s'en souvenir »), les sens II.1 et II.2 n'apparaissent respectivement qu'en 1870 et au début du XX^e siècle, ce que confirme le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* d'Alain Rey.

¹⁰⁸ Cette concurrence est soulignée par Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, dans l'introduction qu'ils proposent à la traduction en anglais d'un des ouvrages majeurs de Kittler : « The discourse network of 1800 depended upon writing as the sole, linear channel for processing and storing information. For sight, sounds, and other data outside the traditional purview of language to be recorded, they had to be squeezed through the symbolic bottleneck of letters, and to be processed in meaningful ways they had to rely on the eyes and ears of hermeneutically conditioned readers. Reading, in that sense, was an exercise in scriptographically or typographically induced verbal hallucinations; whereby linguistic signs were commuted into sounds and images. With the advent of Photography and film, however, sounds and pictures were given their own, far more appropriate channels, resulting in a differentiation of data streams and the virtual abolition of the Gutenberg Galaxy. Language's erstwhile hegemony was divided among media that were specific to the type of information they processed. Writing, a technology of symbolic encoding, was subverted by new technologies of storing physical effects in the shape of light and sound waves. » Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, in Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999, pp. XXIV-XXV.

Traduction : « Le réseau du discours en 1800 dépendait de l'écriture en tant qu'unique canal linéaire de traitement et de stockage de l'information. Pour pouvoir être enregistrés, les phénomènes perçus par la vue, les sons et les autres données étrangères au domaine du langage devaient passer par le goulet d'étranglement des lettres, et pour être traitées de façon pertinente elles reposaient sur les yeux et les oreilles de lecteurs conditionnés d'un point de vue herméneutique. Lire, en ce sens, était un exercice d'hallucination verbale provoquée par la graphie ou la typographie, au cours duquel les signes linguistiques étaient commués en sons et en images. Avec l'avènement de la photographie et du cinéma, cependant, les sons et les images connurent leurs propres canaux de communication, bien plus appropriés, avec pour résultat une différenciation des flux d'information et l'abolition virtuelle de la Galaxie Gutenberg. L'hégémonie qu'avait autrefois connue le langage se vit partagée entre différents média spécifiquement appropriés au type d'information qu'ils traitaient. L'écriture, technologie de l'encodage symbolique, se trouva subvertie par les nouvelles

Cette opposition, qui tient à la nature du médium utilisé (l'écriture dans un cas, dans l'autre un appareil enregistreur), affecte naturellement l'ensemble du procédé et son résultat. Elle implique une différence au niveau des supports : d'un côté le papier sous toutes ses formes, du registre au carnet, en passant par ses différents avatars, allant jusqu'à la page virtuelle ; de l'autre le disque, la pellicule, la radiographie ou la bande sonore. Néanmoins, la distinction essentielle tient à la nature de l'objet enregistré, qui diffère entièrement d'un sens à l'autre, malgré la confusion qu'un terme unique pourrait induire. Dans le cadre de l'enregistrement par écrit, en dehors du sens élargi du terme (sens I,4), l'objet consigné est toujours d'emblée linguistique. Il peut s'agir d'une information, plus ou moins officielle, d'une loi, d'une parole ou d'une pensée ; mais l'enregistrement est d'abord une consignation, c'est-à-dire la transcription par écrit d'un message préexistant à des fins d'officialisation, de mémorisation ou de publication. Dans le cadre de l'enregistrement mécanisé, l'appareil enregistreur agit au contraire comme le prolongement d'un organe sensoriel qui conserverait les informations perçues afin de les restituer par la suite. L'objet enregistré n'est plus d'ordre linguistique : c'est un phénomène sensible, pensé comme l'origine d'une perception visuelle ou auditive. On retrouve ainsi la bipartition entre transcription et notation telle qu'elle a été posée plus haut.

Avec l'apparition des machines, le sens de l'enregistrement s'est donc vu entièrement réorienté. On passe de la consignation manuelle à la machine, du signe au phénomène sensible. L'enregistrement se pense désormais comme une possibilité de réitération de la perception ou d'approfondissement de celle-ci¹⁰⁹. Il devient alors indissociable d'une technique, permettant de prendre l'empreinte mécanique, optique ou magnétique d'un phénomène, puis de restituer ce phénomène à partir de l'empreinte ainsi obtenue. Cette technique vise une fidélité maximale dans la reproduction des phénomènes qu'elle enregistre, la fidélité étant fonction de la sensibilité de la machine. Cependant, au-delà d'une précision variable, la machine enregistreuse est toujours fidèle, au sens où elle ne crée rien : elle

technologies de traitement des phénomènes physiques qui adoptaient la forme d'ondes lumineuses ou sonores. » (Nous traduisons)

¹⁰⁹ La machine, qui peut atteindre une précision que le corps n'offre pas, permet ainsi la consignation de phénomènes trop ténus dont l'observation directe serait difficile ou impossible, et dont *l'enregistrement des battements du cœur* fournit un exemple.

restitue le phénomène, un son par exemple, là où l'enregistrement par écrit implique le passage d'un ordre (celui des phénomènes) à un autre (celui du langage).

Superposition de ces deux sens dans la référence à un « enregistrement littéraire »

On pourrait penser que la référence à une écriture « enregistreuse » concerne uniquement le premier ensemble de significations, qui dérivent toutes du terme « registre » et contiennent le sème d'écriture. Pourtant, l'usage contemporain du terme « enregistrement » tend à effacer ce sème au profit de l'idée de machine, c'est-à-dire à privilégier le second ensemble d'acceptions. Le verbe « enregistrer », utilisé au figuré, ne connote plus la transcription mais s'entend davantage comme une métaphore, une réification de la mémoire humaine, à laquelle on attribue de la sorte la précision et la fiabilité d'une machine¹¹⁰. Le mot « enregistrement » désigne ainsi le plus souvent aujourd'hui une reproduction mécanisée et donc parfaite, sans « bruit » ni erreur, mais également sans « choix », où le phénomène enregistré et le phénomène original sont parfaitement superposables.

Cette opposition sémantique entre un sens étymologique et un sens plus récent, qui tend à supplanter le premier ou du moins à s'y superposer, contribue à colorer le terme d'une ambiguïté particulièrement manifeste dans la langue française, mais qui se retrouve également dans d'autres langues. En anglais, le verbe *to record* recouvre des oppositions similaires. Cependant, elles se manifestent dans la forme nominale du verbe à travers deux mots différents : *record* recouvre davantage les sens liés à la transcription écrite ou dérivés d'elle (bien qu'il désigne également le « disque », donc le support et le résultat d'un enregistrement), alors que *recording* est un terme réservé à l'enregistrement impliquant l'intervention d'un appareil, en particulier l'enregistrement sonore.

En allemand, le verbe *aufnehmen*, qui signifie aussi bien « enregistrer un disque, une chanson, une commande », ou « prendre en photo », que « noter » et « inscrire », peut

¹¹⁰ Un exemple de ce glissement vers la métaphore dans la prose de Raymond Queneau : « La première voiture qu'il carambola contenait également un couple ainsi serré. L'homme, qui se croyait habile, se retourna pour enregistrer l'audacieux qui lui avait manqué de respect ». Raymond Queneau, *Pierrot mon ami*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1955, p. 24.

couvrir des domaines et des pratiques aussi variés que le terme français « enregistrer », mais il n'implique pas étymologiquement le sème d'écriture. Il privilégie, de par sa construction, la dimension de prélèvement et de déplacement sur un autre support, non spécifié, et couvre une étendue de sens bien plus large que le mot *enregistrer*. Quant au verbe *registrieren*, né de la même racine que le terme français, il est réservé à l'inscription dans un registre (notamment l'enregistrement des bagages ou l'enregistrement administratif). Toutefois, on retrouve dans un autre verbe, *aufzeichnen*, les mêmes ambivalences que dans son équivalent français *enregistrer*. *Aufzeichnen* contient étymologiquement le sème d'écriture, et a longtemps été employé dans ce sens¹¹¹. Cependant, dans son usage contemporain, il fait essentiellement référence, comme le mot français « enregistrer », à des activités impliquant le recours à une machine ou à un appareil.

Ces deux acceptions à première vue contradictoires impliquées par le verbe *enregistrer* et par ses traductions possibles dans d'autres langues se trouvent paradoxalement associées dans l'idée d'écriture enregistreuse. L'hypothèse avancée ici postule que l'emploi du terme d'« enregistrement » par les écrivains du corpus intègre ces oppositions et tend idéalement à les dépasser ; qu'il ne relève pas d'un usage archaïsant de ce mot mais prend en compte les connotations que le ce terme a acquises depuis plus d'un siècle. Autrement dit, ces auteurs jouent, de façon plus ou moins consciente, de cette double étymologie. À travers la notion d'écriture enregistreuse, il s'agira alors de définir et d'inventer une écriture qui fonctionnerait sur le mode des appareils enregistreurs. C'est précisément par le biais de techniques telles que la notation et la transcription, qui miment le fonctionnement de tels appareils, qu'il devient possible de concevoir un « enregistrement littéraire » du réel.

2.2. Justification du parallèle

Au-delà de la référence récurrente aux appareils enregistreurs, comment justifier ce parallèle entre écriture et enregistrement ? En se penchant à nouveau sur les techniques précédemment évoquées, il s'agira à présent de les analyser par rapport au modèle de la

¹¹¹ En témoigne par exemple le titre du célèbre roman de Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*) où le terme désigne un ensemble de notes.

photographie ou de l'enregistrement sonore, dont elles se donnent comme la transposition littéraire.

Notation et instantané photographique

Les techniques de la notation peuvent être associées à un premier modèle d'appareil enregistreur : l'appareil photographique. On a vu plus haut qu'Annie Ernaux revendique un tel modèle et que Barthes associe au cours de ses réflexions haïku et photographie. Au cours de l'expérience d'écriture d'octobre 1974, dont le résultat est constitué par le texte de *Tentative d'épuisement* d'un lieu parisien, Georges Perec était accompagné de son ami Pierre Getzler, qui a pris différentes photographies des lieux, conservées au fonds privé Georges-Perec¹¹². Du côté de la critique, la référence est également présente : Christelle Reggiani propose ainsi de définir l'écriture de Georges Perec comme une « poétique de la photographie »¹¹³, tandis que Nathalie Froloff, reprenant les mots de l'auteur dans son avant-propos, définit celle d'Annie Ernaux comme « une écriture photographique du réel »¹¹⁴. Un tel parallèle n'est évidemment pas nouveau : du *Kodak* de Blaise Cendrars au *Polaroid* de Clark Coolidge¹¹⁵, bon nombre d'écrivains et de poètes du XX^e et du XXI^e siècle ont revendiqué ce rapport de leur écriture à la photographie. Cependant, une telle référence peut prêter à des associations vagues : l'adjectif « photographique », appliqué à un texte littéraire, est ainsi souvent utilisé pour évoquer un certaine « objectivité », notion parfois floue et problématique dans le domaine de l'écriture aussi bien que dans celui de l'esthétique photographique.

Il semble donc utile de justifier ce rapprochement entre écriture et enregistrement en montrant qu'il ne repose pas uniquement sur des « impressions » mais qu'il est susceptible d'éclairer certaines particularités objectives de ces œuvres. On pourrait ainsi, comme le

¹¹² Cf. Bernard Magné, « La place Saint-Sulpice : Lieu parisien ou lieu perecquien ? », dans Caroline Désy (dir.), Véronique Fauvelle, Viviana Fridman, et Pascale Maltais (dir.), *Une œuvre indisciplinaire : Mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, op. cit., pp. 133-148.

¹¹³ Christelle Reggiani, « Perec : une poétique de la photographie » / in *Littérature*, n°129, « Matières du roman », Paris, mars 2003.

¹¹⁴ Nathalie Froloff, « Pour une écriture photographique du réel », *Tra-jectoires*, n° 3, juin 2006, p. 70-84.

¹¹⁵ Blaise Cendrars, *Kodak : (documentaire)*, Paris, Stock, 1924. Clark Coolidge, *Polaroid*, New York, Adventures in Poetry / Bolinas, Big Sky, 1975.

propose Philippe Ortel « dégager une praxéologie commune à l'opérateur muni de la chambre noire et à l'écrivain tel qu'il se perçoit et figure son activité à travers ses textes¹¹⁶ ». Les techniques de notation décrites plus haut méritent en effet d'être réévaluées à la lumière d'une telle analogie. Elles peuvent alors se lire comme une mise en place de dispositifs littéraires destinés à mimer le fonctionnement de l'appareil photographique.

En photographie, deux étapes se succèdent pour permettre la prise de vue, qui aboutira à l'enregistrement de la trace lumineuse. Une étape de sélection d'abord, à laquelle correspondent les pratiques du cadrage et les différents réglages, suivie ensuite d'une seconde étape, le déclenchement, qui initie la production de la représentation proprement dite¹¹⁷. Cette succession d'étapes implique une temporalité spécifique de la création : le photographe intervient essentiellement en amont de la production de l'image, lors de la phase de « programmation » que représentent le cadrage et le réglage de l'appareil. L'exécution du processus est quant à elle entièrement automatisée : une fois le déclenchement effectué, la machine prend le relais sans qu'une autre intervention soit nécessaire.

Dans cette optique, une place prépondérante est accordée au geste de sélection (choix du cadre, choix de l'instant, réglage de la vitesse d'obturation et de la profondeur de champ). On peut lire les techniques de la notation littéraire comme des procédés d'écriture visant à déplacer, suivant un tel modèle, le geste de création vers un geste de sélection. L'intervention de l'écrivain se limite alors en apparence au choix de la scène ou de l'élément à noter, tandis que l'écriture proprement dite, dans sa neutralité affichée, imite le caractère mécanique de l'enregistrement par l'appareil.

Si l'on reprend les critères formels qu'il est possible de dégager du cours de Barthes afin de définir ses « notations » (factualité, brièveté, littéralité), on s'aperçoit qu'ils peuvent être interprétés comme une transposition des étapes du processus photographique. Les deux premiers renvoient à une pratique du cadrage : la factuelité renvoie en effet à l'emprunt d'un matériau existant (ne pas inventer mais capturer le réel), tandis que la brièveté est le résultat

¹¹⁶ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 20.

¹¹⁷ Les techniques de la photographie argentique nécessitent également une troisième étape, celle du développement, qui implique d'abord la révélation du négatif, puis le tirage du ou des positifs. Ce temps de la production effective de l'image photographique, qui peut avoir lieu bien après la prise de vue est ici mis entre parenthèses au profit du processus de l'enregistrement proprement dit, c'est-à-dire de l'impression de la pellicule photographique, qui permet de « garder trace » du visible.

de la sélection d'un instantané (la petite scène, le petit tableau ponctuels et éphémères sont préférés au déploiement du grand récit). Enfin, le principe de littéralité postule la possibilité d'une « traduction » du visible, selon une grille de correspondance illusoire mais exacte entre les mots et les choses (de la même manière que l'appareil photographique fait correspondre à la vision humaine une représentation codifiée par les règles de la perspective).

Il est clair cependant qu'un tel parallèle ne vaut que comme analogie, qui vise à dévoiler une similitude de fonctionnement. Là où l'appareil photographique produit une image par impression des nitrates d'argents, la notation littéraire ne constitue jamais une « trace » du visible et n'est pas produite mécaniquement, ni chimiquement. Néanmoins, la relative brièveté des notations, leur neutralité stylistique, leur ton constatif, peuvent être lues comme le résultat de règles implicites d'écriture permettant de transposer l'objectivité de la machine dans la pratique littéraire.

Ces « règles » antérieures au processus d'écriture (antérieures du point de vue logique, si ce n'est chronologique), apparaissent alors comme des avatars littéraires des « réglages » photographiques : il s'agit de définir le cadre et les modalités de production de la représentation en remplaçant une « programmation » (ouverture, vitesse d'obturation, profondeur de champ) par un « programme ». Pour Perec dans *Récits d'Ellis Island*, ce programme consiste à :

[...] nommer les choses, une
à une, platement,
les énumérer, les dénombrer, de la manière la plus
banale possible,
de la manière la plus précise
possible ¹¹⁸[...]

Chez Annie Ernaux, il s'accompagne de l'injonction à ne pas mentionner trop de sentiments personnels :

J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte ¹¹⁹.

Et si un tel programme est entièrement implicite chez un auteur comme Marcel Cohen, il est manifeste dans la pratique de la liste qu'illustre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. La liste

¹¹⁸ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 41.

¹¹⁹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 9.

à vocation descriptive, en effet, implique un processus divisé en deux étapes distinctes, similaires à celles que nous avons relevées concernant la prise de vue photographique. Ecrire par liste suppose de délimiter dans un premier temps la nature des éléments à repérer ; cette étape correspond à une phase de réglages, où l'auteur note d'abord précisément sa position (ses coordonnées dans le temps et l'espace), puis désigne une catégorie de faits :

*Couleurs*¹²⁰:

Les deux points annoncent ensuite l'ouverture de la liste, qui énumère les différents types d'éléments compris dans la catégorie annoncée :

rouge (Fiat, robe, St-Raphaël, sens uniques)
 sac bleu
 chaussures vertes
 imperméable vert
 taxi bleu
 deux-chevaux bleue¹²¹

L'inventaire se fait sur le mode volontairement neutre de la consignation. À la phase de sélection, où intervient l'opérateur-écrivain, succède ainsi une production de la représentation quasi automatisée, selon les règles définies à l'avance dans le protocole d'écriture. Une fois fixé le choix du cadre et du type d'éléments à repérer, l'auteur se contente de transcrire ce qu'il voit selon un procédé de nomination « automatique » qui *semble* aller de soi.

Transcription et enregistrement sonore

Dans la transcription, la métaphore de l'enregistrement opère selon les mêmes principes. Les techniques de transcription supposent elles aussi une première phase de délimitation du fragment de discours à transcrire puis une reproduction quasi automatique de cet énoncé. Toutefois, dans la transcription, cette seconde étape suit effectivement une codification : il existe en effet des règles établies pour transcrire un énoncé oral par écrit, et le recopiage d'un fragment textuel implique une marge de manœuvre moindre que la

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹²¹ *Ibid.*, p. 15.

notation d'une scène observée. L'essentiel de l'intervention de l'auteur réside donc, de façon plus évidente encore, dans un geste de sélection.

La référence au modèle de l'enregistrement, dans le cas de la transcription, passe alors par le biais d'un second appareil. Cette modalité de captation littéraire trouve son équivalent mécanique dans les magnétophones qu'utilisent notamment les journalistes pour garder trace d'une conversation avant d'en retranscrire des fragments par écrit. Marcel Cohen, qui a exercé la profession de journaliste, a l'expérience de ces appareils, qu'évoquent les nombreux dialogues recueillis par l'auteur. La dernière partie de *Récits d'Ellis Island*, « Mémoires », apparaît elle aussi comme la retranscription d'entretiens préalablement enregistrés grâce à un microphone doublé d'une caméra. L'œuvre se présente alors littéralement comme le résultat d'un enregistrement, mais elle remplit également la fonction de « registre ». Comme *Témoignage* et certains chapitres de *Stalingrad*, elle se constitue en archive ou relais de l'archive, dépositaire de la trace écrite qui permettra à des énoncés prononcés autrefois d'être relus, répétés et sauvegardés.

Dans les transcriptions, le parallèle entre écriture et enregistrement évoque certes l'idée de machine et entre parfois en résonance avec des pratiques d'enregistrement sonores auxquelles l'un ou l'autre auteur a pu effectivement se livrer. Cependant, il relève essentiellement du sens étymologique du terme, dans lequel l'enregistrement est pensé comme une « mise en registre ». Que ce registre constitue bel et bien un livre, ou qu'il existe sous la forme d'une archive sonore, le fait est que l'enregistrement constitue avant tout un déplacement et une transcription d'un énoncé préexistant. Le rapprochement avec l'enregistrement mécanique sert alors principalement à mobiliser les sèmes de précision et d'objectivité, mais l'opération en jeu dans ces transcriptions relève bien de la conservation et de l'archivage d'un énoncé, non de la restitution d'un phénomène sensible.

Limites de la métaphore

On voit donc que l'image de l'enregistrement ne repose pas uniquement sur les notions toujours problématiques d'objectivité ou de capture du réel que cherchent à mobiliser les auteurs. Elle se justifie également, et de façon moins contestable, par

l'importance accordée par l'une et l'autre techniques de captation littéraire au geste de cadrage ou de sélection comme intervention principale de l'auteur sur sa création. Ce parallèle cependant ne doit pas masquer le caractère parfois trompeur d'une telle métaphore. En effet, contrairement aux appareils enregistreurs, les techniques littéraires de captation ne produisent pas l'équivalent d'une perception (une image « mimant » ce que l'œil du photographe a vu, une bande sonore reproduisant les sons entendus) mais un énoncé censé en rendre compte. La représentation par le langage suppose nécessairement un passage de l'ordre des phénomènes à celui des idées, du concret à l'abstrait. L'objet représenté et la représentation sont ainsi, dans la notation, nécessairement hétérogènes, là où la photographie se donne à lire comme un *analogon* de la vision humaine¹²². L'enregistrement d'un phénomène n'a jamais pour résultat un énoncé : il produit une trace physique de ce phénomène. Cette trace constitue elle-même une chose, tandis que l'écriture ne produit, selon le mot de Ricœur, que des « quasi-choses¹²³ ». En ce sens, l'idée d'un « enregistrement littéraire » du réel ne saurait constituer qu'une aporie : le langage ne peut fonctionner comme un index et relève au contraire de ce que Peirce appelle les symboles, ces signes qui entretiennent avec ce qu'ils désignent un rapport arbitraire¹²⁴. Ainsi, un appareil enregistreur

¹²² Bien que limitée par un cadre, restreinte à deux dimensions et, jusqu'à une période relativement récente, cantonnée au noir et blanc, la photographie propose en effet une représentation construite selon les mêmes règles de perspective qui régissent la production d'images dans notre œil et notre cerveau. Elle partage cette caractéristique avec la peinture classique. Ainsi, il n'est pas aberrant de concevoir un tableau à la technique si aboutie qu'il donnerait l'illusion de voir à travers une véritable fenêtre, ou de se trouver en présence d'une personne et non d'un portrait. La photographie, plus encore, produit des images qui peuvent faire illusion : c'est bien pour cela que le « public moderne », tant décrié par Baudelaire dans son *Salon de 1859*, y voit le plus parfait des arts.

« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » ». Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1962, t. II, p. 616-617.

¹²³ « L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. En ce sens, le terme aristotélicien de mimésis est l'emblème de ce décrochage qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littérarité de l'œuvre littéraire. » Paul Ricœur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique* [1983] Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 93.

¹²⁴ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

capable de produire un énoncé linguistique, aussi bien qu'une écriture susceptible de constituer une « trace » du vécu, au sens strict, relèvent clairement de l'utopie¹²⁵.

Parce qu'elle reste littérature, la captation littéraire ne peut donc que feindre l'enregistrement, et ce qu'elle évoque est toujours soumis à caution. Faite de langage, elle ne peut que se rêver photographie, indice d'une expérience qui ne laisse jamais d'empreinte verbale directe. Dans *Récits d'Ellis Island*, seule œuvre du corpus exposant conjointement les deux modalités linguistiques et photographiques d'enregistrement du réel, la confrontation de la « trace » écrite et de la trace photographiée confirme l'abîme qui sépare l'une de l'autre. Dans la partie intitulée « Description d'un chemin », Perec se propose de faire l'inventaire des objets visibles dans les ruines du centre d'Ellis Island laissé à l'abandon :

deux planches à repasser reposant sur de larges
pieds de fonte, l'un de base rectangulaire, l'autre
de base ovale ; l'une supporte un fer électrique ;
l'autre, encore couverte d'un épais tissu blanchâtre,
est munie d'un restant de jeannette tendue d'un
tissu rayé analogue à la toile de matelas ;

trois machines à coudre, dont deux sont encore
équipées de leurs têtes, une Singer et une White
Rotary ;

et, aux deux tiers de la hauteur, deux longues
planches visées dans le carrelage des murs,
qui retiennent encore des souvenirs de corde à
linge¹²⁶

Le vocabulaire utilisé est majoritairement neutre et descriptif. Hormis la métaphore « souvenir de corde à linge », la liste ainsi établie pourrait constituer un état des lieux rédigé par une autorité quelconque.

Contrairement aux listes vertigineuses de noms de bateaux et de nationalités, cet inventaire semble à même de saisir une certaine réalité, d'avoir un peu de prise sur le réel. Cependant, que ce soit dans le film ou dans le livre, l'inventaire-description se voit confronté

¹²⁵ On pourrait voir une préfiguration de cette aporie dans l'invention mise au point en 1857 par Edouard-Léon Scott de Martinville, le phonographe. Un pavillon relié à un diaphragme captait les vibrations sonores et les transmettait à un stylet qui les gravait sur du papier. Incapable de restituer le son, mais uniquement d'en conserver la trace, cette invention témoigne de l'abîme qui sépare l'écriture de toute forme d'enregistrement : car on n'enregistre jamais que des traces physiques laissées par des phénomènes tout aussi physiques. Si les logiciels de reconnaissance vocale viennent aujourd'hui brouiller cette distinction, ils ne permettent de transcrire que des sons correspondant originellement à des mots prononcés.

¹²⁶ *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 44.

à l'image filmique ou photographique des mêmes lieux. Là où la totalité des éléments visibles au sein du cadre sont livrés dans l'instantanéité de l'image, l'énumération les égrène dans le temps de la lecture et de l'écriture. Cette mise en rivalité, ou du moins en résonance, entre deux modalités de représentation souligne l'aporie de la liste : jamais celle-ci ne pourra atteindre l'exhaustivité de la photographie, qui en constitue pourtant l'horizon. L'œuvre invite ainsi à confronter deux modalités de description du réel. Perec décrivant la salle désaffectée emprunte le ton du policier chargé de rédiger un constat ou de décrire une scène de crime et qui prétend disposer d'un vocabulaire technique prêt à l'emploi, un vocabulaire qui ne pose ni problème, ni question. Cette évidence de la nomination constitue pourtant bien évidemment un leurre, et ce vocabulaire d'une froideur clinique se révèle incapable de couvrir la totalité du visible : d'où la nécessité de ce « souvenir de corde à linge » qui réintroduit l'incertitude de l'image poétique.

L'assimilation de la transcription à un enregistrement sonore est certes moins problématique, dans la mesure où elle constitue toujours une répétition, à défaut d'être une empreinte. Ce qui est reproduit n'est alors plus un son (un phénomène sensible complexe), mais un message. L'aspect physique et concret de la phrase prononcée est perdu mais il y a une certaine légitimité à parler d'enregistrement, non de la parole même, mais du contenu de la parole. C'est une telle légitimité de la reproduction qu'incarnent le greffier ou le policier chargés d'enregistrer une déposition : l'enregistrement d'une parole, d'un texte de loi ou d'un document administratif postule l'existence d'un message original dont on vise à produire un double. Le passage se fait uniquement d'un code sonore, phonétique, à un code écrit, le rapport de l'un à l'autre étant suffisamment codifié pour pouvoir donner l'illusion d'une empreinte, que le « registre » a pour fonction de préserver.

On voit donc que l'analogie entre écriture et enregistrement rencontre nécessairement certaines limites. Parfois hâtive et contestable, elle peut constituer une rhétorique ou un raccourci. Néanmoins, ce sont bien toujours de telles images qui reviennent sous la plume des auteurs cherchant à expliciter leur démarche, des critiques désireux de rendre compte de ces œuvres et, nous le verrons, des lecteurs amenés à évoquer leur confrontation à ces textes. Il s'agira donc à présent de déplier les implications qu'elles dissimulent.

2.3. Enregistrement et effacement

Effacement du processus, illusion de la pure restitution

Derrière la revendication paradoxale d'une écriture enregistreuse et dans le choix de définir ces écritures comme autant d'« enregistrements » littéraires du réel ou de l'expérience, se joue le désir de produire, en mimant le fonctionnement des machines enregistreuses, une représentation caractérisée par un double effacement. D'une part, la représentation cherche à se faire oublier en tant que représentation ; d'autre part, le rôle et l'intervention de l'auteur se voient relégués au second plan.

La première illusion avec laquelle joue le modèle de l'enregistrement est en effet celle de l'immédiateté. Toute activité d'enregistrement joue ainsi avec l'idée d'un effacement du médium. Cette prétention à l'auto-effacement du procédé est évidemment illusoire. Elle soulève néanmoins une question : le fantasme de l'enregistrement (et donc d'une littérature qui s'en réclamerait) n'est-il pas toujours de se nier lui-même, de faire oublier l'appareil, la médiation, de donner l'illusion d'une transparence, d'une équivalence possible entre l'objet enregistré, la perception originale et sa reproduction? Les nombreuses évolutions qu'ont connues les appareils enregistreurs au cours du XX^e siècle vont d'ailleurs en ce sens, celui d'une reproduction la plus « naturelle » possible, cet adjectif désignant en réalité l'artificialité d'un dispositif cherchant à se faire toujours plus invisible. La qualité de tels appareils tient à leur capacité à se rendre invisibles : plus ils s'effacent, plus ils restituent « fidèlement » certains phénomènes sonores ou visuels, sans « bruit », sans grésillements ni déformations, plus ils sont à même de créer l'illusion que le phénomène est « immédiatement » perçu (que l'on « entend » la voix d'une personne comme si elle nous parlait, que l'on « voit » à la télévision ce qui se passe à l'autre bout du monde comme à travers une fenêtre) et plus ils sont considérés comme des machines perfectionnées.

Ce fantasme de la restitution n'est pas entièrement absent des œuvres du corpus. Pour Roland Barthes, le haïku, modèle exemplaire de la notation, fait ainsi figure de représentation littéraire quasi immédiate, qui reproduirait

le geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit (le haïku ne fait pas acception du sujet), en disant seulement : *ça*¹²⁷ !

La référence au geste de l'enfant pointant un objet du doigt, tout comme la réduction de la représentation au pronom démonstratif « ça » se retrouvent d'ailleurs dans l'analyse de la photographie proposée par Barthes dans *La Chambre claire* :

[...] *tat* veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça !* Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste¹²⁸.

L'image de l'enfant contribue ainsi à faire le lien entre le haïku, pensé comme notation (« enregistrement » littéraire du présent) et la photographie, enregistrement chimique de la trace lumineuse de ce qui a été : l'un et l'autre s'offrent à la lecture et au regard comme une mise en présence, où l'œil se détourne du signe de la représentation (le doigt qui désigne) pour s'absorber dans le spectacle du représenté (la chose désignée).

Certains passages des œuvres du corpus, en particulier ceux qui s'apparentent à de purs constats, peuvent inviter à une lecture similaire. Ainsi, chez Annie Ernaux :

25 novembre

Le boulevard Saint-Germain est désert en plein milieu de l'après-midi. Venant de Saint-Michel apparaissent les premières lignes de manifestants avec des banderoles blanches. Les magasins du boulevard ont leurs grilles baissées. Canal 127, une boutique de mode qui était restée ouverte descend la sienne précipitamment. Les vendeuses restent derrière, un peu en retrait, dans des tenues chics, à regarder défiler la masse uniforme, jean et blousons, des lycéens¹²⁹.

Le recours au présent de l'indicatif et l'absence de commentaires placent ici virtuellement le lecteur en situation d'observateur, relayant les regards des vendeuses et celui de l'auteur, aussi discrète dans ce paragraphe que si elle s'était contentée de photographier la scène¹³⁰. Cette notation pourrait d'ailleurs constituer la description d'une photographie vue

¹²⁷ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, in *O.C.*, III, *op. cit.*, p. 415.

¹²⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *O.C.*, V, *op. cit.*, p. 792.

¹²⁹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹³⁰ Rappelons ici que ce rapprochement entre la pratique du photographe et certaines modalités singulières de la représentation littéraire a été développé en détail par Philippe Ortel. Il montre ainsi combien l'émergence de la photographie modifie le système de la représentation littéraire au XIX^e siècle, en mettant notamment l'accent sur la perception visuelle, et instaure une « esthétique de la vue » : « Même si les codes picturaux sont souvent à l'œuvre dans la description, on peut se demander si un autre champ visuel ne s'impose pas au XIX^e siècle, celui qu'invente et véhicule la photographie depuis 1839, date officielle de sa naissance. En effet, de l'aveu même des contemporains, le recentrage des arts et notamment de la littérature autour du visible doit beaucoup à ce nouveau moyen de représentation et de communication. » Philippe Ortel, « Note sur une esthétique de la vue : photographie et littérature », in *Romantisme, Revue de la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes*, n°118, quatrième trimestre 2002, p.93. Pour une analyse détaillée des modalités de ces transformations, voir également Philippe Ortel, *Littérature et photographie*, *op. cit.*

dans un journal ou d'une brève séquence diffusée au journal télévisé, images prétendument neutres sensées restituer le visible et livrer la réalité du monde.

Les mêmes réflexions pourraient être formulées à propos de certains passages des œuvres de Georges Perec ou de Marcel Cohen, où la description se fait quasi « photographique ». C'est ainsi que Théocharoula Niftanidou se propose d'analyser la forme « simple » de l'inventaire, destiné selon elle à produire un effet de « transparence référentielle »:

[L]e matériau présenté semble glisser par son biais dans la trame textuelle « en miroir », avec la moindre médiation possible¹³¹.

Néanmoins, aucun des auteurs du corpus n'est entièrement dupe de ce fantasme d'un effacement de la représentation littéraire en tant que telle. La « désignation » qu'évoque Roland Barthes, et que manifestent ces énoncés constatifs, ne produit jamais de véritable illusion de « mise en présence », telle que la photographie peut en susciter. Barthes affirme dans *La Chambre claire* que le *Spectator* – celui qui observe une photographie – est immédiatement happé par le référent de l'image :

Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde (ce que fait n'importe quelle autre image, encombrée dès l'abord et par statut de la façon dont l'objet est simulé)¹³².

L'objet ou la personne représentés s'imposent de façon plus prégnante que la représentation en tant que telle : le *Spectator* perçoit un visage ou un lieu avant d'y voir l'œuvre d'un photographe. Cette affirmation est certes discutable et problématique, mais elle évoque un ressenti largement partagé, qui différencie nettement la photographie des autres modes de représentation. Dans l'œuvre littéraire, on l'a dit, une illusion similaire est clairement exclue : jamais le mot ne pourra passer ne serait-ce que pour une pâle copie de la chose. Le texte rappelle sans cesse, de par sa nature même d'énoncé linguistique, le geste de transposition du visible en langage dont il est issu, et il interdit au lecteur de s'absorber dans le spectacle du référent comme l'autorise la photographie. Mais le parallèle entre haïku et photographie passe outre cette distinction pour pointer l'utopie d'un texte qui, aux yeux du

¹³¹ Théocharoula Niftanidou, *Georges Perec et Nikos-Gabriel Pentzikis : une poétique du minimal*, Paris, L'Harmattan, 2004. p. 38.

¹³² Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *O.C.*, V, op. cit., p. 792.

lecteur, « collerait » à son référent de la même manière que l'image photographique « adhère » à l'objet qu'elle représente.

Cette adéquation est plus sensible encore en ce qui concerne les énoncés produits par transcription. Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, les extraits du journal de David Beaune, les phrases entendues dans le RER ou à la radio, les messages griffonnés sur les murs de la gare et transcrits par l'auteur s'inscrivent dans un contexte nouveau – celui de l'œuvre littéraire – mais ne subissent pas de réel changement de nature : ils restent des énoncés dont l'œuvre produit des « doubles ». Par conséquent, même si la dimension matérielle du message initial est abolie – les intonations du présentateur télévisé, la graphie de David Beaune, la dimension matérielle du graffiti – le lecteur cède bien plus facilement à l'illusion d'un effacement du geste d'« enregistrement ». Dans *Récits d'Ellis Island*, les entretiens contenus dans la partie « Mémoires » constituent des retranscriptions des interviews filmées par Robert Bober. Deux gestes successifs (filmer, puis transcrire par écrit) séparent ainsi le propos lu par le lecteur de celui qui a été initialement proféré et entendu lors de l'entretien initial. Pourtant, la démarche documentaire revendiquée par Perec et Bober et garantie par l'appui institutionnel de l'INA invite le lecteur à accorder la même fiabilité aux propos transcrits qu'aux propos filmés, eux-mêmes considérés comme la « trace » authentique d'une conversation initiale. Ces trois états successifs de la parole (prononcée, filmée, transcrite) « valent » l'un pour l'autre, si bien que le double processus d'enregistrement (enregistrement du son et des images, puis « mise en registre » de la transcription écrite) s'efface, suivant une logique de restitution. Choissant implicitement de considérer les transformations inhérentes à ce processus comme négligeables, le lecteur peut plus facilement « oublier » le geste dont le texte est issu, pour le considérer à son tour comme une simple « trace » du réel.

Dans la transcription comme dans la notation, il s'agit donc bien toujours d'une relégation de la représentation littéraire au profit d'une mise en présence illusoire et problématique d'un fait initial, qu'il s'agisse d'un propos ou d'une scène observable. La référence aux techniques de l'enregistrement éclaire ainsi les apories d'une pratique de « mise en registre » littéraire du réel orientée vers l'horizon d'une impossible immédiateté.

Effacement de l'agent, derrière la machine/la technique

À ce premier effacement en répond un second, clairement mis en scène dans la plupart des discours sur l'enregistrement et dans la majorité des œuvres du corpus : la quasi disparition de l'être humain agissant derrière la machine enregistreuse, que celle-ci prenne la forme concrète d'un appareil enregistreur (appareil photographique, caméra, microphone) ou qu'elle s'incarne dans la mise en place de techniques littéraires destinées à mimer leur fonctionnement. Comme le souligne Philippe Ortel :

À partir du moment où l'opérateur règle l'appareil au lieu d'écrire, la présence de la pensée, dans la représentation, devient aléatoire, puisqu'elle ne trouve plus à se déployer dans les linéaments articulés d'un tracé. En s'étonnant de voir la nature « se peindre elle-même » au fond de la chambre noire, les admirateurs de Daguerre prirent la mesure de la nouveauté, et notamment de cet automatisme qui modifiait le rôle de la main dans la mise en œuvre des images¹³³.

Cet effacement de l'agent de la représentation constitue un thème récurrent des discours sur la photographie¹³⁴. Dès son apparition, l'appareil photographique, et avant lui le daguerréotype, fut en effet considéré comme un instrument de capture objective du réel, dont la nature mécanique garantirait une mise à l'écart de la subjectivité. Champfleury, dans un article, donne ainsi l'exemple d'un même paysage photographié par dix daguerréotypistes et dix peintres. Il affirme que les dix daguerréotypes seront identiques et les dix peintures différentes, car le « tempérament particulier » de l'homme s'interpose et transforme ce qu'il voit « tandis que dix daguerréotypes étant braqués sur le même objet, les dix yeux de verre de la machine rendront dix fois le même objet sans la moindre variation de forme et de coloration¹³⁵ ». Suivant une logique semblable, Susanne Sontag cite un passage du *Crayon de la Nature*, de Fox Talbot, l'un des pionniers de la photographie, où il évoque la naissance du calyotype, procédé photographique de son invention :

S'aidant pour dessiner d'une chambre claire, appareil qui projetait l'image mais ne la fixait pas, il fut amené à méditer, écrit-il, « sur la beauté inimitable des tableaux peints par la nature et

¹³³ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 12.

¹³⁴ Comme le souligne Philippe Ortel : « Énoncé sans énonciation, elle [la photographie] symbolise, de manière générale, l'inhumanité du réalisme, qu'on accuse constamment de faire oublier l'homme derrière le texte ou la toile. « Photographe » devient rapidement une injure à la mode, à laquelle ni Courbet ni Flaubert n'ont échappé. ». *Ibid.*, p. 109.

¹³⁵ Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, pp. 92-93. La scène ainsi imaginée, souligne Philippe Ortel, si elle manifeste une mise en concurrence de la peinture et du daguerréotype, témoigne également d'une nouvelle façon de concevoir l'artiste, lequel, dans un cas comme dans l'autre, se présente comme un observateur. Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 189.

projetés sur le papier par la lentille de la chambre » et à se demander « s'il serait possible de faire en sorte que ces images naturelles s'impriment de façon durable ». Quand l'idée de l'appareil se présenta à son esprit, Fox Talbot pensait donc à une nouvelle forme de notation dont l'attrait résidait précisément dans son impersonnalité, due à ce qu'elle enregistrerait une image « naturelle », c'est-à-dire une image produite « par le truchement de la seule Lumière, sans quelque secours que ce soit du crayon de l'artiste ».

Le photographe était considéré comme un observateur très précis mais n'intervenait pas : comme un scribe, non comme un poète¹³⁶.

Susan Sontag pointe ainsi le désir d'une représentation qui s'effacerait en tant que telle (c'est en sens que l'on peut interpréter l'adjectif « naturelle ») et qui nierait l'intervention de l'homme, que toute représentation suppose, ravalant celui-ci au rang de « scribe » et d'« observateur », transcripteur passif d'un phénomène auquel il ne prend pas part¹³⁷. Dans cette optique, la « nature » s'oppose à l'homme et à sa « culture ». Un appareil donnant l'illusion de s'effacer en tant que tel (en tant qu'invention humaine) et ne nécessitant qu'une d'intervention minimale (cadrer et appuyer sur le déclencheur) génère ainsi des représentations paradoxalement perçues comme « naturelles ».

Un tel effacement du sujet créateur se retrouve chez la majorité des auteurs du corpus. On a ainsi pu citer plus haut la volonté affichée par Annie Ernaux de ne pas « se mettre en scène » et de ne pas exprimer dans ses textes l'émotion qui en est à l'origine. Chez Marcel Cohen, également, l'écriture s'invente selon un principe de mise en retrait. Quant à Alexander Kluge et Charles Reznikoff, ils disparaissent de leur œuvre non seulement en tant que sujets mais également en tant que locuteurs, cédant la parole de façon systématique à des anonymes dont ils retranscrivent les discours. Chez Perec pourtant, particulièrement dans *Récits d'Ellis Island*, la subjectivité fait retour : ce n'est que par le biais d'un questionnement

¹³⁶ « Drawing with the help of a camera obscura, a device which projected the image but did not fix it, he was led to reflect, he says, "on the inimitable beauty of the pictures of nature's painting which the glass lens of the camera throws upon the paper" and to wonder "if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably." The camera suggested itself to Fox Talbot as a new form of notation whose allure was precisely that it was impersonal – because it recorded a "natural" image; that is, an image which comes into being "by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil." The photographer was thought to be an acute but non-interfering observer – a scribe, not a poet. » Susan Sontag, *On Photography*, New York, Anchor Book, 1977, p. 88. Traduction : Susan Sontag, *Sur La Photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1993, p.112. On remarquera que Susan Sontag emploie ici précisément le terme de « notation », que nous empruntons à R. Barthes dans ce travail.

¹³⁷ Pour citer encore Philippe Ortel, la « main qui trace » se voit supplantée par la « main qui règle » : « La relation physique de cause à effet [dans la production de l'image photographique] exclut la méditation humaine constitutive du travail de transposition mimétique traditionnel : l'œil, la main et le cerveau ne modélisent plus la reproduction du visible, du moins aux yeux des détracteurs de cette image. » Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 128.

intime sur leur propre démarche que Bober et lui pensent pouvoir évoquer un tel lieu. De façon très différente, une telle résurgence du sujet se manifeste également avec beaucoup d'intensité dans l'œuvre d'Annie Ernaux et de Marcel Cohen, les événements observés et consignés esquissant une manière de portrait négatif de leur auteur.

Pour l'essentiel toutefois, la métaphore photographique s'inscrit dans une tradition littéraire désireuse d'abandonner l'ancien lyrisme au profit d'une nouvelle « objectivité » qui trouve son modèle dans la machine enregistreuse. Reprenant les mots de Baudelaire selon qui « la poésie et le progrès se haïssent d'une haine instinctive¹³⁸ », certains poètes du XX^e siècle choisissent, contrairement à lui, le second au détriment de la première. Ces nouveaux poètes, qui aspirent à se transformer en appareils enregistreurs, abandonnent de la sorte la posture privilégiée du créateur romantique au profit d'une position de spectateur, tournée davantage vers la réception que vers la production. Daniel Grojnowski, qui a longuement étudié les interactions entre photographie et littérature, voit dans ce modèle l'émergence d'une nouvelle conception de l'idée même de création :

Par l'automatisme verbal, le frottage, le découpage, le *ready-made*, ils se dessaisissent. Réduire « à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors l'« auteur » », déclare l'un. Et l'autre : « Le papier était sensible, l'homme non ». La notion d'appartenance, d'affiliation, d'intention perd son sens. L'œuvre adhère au réel au point d'en devenir émanation ou prélèvement. Enregistrez les faits, les objets, les propos – la mise en page et le public feront le reste¹³⁹!

Le choix d'ériger la photographie en modèle d'écriture, tout au long du XX^e siècle, reprend ainsi les termes de l'opposition baudelairienne entre « ajout » et « défaut d'âme », en inversant simplement les valeurs qui leur sont attribuées. La revendication d'une pratique littéraire prenant pour modèle la photographie peut donc se lire comme une façon de mettre à mal une certaine conception de la littérature centrée sur le sujet et sa singularité, que l'art serait chargé d'exprimer. Les règles et « réglages » implicites dont il a été fait état au début de ce chapitre peuvent alors se lire comme des tentatives de mimer littérairement le fonctionnement de ces machines et de mettre à distance la subjectivité.

Certes, depuis l'apparition de la photographie, depuis les critiques de Baudelaire à son égard et la fascination qu'elle a exercée sur certaines avant-gardes du début du XX^e siècle,

¹³⁸ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 618.

¹³⁹ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, p. 61.

notre regard sur elle a changé. La reconnaissance de la photographie comme art repose notamment sur le dépassement de l'opposition entre machine et création, la notion de cadrage ou d'« instant décisif¹⁴⁰ » ayant permis notamment de réintroduire la subjectivité dans la pratique photographique. Cette analyse des rapports entre écriture et enregistrement repose cependant davantage sur un imaginaire lié aux appareils enregistreurs et sur les caractéristiques attribuées à certaines pratiques littéraires que sur une comparaison technique effective. Elle montre que l'idée d'une littérature « enregistreuse » initie une complète réévaluation du médium de la représentation littéraire et du rôle qui lui est attribué. Elle incarne le fantasme d'une écriture qui s'effacerait elle-même au profit de ce qu'elle chercherait à restituer, une littérature dont l'écrivain s'effacerait en tant que créateur pour n'en être plus que l'opérateur, déclenchant et contrôlant un procédé où il n'interviendrait presque plus, au point de disparaître pratiquement de son œuvre. Ainsi, dans le texte reproduit en quatrième de couverture de *La Vie extérieure*, Annie Ernaux revendique un oubli qui va de pair avec une certaine impersonnalité des notes regroupées dans l'ouvrage, comme si celles-ci relevaient d'un texte collectif possiblement écrit par d'autres¹⁴¹. Au fantasme d'un livre écrit tout seul, sans intervention d'un quelconque créateur, répond celui d'un texte pensé comme vie et d'une vie faite texte, où la représentation par le langage ne signerait plus le passage d'une réalité à une autre. S'y ajoute l'image d'une littérature comme recueil des « traces de temps et d'histoire », ces traces que les appareils enregistreurs se proposent précisément de consigner avec la même discrétion que celle revendiquée ici par Annie Ernaux, figure d'un auteur absent à son œuvre.

On voit ainsi que ces écritures, pourtant avares de métaphores, s'inventent et se donnent à penser à partir d'une image : celle de l'enregistrement du réel. Celle-ci ne repose certes pas sur une comparaison rigoureuse et mène rapidement à des apories ; mais elle se révèle riche d'implications et dissimule une fascination, parmi ces écrivains et leurs lecteurs, pour les modes de représentation apparus à partir du XIX^e siècle, et notamment pour la

¹⁴⁰ Henri Cartier-Bresson, « L'instant décisif », in *L'imaginaire d'après nature* [1952], Montpellier, Fata Morgana, 1996. Gérard Macé, dans sa préface à l'ouvrage, qualifie ce texte d'« art poétique à part entière ». (Gérard Macé, « Le plus léger bagage », *Ibid*, p. 13.)

¹⁴¹ « Il me semble même que ce n'est pas moi qui les ai transcrits. Ce sont comme des traces de temps et d'histoire, des fragments du texte que nous écrivons tous rien qu'en vivant. » Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, texte reproduit en quatrième page de couverture et signé par l'auteur.

photographie. Les formes d'écriture qui nous intéressent s'inventent donc sur un modèle qui n'est pas exclusivement littéraire et qui ne relève pas même exclusivement du domaine artistique. Pour autant, le rapprochement entre les techniques de l'enregistrement et les œuvres de ce corpus ne relève pas d'une pure utopie mais ouvre de nouvelles perspectives concernant aussi bien les formes littéraires que la façon dont la littérature se pense elle-même. Dans *Le Partage du sensible*, Jacques Rancière suggère l'idée selon laquelle la littérature aurait inventé des « machines de compréhension complexes » dont le cinéma s'empare par la suite¹⁴². On pourrait de même avancer que l'évolution des techniques, et notamment l'apparition d'appareils enregistreurs susceptibles d'offrir des modalités inédites de représentation du réel, invite la littérature à réinventer ses « machines de compréhension ». Peut-on alors penser la création littéraire autrement et attribuer à l'auteur un rôle différent, celui de concepteur et de contrôleur d'une « machine » ou d'un « appareil » effectuant un processus créatif d'où il se serait retiré ? L'hypothèse proposée ici est que les écrivains du corpus tentent d'inventer un équivalent verbal aux techniques de l'enregistrement, et que cette recherche passe par l'établissement d'un certain nombre de protocoles, le plus souvent implicites, visant à régler la création littéraire, pour la soumettre à des lois qui « miment » les lois physiques régissant les procédés de l'enregistrement mécanique.

Ces auteurs discrets qui revendiquent volontiers un rôle de scripteur plus que d'écrivain, d'opérateur plus que de créateur, méritent ainsi d'être rapprochés au vu de la position de retrait qu'ils adoptent. Ce retrait, qu'il s'agira d'interroger tout au long de cette étude, a pour premier effet d'engager un lien fort de l'écriture au réel. La référence à la notion d'enregistrement, et notamment à la photographie, correspond en effet à une mise à distance de l'invention fictionnelle. Elle doit en cela être également envisagée dans sa dimension rhétorique, en tant qu'elle affirme un lien de l'œuvre au réel – ce qu'on peut nommer la factualité de l'œuvre. Les métaphores de l'enregistrement ne garantissent évidemment pas la fiabilité des propos tenus par ces auteurs, pas plus que leurs techniques ne peuvent constituer de réels équivalents à la machine enregistreuse. Toutefois, les unes comme les autres conditionnent la réception et l'orientent vers certaines attentes. En ce sens, ces œuvres partagent avec la plupart des œuvres factuelles le souci et la nécessité d'affirmer

¹⁴² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 60.

le lien qui unit les faits qu'elles posent à une réalité qui excède le cadre du langage. Cette affirmation passe par les discours, mais aussi par les formes. Elle a également une fonction, celle de produire un « effet de document ».

3. « Effet de document » et jeux sur le document

Il s'agira à présent d'étudier les différentes caractéristiques des œuvres du corpus sous l'angle des effets qu'elles sont susceptibles de produire sur le lecteur. La notion d'effet, centrale dans les esthétiques de la réception et développée notamment par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*¹⁴³, tend à replacer le texte au cœur d'une situation de communication ; mais la notion entre également en résonance avec les réflexions de Roland Barthes au sujet de « L'effet de réel¹⁴⁴ », car l'« effet de document » auquel sera consacré ce chapitre a évidemment partie liée avec la manière dont l'œuvre littéraire affirme son rapport au réel. Le recours à l'image de l'enregistrement ainsi que les références aux modalités de production de ces œuvres peuvent se lire comme autant de signaux convergeant vers la production d'un effet de lecture donné. Cet « effet » concerne cependant moins le « réel » dans son ensemble qu'il n'évoque une catégorie instable d'objets chargés d'en rendre compte et de le décrire. Cette catégorie est celle du document, notion complexe qui a fait l'objet de réflexions particulièrement intenses durant la dernière décennie, à la croisée des disciplines et des savoirs, des pratiques artistiques et non artistiques. Les rapports militaires, les articles de presse, les archives historiques, auxquels plusieurs auteurs du corpus ont recours, constituent également des formes avec lesquelles la littérature peut jouer.

Le rapport de ces œuvres au document est donc complexe : si certaines intègrent ou exhibent des documents, d'autres sont elles-mêmes fortement susceptibles d'être constituées en documents par le lecteur. Au-delà de ces disparités, tous les auteurs du corpus semblent ainsi jouer avec la notion de document, mais également avec la forme des documents et avec les signaux qui permettent de les identifier comme tels. Le rapport au document que ces œuvres dessinent se situe donc moins dans une logique d'intégration ou d'autorité que dans une pragmatique du discours.

¹⁴³ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung, op. cit.*.

¹⁴⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », *art. cit.*

3.1. Le point sur la notion de document

La notion de document recouvre des enjeux complexes, qui se manifestent d'emblée dans la difficulté que l'on éprouve à la définir. Dans les définitions des dictionnaires, le terme est toujours associé au verbe « servir » ; le *Grand Robert* le définit ainsi comme un :

écrit servant de preuve ou de renseignement, par ext. toute base de connaissance, fixée matériellement, susceptible d'être utilisée pour consultation, étude ou preuve.

ou comme

ce qui sert de preuve, de témoignage.

Dans le *Litttré*, le terme désigne une : « chose qui enseigne ou renseigne, [synonyme de] titre, [ou de] preuve ». Cette insistance sur une définition du document comme ce qui seconde toujours un autre discours semble indiquer que le document n'existerait que comme aide ou appui. Elle invite à concevoir le document comme un matériau de nature variable : tout écrit, en effet, est susceptible d'être un jour constitué en document. Par conséquent, la seule permanence définitionnelle du document ne serait pas de nature mais d'usage. Il constituerait un objet « circonstanciel », selon l'expression proposée par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin dans leur présentation du numéro de la revue *Communications* consacré au « Parti pris du document¹⁴⁵ ». C'est d'ailleurs cette dimension d'usage qui distingue le document de la trace ou de l'archive, lesquelles peuvent exister en dehors d'une actualisation ou d'une appropriation.

Le document ne se définit donc pas en soi et au présent, mais par rapport à un dehors et sur le mode de la potentialité. D'une part, en effet, il est toujours pris entre un réel, dont il prétend rendre compte, et des discours (analyses, démonstrations, interprétations) qui s'appuient sur lui, le prolongent et l'achèvent. D'autre part, il s'inscrit dans une temporalité complexe, puisqu'il n'existe qu'en vertu des potentiels regards qui seront portés sur lui. Le document se situe dès lors dans un espace résolument intermédiaire : entre le réel, en soi insaisissable, et les discours qui prétendent l'éclairer, mais également entre trace du passé, actualisation présente et usages futurs. D'où un statut précaire : le document, même s'il est couramment assimilé à la preuve, est avant tout le lieu d'un questionnement. La notion en

¹⁴⁵ Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », dans « Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n°79, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Seuil, juin 2006, p. 6.

effet implique conjointement une instabilité formelle (est-il possible de définir formellement le document ?) et une incomplétude fondamentale (le document ne dit rien en soi, mais doit être interprété). Par ailleurs, le document dépend toujours d'un sujet qui choisit de le constituer comme tel et son statut de document semble donc révocable.

Pourtant, cette incertitude connaît également un versant positif et constructif. Ce sont précisément la labilité et la position intermédiaire du document qui en font un outil et une aide à la compréhension de certains faits, historiques ou sociologiques par exemple. Le document apparaît ainsi comme une première élaboration du réel, qui en appelle nécessairement d'autres. Il constitue une étape préalable à de nombreux discours sur le monde, comme si la science ou la littérature (une certaine littérature, du moins) ne pouvaient y avoir accès directement mais supposaient, pour se construire, un passage par le document. La notion de document invite donc à s'interroger sur le matériau, sur ce avec quoi l'on crée des œuvres et ce à l'aide de quoi l'on construit les savoirs.

La vague actuelle d'intérêt pour le document est liée à une telle interrogation. Celle-ci se manifeste aussi bien sous la forme d'expositions et d'œuvres que de réflexions dans des domaines extrêmement variés, qui vont de l'historiographie aux études cinématographiques, et de l'anthropologie à la philosophie¹⁴⁶. Partout aujourd'hui le document est mis en scène et mis en question, que ce soit à travers les notions d'œuvre ou de genre documentaire, ou à travers la revendication d'un style documentaire. Dans l'œuvre littéraire, la prétention au document pose aussi bien des questions de forme que des questions quant à la finalité de l'écriture. Documenter consiste à offrir une meilleure lisibilité et une plus juste compréhension du monde qui nous entoure, à en éclairer certains aspects méconnus en affirmant constamment le lien problématique entre l'écriture et le réel ; mais le documentaire, dès lors qu'il est entendu comme un style identifiable, peut également

¹⁴⁶ Citons ainsi *Communications*, n°71, « Le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, octobre 2001 ; *Communications* n°79, « Des Faits et des gestes, Le parti-pris du document, 2 », *op. cit.* ; *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, Document 3, 2006 ; Dominique Baqué, *Pour Un Nouvel Art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004 ; ADDOC, *Cinéma documentaire, Manières de faire, forme de pensée*, Crisnée, Yellow Now, 2002. Erik Barnouw, *Documentary*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1993.

constituer un leurre : dénaturation, fabrication, contrefaçons, faux et usages de faux documents en témoignent, qui brouillent les limites et les définitions du document.

Quel rapport les œuvres du corpus entretiennent-elles alors au document ainsi défini ? Cette relation est complexe, tissée de jeux et d'incertitudes. Commençons par préciser qu'il existe une différence de taille entre un document et une œuvre. Si l'un comme l'autre peuvent être considérés comme des machines à produire de l'interprétation et qu'ils supposent tous deux une activation par un lecteur, l'œuvre se distingue tout de même du document par son achèvement. Elle appelle certes des lectures et des interprétations, mais elle constitue une totalité signifiante. Son sens est ainsi à chercher en elle-même, là où le sens du document se construit par rapport à un dehors, dans la mobilisation de savoirs, de méthodes et de réflexions qui lui sont extérieurs. C'est une telle opposition que soulignent Jean-François Chevrier et Philippe Roussin dans leur présentation du second numéro de la revue *Communications* consacrée au document :

[T]andis que l'idée reçue de l'œuvre suppose une autonomie, une autosuffisance, relativisée par le contexte, le document n'est jamais suffisant ni fermé sur lui-même : il est circonstanciel¹⁴⁷.

Ainsi, une œuvre peut très bien être envisagée comme un document, nous renseignant par exemple sur les mœurs d'une époque ou sur certains aspects de la vie de son auteur ; mais un document ne peut être érigé en œuvre qu'au prix d'une appropriation qui lui donne sens. Définir le document comme circonstanciel, comme le font Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, c'est en faire l'étape préalable et provisoire d'un discours sur le réel qui nécessite pour s'accomplir une seconde étape, de création ou d'interprétation.

La nature d'œuvre littéraire de ces textes, comme cela a été précisé en introduction, ne nous semble pas pouvoir être discutée, ne serait-ce qu'au vu des prestigieuses maisons d'édition qui ont choisi de les publier comme telles. Mais leur nature ou leur valeur documentaire peut être fortement remise en question. Afin d'éclairer ce point, arrêtons-nous un instant sur l'adjectif « documentaire ». Comme le montre Olivier Lugon dans un article consacré à la notion d'image documentaire, le terme s'est enrichi au cours de l'histoire de

¹⁴⁷ Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », dans « Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *art. cit.*, p. 6.

significations et de connotations contradictoires¹⁴⁸. On pourrait globalement en schématiser les usages en opposant un sens faible du mot (documentaire s'oppose alors à fictionnel, et désigne une catégorie d'œuvres, notamment cinématographiques, selon une logique proche de celle qu'implique l'adjectif « factuel » en littérature) et un sens fort, où le terme recouvre une signification positive, un projet et des implications artistiques déterminés. L'adjectif peut dans ce second cas désigner un style (« le style documentaire » prôné par le photographe Walker Evans), recouvrir une finalité (« documenter », c'est-à-dire éclairer certains aspects de la réalité afin d'en offrir une meilleure compréhension) ou qualifier plus généralement une « esthétique documentaire », entendue comme une manière de repenser la photographie, le cinéma ou la littérature. Dans tous les cas, il implique toujours un rapport au réel, lequel semble garanti par une certaine forme, et par une certaine façon d'utiliser le langage ou l'image.

Il est certes possible de rapprocher la neutralité stylistique manifestée par les œuvres du corpus d'un style ou d'une esthétique documentaire ; mais il paraît contestable de leur attribuer une fonction de « documentation ». En effet, les œuvres dont il s'agit ici apportent certes des informations sur les événements historiques et réalités sociales dont elles traitent, mais ces informations sont soit infimes, soit de seconde main. La quasi totalité des notations, comme les transcriptions de propos entendus dans la rue ou d'anecdotes glanées au fil des lectures, rassemblent des faits anodins et par conséquent invisibles, car déconsidérés comme insignifiants par ceux (sociologues, historiens, journalistes) qui produisent les discours officiels sur le monde. Quant aux faits en apparence plus « significatifs » que ces œuvres relatent, ils ne constituent jamais des informations de première main, mais toujours une répétition, voire un ressassement de discours existants. Il semble ainsi difficile d'affirmer que les œuvres de Kluge et de Reznikoff ont une valeur documentaire au sens où elles nous « documenteraient » sur la vie des États-Unis au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles ou sur la bataille de Stalingrad : elles ne nous apprennent rien, se contentant de mettre en scène des

¹⁴⁸ Olivier Lugon, « L'anonymat d'auteur », in *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Actes du colloque de Paris, 3 décembre 2005, organisé par le service culturel du Jeu de Paume, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006, pp. 6-13.

documents sans les intégrer à un discours propre, qui leur conférerait une meilleure lisibilité¹⁴⁹.

Ces œuvres peuvent certes être prises dans un usage documentaire et informer des travaux d'histoire littéraire ou une enquête biographique sur l'un des auteurs du corpus ; et pourquoi ne pas imaginer une étude sociologique sur le métro parisien qui s'enrichirait des textes d'Annie Ernaux ou de Marcel Cohen ? Pour autant, de tels ouvrages ne semblent pas se définir par un projet relevant du « documentaire », exception faite des *Récits d'Ellis Island*, dont on se souvient qu'il s'agit à l'origine d'un film commandé par l'INA et diffusé en tant que film documentaire. Le programme lié à cette œuvre, filmée et écrite, vise la compréhension d'un ensemble de faits. Comme le précise Perec dans son commentaire :

Il ne s'agit pas de s'apitoyer mais de comprendre¹⁵⁰

Et, pour comprendre ce que fut Ellis Island, il est nécessaire de mobiliser des documents, tels que les photographies d'archives prises par Lewis Hine ou les statistiques des arrivées sur l'île ; mais il est nécessaire également de produire un document. Ce document est constitué des images filmées par Robert Bober, que le commentaire s'efforce de creuser et de faire résonner en les questionnant. C'est par cette inscription évidente dans un projet documentaire que *Récits d'Ellis Island* se distingue des autres œuvres du corpus.

3.2. « Effet de réel » et « effet de document »

On pourrait néanmoins avancer que l'ensemble des ces œuvres jouent avec le document, voire qu'elles *jouent au* document. L'idée qui sera à présent développée est que les discours désignant ces œuvres comme produits d'une « captation » ou d'un « enregistrement » du réel participent d'une rhétorique plus ou moins programmée, qui vise à rappeler, au-delà du texte lui-même, la notion de document ou la forme du document, afin de produire un « effet » qui conforterait le lecteur dans sa perception de l'œuvre comme œuvre factuelle.

¹⁴⁹ Nous verrons dans la deuxième partie de ce travail que cette idée d'une lisibilité du document, telle qu'elle peut se manifester dans différentes œuvres de proses documentaire, est ici supplantée par une démarche consistant à accorder au document et au discours une visibilité et une audibilité nouvelle, rabattant ainsi le paradigme de l'interprétation des faits sur celui de l'attention aux faits.

¹⁵⁰ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, *op. cit.*, p. 52.

Afin de mieux définir dans sa spécificité ce que nous proposons de définir à présent comme un « effet de document », il est nécessaire de le différencier de l'« effet de réel » barthésien auquel il fait référence tout en s'en distinguant. Dans un article initialement paru dans la revue *Communications*, et qui a connu la postérité que l'on sait, Barthes s'attarde sur certains détails en apparence « afunctionnels » qu'il relève dans les œuvres d'écrivains réalistes. Selon lui, tel baromètre évoqué par Flaubert, telle petite porte mentionnée par Michelet sont irréductibles : « scandaleuses (du point de vue de la structure¹⁵¹) », ces notations « insignifiantes » ne peuvent à première vue participer à la constitution d'aucune interprétation seconde derrière cette pure désignation¹⁵². Cette position initiale est cependant renversée par Barthes dans la suite de son article, où de tels détails se voient bel et bien pourvus d'une fonction. Cette fonction consiste à connoter, dans leur insignifiance même, le réel entendu comme « catégorie » :

[Ils] ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée¹⁵³.

Le réalisme repose en effet sur l'idée qu'il est possible d'imiter le réel par le langage. Alors que dans l'œuvre littéraire, tout est signifiant, car voulu par l'auteur, le réel se caractérise par des points de résistance à la signification ; dès lors, faire rentrer le détail insignifiant dans l'œuvre constituerait une technique destinée à imiter le réel, à le désigner en adoptant partiellement l'in-signifiance qui le caractérise¹⁵⁴.

¹⁵¹ R. Barthes, « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 25.

¹⁵² Éric Marty souligne ainsi la continuité sous-jacente à l'œuvre de Barthes qui permet de rapprocher « L'effet de réel » des cours au Collège de France : « Dès « l'effet de réel », il s'agit pour Barthes d'envisager, dans le texte, ce qui se soustrait à la structure, et c'est alors qu'il esquisse les premières réflexions autour de la notation, du notable, de la signification de l'insignifiance, qu'il reprendra longuement en 1979 lors de son dernier cours au Collège de France sur « La préparation du roman ». » Éric Marty, « Présentation du tome III des œuvres complètes de Roland Barthes (1968-1971), reprise dans *Roland Barthes, Le métier d'écrire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2006, pp. 145-146.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁴ R. Barthes, *La Préparation du Roman, I et II, op. cit.*, p. 113. Ces réflexions témoignent de l'influence qu'ont exercé sur Barthes les théories de Lacan, qui définit dans son *Séminaire* le Réel comme ce qui résiste au Symbolique. *La Préparation du Roman* porte la trace de cette lecture de Lacan : Barthes y reprend en effet les arguments concernant « L'effet de réel » en proposant désormais de parler d'un « effet de Réalité ». Or, on se souvient que, pour Lacan, le Réel désigne ce qui échappe à la signification et donc au langage, tandis que la notion de « Réalité » désigne le monde réel en tant qu'il est construit et perçu par un langage. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, [1957-1958], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1998 et *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, [1972-1973], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975. Roland Barthes, *La Préparation du Roman, op. cit.*, p. 113.

L'« effet de réel » ainsi défini par Barthes décrit donc à l'origine un type de phénomènes très spécifiques. D'une part, en effet, il ne concerne que des œuvres relevant d'une esthétique réaliste, et donc mimétique. D'autre part, cette réflexion s'applique de façon quasi exclusive à des détails textuels : ceux qui, dans certaines descriptions réalistes, désignent des objets en apparence insignifiants ou afonctionnels.

Pourtant, Roland Barthes mobilisera, quelques douze ans plus tard, la même expression pour évoquer le fonctionnement sémantique du haïku. Le haïku, comme le détail réaliste « insignifiant », semble irrécupérable par une interprétation seconde. Selon Barthes, il désigne simplement la chose, sans jamais lui conférer un sens. La conséquence de cette irréductibilité est la même que celle que Barthes avait dégagée douze ans plus tôt dans l'« effet de réel » : le haïku, et au-delà la notation dont il est l'emblème, affirme dans son insignifiance un lien remarquablement fort au réel. Barthes redéfinit alors l'« effet de réel » comme le résultat d'un usage spécifique du langage, susceptible de créer l'illusion toute subjective d'une « certitude de réalité », où le langage semble s'annuler :

J'entends par « effet de réel » l'évanouissement du langage au profit d'une certitude de réalité : le langage se retourne, s'enfouit et disparaît, laissant à nu ce qu'il dit¹⁵⁵.

La forme du haïku, et par extension de la notation, se voit alors assimilée à « une sorte de Testimonial » :

Le haïku n'est pas fictionnel, il n'invente pas, il dispose en lui, par une chimie spécifique de la forme brève, la certitude que *ça a eu lieu*¹⁵⁶.

Cette « certitude » invite par ailleurs à rapprocher le haïku de la photographie, en évoquant la formule célèbre par laquelle R. Barthes définit, presque au même moment, la spécificité de l'image photographique :

Ma proposition est que le haïku s'approche au plus près du noème de la photo : « Ça-a-été¹⁵⁷ ».

¹⁵⁵ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit., p. 113.

¹⁵⁶ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit., p. 89.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 115. Il s'agit là d'un des points de la réflexion de Barthes sur la photographie qui a été les plus repris, mais également les plus discutés. Poursuivant cette idée, Jean-Marie Schaeffer, dans *L'Image précaire*, s'appuie sur la tripartition des signes proposée par Charles S. Peirce afin de définir l'image photographique comme un *index*. L'indice (ou index), tel qu'il a été défini par Peirce, est un signe qui « renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet ». De la même manière, explique Jean-Marie Schaeffer, l'image photographique « a été réellement affectée » par l'objet qu'elle représente. Reconnaître une photographie pour telle, explique-t-il, implique la mobilisation d'un certain savoir concernant les modalités de production de l'image photographique (ce que Schaeffer nomme l'*archè* de la photographie). Barthes le

Pourtant, il est clair – et ce, pour Barthes lui-même – que l'œuvre littéraire ne peut apporter de preuve intrinsèque de la vérité de ce qu'elle avance. Il insiste d'ailleurs dans *La Chambre claire* sur cette différence essentielle :

C'est le malheur (mais peut-être aussi la volupté) du langage de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement, le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais¹⁵⁸.

Le langage contient en soi la possibilité du mensonge ou de la déformation. Vouloir affirmer la relation de l'œuvre au réel, comme semblent le faire les écrivains du corpus, suppose donc de contourner ou de détourner l'inhérente fictionalité propre au langage. Mais ce détournement ne relève jamais que de la conviction, non de la preuve. La « certitude » évoquée par Barthes est toujours contestable, et elle est produite sur un mode rhétorique¹⁵⁹. Par ailleurs, il faut souligner que Barthes reste assez flou quant aux modalités de production de cet effet : l'expression « chimie spécifique de la forme brève », bien qu'elle recoure au champ lexical de la science, paraît à certains égards évoquer une forme d'« alchimie » ou de magie, propre à un phénomène que l'auteur échoue à rationaliser ou refuse d'expliquer.

Dans l'étude qui a été menée jusqu'à présent, nous avons cherché au contraire à énumérer et à classer les traits propres à susciter ce type d'effet. Caractéristiques formelles et métadiscours contribuent ainsi à provoquer chez le lecteur une certitude similaire ; par ailleurs, le fait que la critique en vient à reprendre au sujet de ces œuvres l'image de l'enregistrement prouve que la rhétorique mise en place peut être qualifiée d'efficace.

Tout en nous situant dans la lignée des théories proposées par Barthes au sujet d'un « effet de réel » ou d'un « effet de Réalité » associé à la « notation », nous nous en distinguons donc par certains aspects. Il semble que, dans le cas des œuvres du corpus,

souligne également : quand nous regardons une photographie, nous savons qu'elle a été obtenue par l'altération des sels d'argents sous l'effet des rayons lumineux émis ou reflétés, au moment de la prise de vue, par le corps réel dont nous voyons l'image. Ce savoir fonctionne comme gage de l'existence de l'objet photographié. Nous avons beau connaître les possibilités de détournement, de maquillage ou de complète falsification des images photographiques, nous avons tendance à croire en elles et à les interpréter comme des empreintes lumineuses. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, pp. 13-58.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *Œuvres Complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 858.

¹⁵⁹ On emploie ici la notion de rhétorique dans au sens de la mise en œuvre d'un discours destiné à produire un effet particulier sur celui à qui il s'adresse.

« l'effet de réalité » suscité ne soit pas immédiat, mais passe par la référence à une forme qui est aussi une mise en forme du réel, à savoir le document. C'est en ce sens qu'il nous a semblé plus juste de parler dans ce cas précis d'un « effet de document ». L'hypothèse que l'on suivra est donc la suivante : les caractéristiques formelles étudiées jusqu'à présent, ainsi que les métadiscours implicites ou explicites tenus par les auteurs du corpus et articulés notamment à l'image de l'enregistrement sont destinés non pas à connoter le réel, mais l'objet qui s'en empare de façon privilégiée dans le monde contemporain. Cet objet, c'est le document, que celui-ci prenne la forme du rapport juridique ou de l'archive historique, du témoignage ou du procès-verbal. Les techniques de captation précédemment évoquées peuvent alors se relire, à l'aune de cette hypothèse, comme une variation littéraire sur le modèle de l'enregistrement, lequel se caractérise par sa capacité à produire des documents. L'effet que ces œuvres cherchent à produire sur le lecteur suppose ainsi la médiation d'une forme : si le document est si présent dans ces textes, qu'il soit inséré physiquement, mimé formellement, ou simplement évoqué dans les discours que les auteurs tiennent sur leur pratique, c'est qu'il constitue la référence en regard de laquelle elles s'écrivent. Cette référence, toute rhétorique qu'elle soit, n'en demeure pas moins essentielle au bon fonctionnement de ces œuvres. En tant qu'œuvres factuelles, comme nous allons le voir à présent, elles ne prennent en effet réellement sens que si le lecteur accepte de reconnaître leur contenu comme non fictionnel.

3.3. Un pacte documentaire problématique

Le pacte documentaire

L'« effet de document » résulte de la convergence d'un ensemble d'éléments : indices métatextuels, image de l'enregistrement, référence aux techniques de production textuelle. Mais comment ces éléments se combinent-ils pour produire un tel effet ? Et comment analyser leur mode d'action sur le lecteur ?

Revenons un instant sur la phrase de R. Barthes citée plus haut :

[...] pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment¹⁶⁰

L'« effet de document » peut lui aussi être analysé comme le résultat d'un dispositif discursif, d'un « serment », terme auquel on préférera la notion de pacte, proposée par Philippe Lejeune dans ses travaux sur l'autobiographie¹⁶¹. Philippe Lejeune a en effet montré que la lecture de l'autobiographie est conditionnée par la formulation du côté de l'auteur d'un contrat autobiographique plus ou moins explicite, et par son acceptation du côté du lecteur. Ce pacte, qui s'élabore autour du nom commun à l'auteur, au narrateur et au personnage, peut se résumer à une simple désignation de l'œuvre comme « autobiographie » ; il se double d'un « pacte référentiel¹⁶² », qui engage l'interprétation des faits relatés comme non-fictionnels.

On pourrait élargir cette réflexion à l'ensemble des œuvres factuelles, qui toutes ont pour origine un « acte de langage¹⁶³ » consistant à affirmer qu'elles relatent des faits réels (qu'elles ne sont pas des fictions) et qui, pour être lues en tant que telles, supposent de la part du lecteur une croyance en cette affirmation. Alors que la notion d'effet évoquée dans le point précédent engageait essentiellement la réception, celle de pacte procède d'une volonté et engage la responsabilité de celui qui le formule (l'auteur), tout en impliquant l'existence d'un destinataire qui choisit de l'accepter (le lecteur).

Les œuvres du corpus ne font pas exception à cette règle : la production d'un « effet de document » peut ainsi se comprendre comme la conséquence d'un pacte documentaire proposé par le texte et accepté – ou refusé – par son lecteur. Le pacte peut être explicite et prendre la forme d'un « serment d'authenticité » ; c'est le cas de la note placée par Reznikoff en première page de son livre et citée plus haut. Toutefois, la mention d'une telle origine documentaire des faits relatés dans l'œuvre peut apparaître de façon plus subreptice. Ainsi, les notes identifiant les sources utilisées par Marcel Cohen sont reléguées en fin d'ouvrage (et non plus en première page) ; elles affirment l'authenticité des propos tenus par le biais de la

¹⁶⁰ Roland Barthes, *Ibid.*

¹⁶¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁶² *Ibid.*, p. 147.

¹⁶³ L'expression « acte de langage » (en anglais « *speech act* ») fait référence à la pragmatique linguistique américaine initiée par les travaux de John Austin et John Searle. Cf. John L. Austin, *How to Do Things with Words* [1962], Harvard, Harvard University Press, 2005. John Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969.

référence à la forme des travaux scientifiques, lesquels appuient leurs thèses sur la mention de sources identifiables et vérifiables¹⁶⁴.

Le pacte documentaire, de plus, se voit étayé implicitement par les titres de la plupart des œuvres, qui affirment de façon récurrente un certain rapport de l'écriture au réel. Ainsi, *Faits* évoque la rubrique de « faits divers » des journaux et manifeste d'emblée une distance par rapport à la fiction¹⁶⁵, ce que vient confirmer le texte imprimé en quatrième de couverture précédemment cité. *Journal du dehors* est un titre générique, qui engage du même coup une lecture de l'ouvrage comme œuvre factuelle et sa possible valeur documentaire. De la même manière, Charles Reznikoff désigne son recueil comme un *Témoignage*, tandis qu'Alexander Kluge propose à notre lecture la *Description d'une bataille* – qui ne constitue certes pas un genre factuel défini mais qui évoque fortement l'écriture de l'histoire¹⁶⁶. Perec et Bober, pour *Récit d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, choisissent au contraire un titre qui n'engage pas les mêmes implications génériques. Un « récit » et des « histoires » peuvent être factuels aussi bien que fictionnels.

Par ailleurs, au-delà d'un simple geste de nomination (« ceci est un document », « cette œuvre est un témoignage »), c'est surtout d'un point de vue formel que ces œuvres consolident le pacte documentaire. Chez Reznikoff et Kluge, l'absence totale de commentaire entre en résonance avec la neutralité attendue du compte rendu de procès ou du rapport d'état-major. Dans les listes perecquiennes, mais aussi dans certaines descriptions volontairement sèches d'Annie Ernaux et dans la précision des récits de Marcel Cohen, on reconnaît un même ton ou un « style documentaire », assimilable à un discours dépassionné. Dans l'œuvre de Kluge, par ailleurs, certains chapitres sont constitués au contraire par des discours à la rhétorique très marquée (discours de la propagande, sermons des prêtres

¹⁶⁴ Dans *Faits*, I, le renvoi à la première note n'apparaît en outre qu'au détour du texte XII, à la trentième page. Dans la suite de l'œuvre, la multiplication des sources indiquées en fin d'ouvrage réoriente progressivement la réception : tandis que les premiers textes pouvaient être lus comme de très courtes nouvelles, l'attestation des textes suivants contamine progressivement l'ensemble de l'ouvrage, et le lecteur est implicitement invité à relire les premières pages comme racontant elles aussi des « faits » non fictionnels.

¹⁶⁵ Et ce, même s'il est évident, comme le précise d'ailleurs Gérard Genette dans *Fiction et diction*, que la fiction est elle-même constituée d'un enchaînement de faits. Gérard Genette, « Récit fictionnel et récit factuel », in *Fiction et diction*, op. cit., p. 66.

¹⁶⁶ Signalons toutefois qu'il s'agit, pour ces deux derniers exemples, de deux titres déceptifs : *Témoignage* n'est pas plus un témoignage, au sens habituel du terme, que *Stalingrad* n'offre de réelle « description » de la bataille du même nom.

militaires), mais la reconnaissance des traits caricaturaux propres à ce genre de discours fonctionne elle aussi comme un appui au pacte documentaire : tout porte à croire que les propos livrés ont bel et bien été prélevés dans les archives que l'auteur mentionne comme source de son travail. Ces différents éléments convergent ainsi et se combinent dans la formulation d'un pacte documentaire, qu'il revient ensuite au lecteur d'accepter ou de refuser.

Œuvres factuelles et nécessité du pacte

La présence d'un tel pacte, aussi discret soit-il, semble indispensable à la lecture des œuvres factuelles. En effet, et comme le soulignait Roland Barthes dans la phrase citée plus haut, le langage est toujours soupçonnable : sur tout énoncé pèse la possibilité du mensonge ou de la fiction.

Leona Toker, dans un article consacré aux témoignages du goulag, va plus loin encore. Selon elle, non seulement tout récit de témoignage peut être soupçonné de dissimuler une fiction, mais encore tout récit long évoque spontanément au lecteur la forme du roman réaliste, modèle par excellence de la fiction dans la tradition littéraire occidentale contemporaine¹⁶⁷. Elle explique ainsi que, dans notre imaginaire de lecteurs, nous avons progressivement associé une forme, le récit en prose, à un genre, le roman réaliste, qui relève du domaine de la fiction. « Par défaut », c'est-à-dire en l'absence d'indices venant contrebalancer ce réflexe associatif, nous lisons un récit long comme un roman réaliste. Mais le récit factuel (par exemple le témoignage) appelle une autre lecture : il relève d'un « mode narratif » différent, que Leona Toker propose de nommer le « mode factographique ».

Leona Toker emprunte en effet à Northrop Frye la notion de « mode » et propose d'inventer un système différent de modes qui serait fondé sur le « statut ontologique de la *fabula* et de ses éléments constitutifs¹⁶⁸ ». Elle oppose ensuite le mode factographique à un

¹⁶⁷ Leona Toker, « Toward a Poetics of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies » *Poetics Today*, Vol. 18, N°2, Été 1997, pp. 187-222.

¹⁶⁸ « In Frye's *Anatomy of Criticism* literary genres are grouped into « modes » (mythical, High mimetic, low mimetic, etc.) in accordance with their own environments. For the purpose of describing the place of documentary prose among other forms of narrative literature, one might try a different system of modal rubrics, namely, a paradigm based on the ontological status of the *fabula* and its constituents. The factographic

« mode par défaut » qui correspondrait au statut ontologique de la *fabula* dans le roman réaliste. Cette idée de mode par défaut, qu'elle emprunte au vocabulaire de l'informatique, ne renvoie pas à l'idée d'un « degré zéro » : il regroupe simplement les paramètres qui sont automatiquement mis en œuvre par un logiciel quand aucun paramètre spécifique n'a été précisé¹⁶⁹. L'idée avancée par Leona Toker, est la suivante : dans les civilisations occidentales contemporaines, le « mode par défaut » à partir duquel un lecteur aborde une œuvre, quand aucun paramètre spécifique ne lui a été précisé, est celui des romans réalistes, tels qu'ils ont été écrits par Austen, Dickens, Balzac, Flaubert, ou Tolstoï. Ce mode réaliste, poursuit Leona Toker, repose sur un certain nombre de paramètres : la convention du « comme si » (« *The « as if » convention* »), la plausibilité (« *Plausibility* »), la vraisemblance (« *Verisimilitude* ») et l'effet de réalité (« *The reality-effect* »). En modifiant ces paramètres par défaut, il est ensuite possible de décrire d'autres modes narratifs, par exemple le mode « factographique » qui repose sur une variation du premier paramètre :

Dans le *mode factographique*, le premier paramètre, le statut « comme si » de la *fabula* est soit complètement absent soit tend vers zéro : les personnes et les actions sont décrites comme « réelles » – les récits fonctionnent, entre autre, comme des témoignages de leur authenticité. Cette différence essentielle par rapport au mode par défaut peut s'accompagner d'une modification d'autres paramètres. Les récits factographiques (mémoires, autobiographies, journaux de voyages, journaux, lettres, carnets, recueils historiques, etc.) impliquent de la part du lecteur qu'il comprenne non seulement que les personnages sont des personnes identifiables d'un point de vue historique mais aussi que l'ensemble des détails du récit fait référence, de façon « centrifuge » (Frye) et le plus souvent sous la forme d'une correspondance terme-à-terme, à des événements, des lieux et des *realia* authentiques. Ces détails, par conséquent, tendent à être compris non comme des détails plausibles mais comme des détails réels¹⁷⁰.

mode to which documentary prose belongs could then be conveniently described on the basis of its departure from what, in the language of computer software, may be called the *default mode*. » *Ibid.*, p. 189.

Traduction : « Dans le livre de Frye, *Anatomie de la critique*, les genres littéraires sont regroupés en « modes » (mythique, haute *mimésis*, basse *mimésis*, etc.), lesquels correspondent à l'environnement qui leur est propre. Afin de décrire la place qu'occupe la prose documentaire parmi les autres formes de récits littéraires, on pourrait proposer un autre système de rubriques modales, soit un paradigme fondé sur le statut ontologique de la *fabula* et de ses éléments. Le mode factographique dont relève la prose documentaire pourrait alors être décrit de manière commode en fonction de son éloignement par rapport à ce que, dans le langage des logiciels informatiques, on appelle le mode *par défaut*. » (Nous traduisons)

¹⁶⁹ En ouvrant un nouveau document dans le logiciel « Word », par exemple, si aucun paramètre n'a été spécifié, le texte tapé s'affichera dans une certaine police (*Times New Roman*, le plus souvent) définie comme « police par défaut ».

¹⁷⁰ « [1] n the *factographic mode* « the first default parameter, the « as if » status of *fabula*, is either entirely absent or aspires to zero : the people and actions are described as « real » - the narratives function as, among other things, testimonies to their actuality. This radical difference from the default mode is accompanied by possible modifications of other parameters. Factographic narratives (memoirs, autobiographies, travelogues, diaries, letters, notebooks, historical compilation, etc.) imply the reader's understanding not only that the

La relation à la réalité qu'affirment les œuvres factuelles ne constitue ainsi pas le « mode dominant », habituel, instauré « par défaut » par la tradition littéraire occidentale, où prévaut le modèle du roman réaliste ; par conséquence, ce lien à la réalité extra-linguistique doit être constamment réaffirmé. Cela revient à faire de la question de l'attestation le principal souci des œuvres factuelles. Le « mode factographique » est toujours problématique et doit sans cesse être affiché.

Leona Toker propose ainsi différents critères permettant d'identifier les récits de prose documentaire, critères qui tiennent tous à la nécessité d'attestation du récit :

L'annulation du paramètre « comme si » est associée à des caractéristiques qui peuvent être considérées comme les attributs génériques de la prose documentaire : (a) incorporation de trois types de matériaux – ceux qui relèvent du domaine public, ceux qui relèvent du domaine privé et ceux qui relèvent de l'accès réservé ; (b) absence d'auto-suffisance ; (c) présence d'aires d'hésitation ; et (d) procédés mémoriels réflexifs. Ces caractéristiques sont intimement liées au problème de la « vérité », un problème philosophique qui ne peut être résolu en termes narratologiques. L'affirmation implicite ou explicite de l'auteur, selon laquelle il ou elle ne raconte pas des histoires mais dit la vérité, ne garantit en rien que les mémoires ne sont pas feints (qu'on se rappelle le début de la carrière littéraire de Daniel Defoe) ou mensongers¹⁷¹.

Dans les récits du goulag, qu'elle a longuement étudiés, le souci d'attestation est en effet essentiel, car le témoignage doit fonctionner comme preuve ; mais Leona Toker, souligne qu'il n'existe aucune « preuve » narratologique fiable permettant d'authentifier un récit :

Tout type de preuve interne visant à démontrer l'authenticité et la vérité d'une autobiographie ou de mémoires peut avoir été fabriquée. Au bout du compte, dans la prose documentaire, comme dans la fiction réaliste, la « vérité » du récit dépend de l'évaluation individuelle du lecteur quant à la réussite artistique de l'œuvre et à la position éthique de l'auteur¹⁷².

characters are historically identifiable people but also that all the narrative details relate, « centrifugally » (Frye), and most often on a one-to-one basis, to actual events, locations, and realia. These details, then, tend to be understood not as plausible but as real ». *Ibid.* p.191.

¹⁷¹ « The switching off of the « as if » parameter is associated with features that may be considered generic attributes of documentary prose: (a) incorporation of three types of material – the public domain, the private domain, and the domain of privileged access ; (b) lack of self-sufficiency ; (c) presence of areas of hesitation ; and (d) reflection of different mnemonic processes. These features are closely connected with the problem of « truth », a philosophical problem that is insoluble in strictly narratological terms. The author's claims, implicit or explicit, that what he or she is saying is not make-believe but the truth are not guarantee that the memoirs are not faked (recall the early literary career of Daniel Defoe) or mendacious ». *Ibid.*, pp. 193-194.

¹⁷² « Every sort of internal evidence for the authenticity and truthfulness of an autobiography or a memoir can be fabricated. Ultimately, in documentary prose, as in realistic fiction, the « truth » of the narrative is a matter of an individual reader's estimation of the artistic achievement of the work and of the ethical stance of the author ». *Ibid.*, p. 194.

Il est simplement possible de contester un certain nombre d'informations en consultant des documents conservés dans les archives ou en recoupant différents témoignages. L'œuvre obéissant au mode « factographique » n'est ainsi pas auto-suffisante ou autotélique : elle nécessite en permanence d'être confirmée par d'autres sources, qu'il s'agisse d'œuvres, de témoignages ou de travaux historiques. La non-fictionnalité des œuvres du corpus, comme celle des témoignages étudiés par L. Toker, ne pourrait être indubitablement affirmée qu'au prix d'une vérification effective des sources mentionnées, ce qui implique de sortir de l'œuvre pour attester de ce qu'elle dit depuis son dehors. En choisissant d'en rester au niveau de l'œuvre elle-même, on choisit de considérer cette mention des sources non comme une preuve de la véracité du récit mais comme les indices d'un pacte qui se noue avec le lecteur selon un ensemble de modalités spécifiques.

Spécificité du pacte documentaire mis en œuvre par le corpus

Les réflexions de Leona Toker nous éclairent ainsi sur une des raisons qui rendent l'établissement et l'acceptation d'un pacte documentaire nécessaires à la réception des œuvres factuelles. De plus, elles permettent de mesurer la spécificité du pacte mis en œuvre par les auteurs du corpus par rapport à ceux que proposent la majorité des genres factuels.

Une première différence tient à la dimension formelle du pacte tel qu'il apparaît dans ces œuvres : leur forme, on l'a vu, parce qu'elle témoigne de techniques de production textuelles déterminées, participe d'une rhétorique factuelle. Contrairement aux témoignages analysés par Leona Toker, ces ouvrages ne relèvent pas réellement de la prose documentaire, parce qu'elles ne constituent jamais des récits longs. Cependant, dès lors qu'elles ne prennent pas l'apparence d'un récit, elles ne sont pas spontanément assimilables au « modèle par défaut » que constitue le récit réaliste. Dans les œuvres du corpus, le souci d'attestation référentielle sur lequel se penchent les études de Leona Toker se voit ainsi déplacé en une interrogation formelle : la forme littéraire (brièveté, « style documentaire », traits formels propres au document tels que les abréviations, les notes en bas de page ou l'organisation sous forme de liste) prennent le relais du dispositif d'attestation discursif. Il s'agit donc de reprendre l'idée développée par Leona Toker d'une nécessité d'attestation de l'œuvre factuelle, mais d'en déplacer la réponse. Dans les récits de témoins, celle-ci passe par la

vérification des informations fournies et par la construction d'un *ethos*. Dans le corpus étudié ici, certains auteurs ont également recours à la preuve extérieure : Marcel Cohen mentionne en fin d'ouvrage un certain nombre de sources, tandis que Kluge et Reznikoff utilisent le péri-texte pour attester la dimension documentaire de leur œuvre. Toutefois, le « mode factographique » se manifeste également formellement et esthétiquement. L'enjeu que constitue le rapport de la prose au réel, la « question philosophique de la vérité », comme l'appelle Leona Toker, est partiellement prise en charge par la forme. À la question du rapport entre écriture et réalité extra-linguistique, ces œuvres apportent donc une réponse spécifique, qui passe notamment par l'abandon du récit long, que l'on retrouve aussi bien dans le roman fictionnel, que dans le *nonfiction novel* ou le témoignage.

La seconde spécificité de ce « pacte documentaire » tient à la manière dont les différents auteurs du corpus en jouent. Dans le témoignage, la fonction principale de l'œuvre dépend de la « question philosophique de la vérité » et d'une confiance aussi absolue que possible du lecteur en la fiabilité des faits relatés – donc en la valeur de *document* de l'œuvre. Les œuvres de notre corpus, quant à elles, n'accordent pas à cette question la même importance. L'enjeu est bien moindre de ce point de vue que dans les récits de goulag : les auteurs ne témoignent que de faits infimes et anodins (Georges Perec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Annie Ernaux et Marcel Cohen dans certains menus « faits ») ou se contentent de relayer les témoignages d'autrui (Georges Perec dans la deuxième partie de *Récits d'Ellis Island*, Marcel Cohen encore, Charles Reznikoff et Alexander Kluge). Il s'agit donc moins pour eux de *produire* des documents que de *réfléchir* le document, de *interroger*, voire de *jouer* au document.

L'exemple de Kluge est révélateur d'une seconde caractéristique du pacte documentaire mis en œuvre par nos auteurs, qui font régulièrement peser sur celui-ci le soupçon ou l'incertitude. Dans sa réédition, on l'a dit, Kluge choisit de sous-titrer son œuvre « *Roman* » (« roman ») : de façon manifestement provocatrice, il brouille ainsi le partage entre littérature factuelle et littérature fictionnelle, invitant ainsi à remettre en question le pacte documentaire initialement proposé. De plus, il insère dans cette réédition des

documents fictifs, montrant ainsi que le geste de prélèvement documentaire peut être feint et qu'il repose sur la confiance du lecteur¹⁷³.

Sur un mode moins perturbateur en apparence, Annie Ernaux revient avec insistance sur la proximité entre réalité et fiction. Elle avoue chercher dans son expérience ce qui évoque en elle l'idée de fiction, et désigne certains propos comme des « échantillon[s] de fiction¹⁷⁴ ». De façon encore différente, la mise en vers proposée par Reznikoff et Perec témoigne également d'un éloignement par rapport au document, « tiré » ici vers la littérature par le biais de la versification. Le pacte documentaire proposé par ces œuvres n'est donc jamais qu'un point de départ, pacte problématique et sans cesse retravaillé, infléchi par l'écriture. Il s'agit moins pour ces textes de se donner à lire comme documents que de décevoir et de transformer les attentes documentaires, de les mettre en scène et en question¹⁷⁵. L'effet de document et le lien au réel, centraux dans toute œuvre factuelle, s'y voient régulièrement contrebalancés par un effet inverse, qui lance la mise en doute du document et ouvre un espace d'hésitation propre aux œuvres littéraires.

La notion de captation a ainsi permis d'identifier et d'analyser un premier ensemble de techniques employées par les auteurs du corpus, qui invitent le lecteur à associer leurs œuvres à une catégorie d'objets : le document, entendu comme le produit d'un enregistrement du réel. Il ne s'agit pas pour autant de tomber dans le mirage d'une mise en présence du réel via l'« écriture enregistreuse ». Comme le souligne justement Dominique Baqué dans son livre sur l'art documentaire, l'art, tout comme le document, ne peut jamais donner le réel, mais seulement le construire :

[P]as plus que l'art le document ne « donne » le réel : il le construit, l'élabore, lui donne sens, au risque encouru des faux sens et des contresens. Il faut y insister : le document n'est pas et

¹⁷³ A ce sujet, voir Marijke Vish « Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* », in Thomas Böhm-Christl, *Alexander Kluge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, pp. 26-49.

¹⁷⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁵ Nous aurons l'occasion de le développer dans le dernier chapitre de ce travail.

ne sera jamais l'épiphanie du réel. La réalité soudain là, nue, offerte dans sa pleine et entière vérité, enfin déchiffrable comme un sublime théorème mathématique¹⁷⁶...

Les œuvres du corpus ne constituent pas un pur enregistrement, pas plus qu'elles n'offrent véritablement d'interprétation de celui-ci. Comme le document, elles se situent dans un entre-deux : élaboration, mais élaboration discrète, elles proposent une première construction de ce matériau brut que constitue le réel.

Le recours à la métaphore de l'enregistrement et les références répétées aux techniques de production textuelle sont ainsi assimilables à ces « dispositifs » convoqués par Barthes pour « rendre le langage infictionnel ». Ils ont dans une certaine mesure valeur de « serment ». En cela, les œuvres du corpus manifestent clairement un souci d'attestation commun à l'ensemble des œuvres factuelles, dont la lecture correcte repose toujours sur l'acceptation par le lecteur d'un pacte, qui engage la lecture dans un rapport revendiqué à la réalité extra-littéraire.

À la différence de la plupart des œuvres factuelles, cependant, ces œuvres, si elles nécessitent que le lecteur reconnaisse ce lien au réel, ne peuvent être purement envisagées comme des œuvres documentaires : elles ne rapportent en effet que des informations minimales ou de seconde main. Surtout, elles ne proposent pas réellement d'interprétation des documents qu'elles citent ou des faits dont elles rendent compte : elles ne cherchent pas à les lier dans la continuité d'un récit ou d'un discours, mais les juxtaposent et les exhibent, les présentent et les livrent le plus souvent sans commentaire. Le lien au fait et au document qu'elles tissent est donc complexe ; il se double de résonances et de jeux de reconnaissance divers. L'« effet de document » produit par ces œuvres se voit en effet approfondi ou contrebalancé par un « effet esthétique » : au-delà du fait ou du document, ces écritures manifestent, dans leur forme et leur composition, une *mise en œuvre* – une mise en scène et un travail du matériau documentaire. Elles témoignent ainsi d'une distance par rapport à une fonction purement documentaire de l'œuvre factuelle, pour la tirer vers un usage critique ou poétique du document, par le biais de techniques de recomposition qui feront l'objet d'un deuxième chapitre.

¹⁷⁶ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, op. cit., p. 199-200.

CHAPITRE 2

TECHNIQUES DE RECOMPOSITION

Les œuvres du corpus ne se donnent pas à lire comme un pur enregistrement du réel : elles ne sont pas perçues comme telles par le lecteur¹⁷⁷, lequel au contraire les identifie, en dépit d'une certaine surprise initiale, comme des œuvres littéraires. Elles induisent donc une réception différente de celle que produirait un document, et ce pour plusieurs raisons, qu'il s'agira à présent d'éclairer. Certes, cette réception est pour partie imputable au contexte littéraire dans lequel le texte est perçu (titres de collections, maisons d'édition, identification des auteurs comme « écrivains », situation des œuvres dans les rayons des librairies ou des bibliothèques). Toutefois, elle est également la conséquence d'un certain nombre de « signaux » formels internes à l'œuvre, qui contribuent à l'identifier comme telle : ce sont ces signaux que l'on se propose de recenser et d'analyser dans ce chapitre.

L'« effet de document » étudié plus haut, on l'a dit, repose sur un phénomène de reconnaissance. Le lecteur contemporain est sans cesse confronté au document : compilations d'archives, rapports, journaux intimes, correspondances et témoignages se multiplient sur les étagères des librairies. Ces formes d'écrits lui sont devenues familières et il peut dès lors les reconnaître, quoique de façon parfois déformée ou détournée, dans les œuvres du corpus.

¹⁷⁷ Du moins pas par la majorité des lecteurs, comme s'attachera à le montrer l'étude présentée en annexe et dont les résultats seront principalement exploités dans la partie suivante.

Cependant, une différence majeure oppose ces œuvres documentaires devenues familières aux « documents » tels qu'ils apparaissent dans les textes de notre corpus, lesquels refusent de présenter le document sous la forme d'une totalité. Les écrivains auxquels cette étude s'intéresse ne nous présentent jamais qu'un fragment de document, ou plus précisément une multiplication de fragments qui se confrontent sur le mode de la juxtaposition ou du recueil. La pratique consistant à isoler et à compiler des fragments documentaires est centrale chez chacun de nos auteurs : Alexander Kluge et Charles Reznikoff opèrent une sélection manifeste dans les archives, cernant et cadrant dans la masse du discours juridique ou historique quelques bribes de paroles et de faits qu'ils classent ensuite en différentes catégories ; Annie Ernaux accentue volontairement la fragmentation propre à l'écriture diariste en reléguant à l'arrière-plan le « moi » garant de sa continuité et en privilégiant la confrontation de scènes brèves juxtaposées sans transitions ; Marcel Cohen compile des anecdotes qu'on pourrait croire littéralement « découpées » dans les livres et les journaux et revendique dans le titre même de son œuvre la brièveté, la disparité et la fragmentation propres à la rubrique de faits divers ; Georges Perec et Robert Bober, enfin, extraient du flot des histoires officielles telle anecdote, telle liste de noms de bateaux, telle accumulation de chiffres.

Rapprochant ces œuvres de la notion de document, et par conséquent des œuvres documentaires auxquelles il peut être confronté, le lecteur est naturellement amené à comparer les unes et les autres. Il devine ainsi une deuxième série d'opérations menées par les auteurs du corpus sur le matériau documentaire, opérations que l'on se propose à présent d'étudier comme des « techniques de recomposition ». Celles-ci peuvent être réparties en deux grands ensembles : opérations de sélection, de découpage ou de cadrage d'un côté, d'assemblage et de confrontation de l'autre. Ces techniques interviennent dans un second temps, logique et chronologique, de la production de l'œuvre. Le matériau documentaire est ainsi retravaillé, élaboré et transformé par une pratique d'agencement, qui se manifeste à différentes échelles : à l'échelle de l'unité textuelle d'une part ; à l'échelle de l'œuvre d'autre part.

Dans le chapitre précédent, les techniques de captation avaient été étudiées à la lumière de la notion d'enregistrement. Les techniques de recomposition, elles aussi, peuvent être analysées à travers la référence à un modèle non littéraire : ce chapitre s'articulera ainsi à la

notion de montage qui a essentiellement été développée dans les domaines du cinéma, d'abord, mais également de la création sonore ou de la photographie, et qui a enfin servi à décrire une partie de la production littéraire à partir des années 1920. Le premier effet de reconnaissance – de l'œuvre comme document ou constituée de documents – se voit ainsi infléchi par la perception d'un travail du matériau, lequel n'est pas simplement « présenté » mais « recomposé ». Ce travail procède de choix esthétiques, qui signent l'appartenance du texte à la catégorie des œuvres d'art et modifient donc radicalement la réception du texte.

On commencera donc par identifier et décrire ces techniques, avant de les analyser à la lumière de la notion de montage, comme les techniques de captation avaient précédemment été éclairées par la notion d'enregistrement. Puis, reprenant la progression mise en œuvre dans le chapitre précédent, on s'attachera à envisager ces techniques en tant qu'elles produisent un effet sur le lecteur, effet qui sera désigné comme un « effet de littérarité » contrebalançant et nuancant l'« effet de document » dont il a été question jusqu'à présent.

1. Couper / Coller

Contrairement aux techniques de captation, dont on a dit combien les auteurs du corpus les soulignaient dans différents types de métadiscours, les techniques de recomposition ne font presque jamais l'objet d'un commentaire de leur part. Comment dès lors repérer ces techniques ? Elles sont en réalité déductibles de la forme même du texte. Si elles ne sont guère mentionnées, c'est peut-être en effet qu'elles se voient d'elles-mêmes, tandis que la nature factuelle du matériau nécessite d'être affirmée explicitement. Il s'agira donc d'envisager les différents niveaux de perception de ces techniques, qui se répartissent selon une double échelle.

À l'échelle de l'unité textuelle, les traces d'un premier ensemble d'opérations peuvent être observées. Tout d'abord, l'ensemble de ces œuvres se présente comme une succession d'unités fragmentaires : « chapitres » relatant chacun un « fait » donné chez Marcel Cohen, fragments numérotés chez Alexander Kluge et Charles Reznikoff, ou organisés selon la succession des jours chez Annie Ernaux (*Journal du dehors, La Vie extérieure*) et Georges Perec

(*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*). Un premier « travail » littéraire du matériau documentaire ou de l'expérience réside donc dans un geste de délimitation. Choisir l'anecdote à transcrire, « cadrer » la scène entrevue dans le RER, isoler le détail, fragmenter le discours juridique ou sélectionner quelques phrases dans la masse des archives : il s'agit là toujours de reconfigurer une totalité (le document, l'expérience) en détachant des fractions de faits ou de discours et en leur donnant ainsi une unité nouvelle.

Toujours au niveau du fragment textuel, d'autres opérations sont également perceptibles, qui concernent davantage la mise en forme du discours. Il s'agit principalement de la versification propre à *Témoignage* et au chapitre de *Récits d'Ellis Island* intitulé « Description d'un chemin ». Toutefois, la « mise en liste » proposée par Perec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* peut également être envisagée comme une technique d'organisation du fragment textuel¹⁷⁸.

Au niveau de l'œuvre comme totalité, cette fois, on envisagera également différentes techniques de juxtaposition textuelle, soit sur le mode de la confrontation et du rapprochement, soit, de façon plus neutre, suivant le modèle de la mise en recueil. En effet, la plupart de ces œuvres ne suggèrent pas nécessairement une lecture continue : comme dans le recueil poétique, des échos se tissent d'une unité textuelle à l'autre, qui invitent à envisager le texte comme totalité plurielle et fragmentée.

Plutôt que de structurer le chapitre à venir en fonction des différentes échelles de perception de ces techniques, on préférera toutefois une bipartition suivant le type de geste mis en œuvre, qui s'inscrit dans la succession de deux verbes : « couper »/« coller ». On décrira donc d'abord un premier ensemble de techniques pensées comme techniques de délimitation et qui regroupent diverses pratiques du découpage, du recadrage et de la sélection, susceptibles de s'appliquer aussi bien au fragment textuel qu'au vers inclus dans le fragment textuel. Puis on s'intéressera aux techniques d'agencement, qui concernent l'assemblage, le rapprochement et la confrontation des éléments délimités.

¹⁷⁸ La liste apparaît dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* comme un choix d'organisation formelle du texte uniquement imputable à l'auteur, contrairement aux listes que l'on trouve dans *Stalingrad* et *Faits* et qui sont en réalité mimétiques des documents cités.

1.1. Techniques de délimitation

Le premier ensemble de techniques grâce auxquelles les auteurs du corpus « travaillent » le document se caractérise d'abord comme une série de transformations négatives du matériau initial, consistant à ôter, trouser ou rogner. Délimiter, en ce sens, revient à élaguer ce qui, dans le matériau documentaire ou l'expérience, excède les limites du texte que l'on veut obtenir.

Ce processus implique une évolution du matériau dans le temps, transformé – réduit – par le geste artistique. Pour cette raison, il va de soi que l'étude de telles techniques serait grandement éclairée par une approche génétique des textes. Ce type d'analyse a d'ailleurs été mené, notamment en ce qui concerne les œuvres de Charles Reznikoff : Michael Franciosi, en effet, a consacré une étude à trois états successifs d'*Holocauste*, œuvre élaborée elle aussi à partir de compte rendus juridiques fragmentés et versifiés¹⁷⁹. Toutefois, un des partis pris de notre travail, on l'a dit, consiste à envisager le texte *en soi* et sans le recours à ses « avant-textes » ; nous nous intéresserons donc principalement au processus de fabrication textuelle *en tant qu'il se manifeste dans le texte final*, où il subsiste à l'état de traces. Ce sont en effet de ces traces, et d'elles seules, dont dispose le commun des lecteurs confrontés à une œuvre, et c'est à partir d'elles qu'il peut induire quelles techniques ont présidé à sa production.

Sous le nom de techniques de délimitation, nous envisagerons donc successivement deux types d'opérations : premièrement les opérations de cadrage du fragment textuel, pratique commune à l'ensemble des auteurs du corpus ; puis la versification, propre à un corpus plus restreint, englobant l'œuvre de Charles Reznikoff et pour partie *Récits d'Ellis Island*.

Cadrage du fragment textuel

Dans la transcription

Le geste de sélection se manifeste d'abord au niveau de la délimitation du fragment textuel. Dans les œuvres d'Alexander Kluge et de Charles Reznikoff, il s'agit de la première

¹⁷⁹ Michael Franciosi, *A Story of Vocation: the poetic achievement of Charles Reznikoff*, (PH.D. soutenu en 1985 à l'Université d'Iowa), UMI Dissertation Service, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1993.

et principale opération menée sur le document : le travail de l'écrivain consiste d'abord à sélectionner dans la masse des archives et dans le flot des discours proférés par les différents témoins tel fait, telle anecdote, telle bribe de récit, auxquels l'œuvre confère une unité nouvelle sous la forme d'un fragment textuel autonome.

Alexander Kluge

Chez Kluge, cette opération de délimitation prend des formes diverses selon les chapitres. Ainsi, « Le compte rendu » peut se lire comme une unité d'une vingtaine de pages, directement prélevée dans les archives militaires.

« La version au niveau de la presse » (*pressemäßige Behandlung*) compile manifestement des discours regroupés dans un ou plusieurs dossiers d'« informations confidentielles » concernant la propagande : Kluge mentionne d'ailleurs systématiquement après la date où l'information a été émise, une référence (par exemple : « V.I. – Nr. 302/42¹⁸⁰ ») dont le deuxième chiffre correspond à l'année d'émission de l'information et le premier à son ordre de publication. La mention finale entre crochets,

[*Keine weitere Erwähnung von Stalingrad mehr in den Vertraulichen Informationen*¹⁸¹.]

laisse au lecteur le soin de deviner à quel type de dépouillement méticuleux des archives l'auteur s'est livré, afin d'en extraire les informations liées à la bataille de Stalingrad, « effaçant » ainsi celles qui ne traitaient pas directement de ce sujet.

Le chapitre suivant, « Les notions obligatoires pour une guerre d'hiver » (« *Richtlinien für den Winterkrieg* »), semble livrer tel quel un extrait du règlement militaire, dont les références sont elles aussi données en début de chapitre :

Anhang 2 zur H. Dv. I a, Seite 18 a, lfd. Nr. 17¹⁸²

Les chapitres suivants retranscrivent chacun les discours de différents protagonistes de cette bataille : sermons de prêtres militaires, entretiens menés avec des soldats et des

¹⁸⁰ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., p. 35. Les initiales « V.I. » correspondent à « Vertrauliche Information » (« information confidentielle »).

¹⁸¹ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., p. 50. Traduction : « (Plus aucune mention de St. dans les informations confidentielles.) », Alexander Kluge, *Stalingrad : description d'une bataille*, op. cit., p. 49.

¹⁸² *Ibid.*, p. 53. Traduction : « Règl. Mil. Ia, appendice 2, page 18a, n° d'ordre 17 », *Ibid.*, p. 53. On notera l'inversion entre la traduction, qui mentionne d'abord la nature de l'archive, puis la situation en appendice du texte à venir.

officiers, puis avec des médecins. La plupart d'entre eux apparaissent nettement comme des fragments de discours ; dans les entretiens, certaines questions impliquent ainsi clairement la référence à une réponse antérieure, qui cependant n'apparaît pas dans le texte « coupé » par Kluge :

13. Offizier	Officier 13.
F. Sie hatten doch mehr als dieses eine Geschütz?	D. : Vous aviez tout de même d'autres canons, à part celui-là ?
A. Ja, vier.	R. : Oui, quatre.
F. Hat sich das aufgelöst? Wie ging es weiter?	D. Avez-vous eu de la chance ? Comment cela s'est-il passé ?
A. Von meiner Batterie wurde in dieser Nacht nur ein Geschütz gerettet, und zwar von Leutnant Hummel. [...]	R. Cette nuit-là, sur toute ma batterie, on n'a sauvé qu'un seul canon, celui du lieutenant H ¹⁸³ .

Dans cet extrait, la mention d' « autres canons » (« *mehr als dieses eine Geschütz* ») implique qu'un premier « canon » ait été évoqué par l'officier, et que le début de l'entretien ait donc été supprimé par l'auteur. Celui-ci choisit donc de rendre perceptible le processus de sélection qu'il a mené. Il donne au lecteur des indications implicites l'invitant à reconnaître ces textes comme des fragments de documents.

Enfin, les chapitres suivants sont visiblement le fruit d'un travail de sélection et de compilation plus complexe : ils rassemblent des énoncés et des faits de nature extrêmement variée, dont l'origine n'est que rarement spécifiée : extraits du protocole, anecdotes diverses, notations météorologiques, « expressions favorites du GFM von Kluge », menus détaillés des repas des 24, 25 et 26 décembre 1942, etc. Dans ces chapitres, le geste de sélection est tacite ; les délimitations du fragment sélectionné et l'origine des discours ou des faits rapportés sont le plus souvent floues. Le fragment prélevé et « cadré » est ainsi amalgamé à une nouvelle unité, selon une technique de recomposition, le montage littéraire, qui sera évoquée ultérieurement. Toutefois, l'accent est mis sur la fragmentation des discours, la continuité logique se trouvant systématiquement éparpillée en une pluralité de voix, de dialogues interrompus et de décrochages : en ce sens, le caractère disparate et comme « troué » de l'œuvre de Kluge constitue manifestement un des signes les plus visibles de la sélection opérée par son auteur sur les archives qu'il a consultées, et dont le dernier chapitre apparaît manifestement comme un « pot-pourri », élevant au carré la fragmentation à l'œuvre dans l'ensemble du livre.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 103. Traduction : *Ibid.* p. 99.

Charles Reznikoff

Dans l'œuvre de Charles Reznikoff, la délimitation du fragment textuel suit une logique à la fois plus nette et plus systématique. Les travaux de Michael Franciosi au sujet d'*Holocauste* ont montré que le travail de sélection opéré par C. Reznikoff (à partir d'archives du procès des criminels devant le tribunal de Nuremberg et des enregistrements du procès Eichmann à Jérusalem) consiste à effacer la mise en scène du discours juridique et les éléments pathétiques liés à ce discours pour n'isoler que les faits¹⁸⁴. Dans *Témoignage*, de la même manière, l'auteur choisit de ne transcrire que les faits, tels qu'ils sont évoqués dans le discours des témoins. Par exemple :

When they told her husband
that she had two lovers
all he said was :
one of them
might have a cigar
and set the barn on fire.

Quand on dit à son mari
qu'elle avait des amants
tout ce qu'il dit fut :
l'un d'entre eux
a peut-être un cigare ;
et il mit le feu à la grange¹⁸⁵.

À partir de ce seul exemple, deux degrés de sélection sont déductibles par le lecteur. Celui-ci comprend tout d'abord que Reznikoff ne nous livre que l'énoncé de l'acte criminel (le feu mis à la grange) et supprime tout le début du récit livré par un des témoins (d'où l'absence de référence du pronom « *they* »). Par ailleurs, le lecteur sait également qu'un procès comporte l'audition de plusieurs témoins, mais également des plaidoiries d'avocats, des interventions du juge et l'annonce d'un jugement final, assorti ou non d'une peine¹⁸⁶. En toute logique, tous ces discours se retrouvent également dans les comptes rendus de procès auxquels Reznikoff a eu recours. Dans le choix de n'en conserver que quelques lignes, le poète fait ainsi apparaître, « négativement » pourrait-on dire, la masse des autres discours qui entouraient ce fragment et qu'il a choisi de supprimer.

¹⁸⁴ Michael Franciosi, *op. cit.*

¹⁸⁵ Charles Reznikoff, *Testimony, I, op. cit.*, p. 100. Traduction : *op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁶ L'issue du procès, à savoir le jugement final, n'est conservée par Reznikoff que dans un seul texte du premier volume, qui se conclut par ces mots : « He was sentenced to ten years in prison » (« Il fut condamné à dix ans de prison »). Charles Reznikoff, *Testimony, op. cit.* p. 90.

Marcel Cohen

De façon plus ponctuelle, c'est à un travail similaire que se livre Marcel Cohen quand il copie ou reformule un propos tiré d'un ouvrage. Ainsi, le chapitre XXII du troisième volume des *Faits* rapporte quelques fragments de deux poèmes de Claude Vigée extraits de *Mon Heure sur la terre*, auxquels l'auteur renvoie par le biais d'une note en fin d'ouvrage :

XXII

Le 16 février 2007, le poète Claude Vigée ouvre à Paris l'armoire où sa femme Évy, décédée un mois plus tôt, rangeait ses robes. Il est frappé de voir les vêtements s'animer sous l'effet d'un courant d'air « venu je ne sais d'où ».

Le lendemain, il se souvint qu'en rentrant du cimetière il était resté longtemps en arrêt devant cinq tickets de métro tout neufs de couleur bleue, retrouvés au fond du porte-monnaie vide de la disparue. Des tickets « en trop » avait-il noté. Cependant, il comprend soudain qu'en dépit de tout il avait voulu voir là un ultime « signe de vie¹⁸⁷ ».

Ce texte se présente ainsi comme le résultat d'une double délimitation : de la continuité de la vie du poète, il détache un moment particulier, celui du deuil ; de la totalité constituée par les « Poésies complètes » de Claude Vigée, M. Cohen isole quelques bribes de vers, sans préciser qu'ils appartiennent à deux poèmes différents¹⁸⁸. Le texte de Cohen donne ainsi à lire en creux les poèmes absents, réduits à trois expressions citées entre guillemets et à deux paragraphes en prose qui reformulent et recouvrent le vers initial. Il manifeste de la sorte un double travail de recomposition : sélection puis reformulation. Les conséquences de ces opérations sur le matériau prélevé sont subtiles : en résumant les poèmes dans un style volontairement simple et prosaïque, Marcel Cohen met en valeur l'anecdote rapportée au détriment de sa formulation poétique ; cependant, en insérant de brèves citations dans son texte, il invite le lecteur à accorder une importance nouvelle à certaines bribes de vers en apparence anodines mais qui apparaissent, ainsi cernées par la prose et par les guillemets qui les en détachent, dignes d'une attention nouvelle.

¹⁸⁷ Marcel Cohen, *Faits, III*, Paris, Gallimard, 2010, p. 64.

¹⁸⁸ Il s'agit des poèmes « L'armoire d'Évy » et « Signe de vie », extraits des *Chants de l'absence*. Ces deux poèmes se succèdent dans le recueil et sont datés du 16 et du 17 février 2007. Cf. Claude Vigée, « L'armoire d'Évy » et « Signe de Vie », in *Chants de l'absence*, in *Mon Heure sur la terre : Poésies complètes, 1936-2008*, Paris, Galaade Éditions, 2008, pp. 780 et 781.

Dans la notation

Dans les exemples précédents, la sélection a été envisagée comme une opération menée par l'auteur sur un discours préexistant, donc comme un geste intervenant après coup et altérant le document ou l'œuvre d'origine. Dans la notation, au contraire, la production du discours et la pratique du cadrage sont concomitantes. L'opération de délimitation ne succède pas à celle de captation, mais elle l'accompagne, et parfois même la précède. Elle apparaît alors comme d'autant plus essentielle qu'elle préside au déclenchement de l'acte d'écrire.

Roland Barthes, dans son cours consacré au haïku, assimile ainsi la pratique de la notation littéraire à un geste de cadrage et de délimitation du détail. Il intitule d'ailleurs un des points de son cours « La division du réel » et illustre cet art de la « division très fine » par un haïku de Shiki¹⁸⁹:

Pelant une poire
De tendres gouttes
Glissent le long du couteau

Une des conséquences principales du cadrage réside dans l'effet quasi pictural qu'il produit. Ainsi, dans tel « incident » écrit par Roland Barthes sur le modèle de la notation, la scène isolée permet une valorisation des détails, et notamment des couleurs, qui soulignent la dimension esthétique de la scène :

Le barman, à une gare, est descendu cueillir une fleur de géranium rouge et l'a mise dans un verre d'eau, entre la machine à café et le débarras crasseux où il laisse traîner tasses et serviettes sales¹⁹⁰.

Le contraste entre le rouge de la fleur, la transparence de l'eau et la « crasse » environnante souligne l'esthétisme du détail, cadré ici à la manière d'une miniature précieuse. La plupart des textes de notre corpus ne présentent pas une dimension aussi clairement picturale, mais le cadrage a toujours pour effet de mettre en valeur le fragment sélectionné, par la brièveté et l'isolement qui lui sont ainsi conférés. Ainsi, dans *La Vie extérieure*, à la date du 10 septembre, Annie Ernaux écrit :

¹⁸⁹ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit. p. 118.

¹⁹⁰ Roland Barthes, *Incidents*, in *Œuvres Complètes*, V, op. cit., p. 955.

Aux Trois Fontaines, un couple seul dans l'escalator qui monte. D'en bas, on ne voit que le dos du garçon. Tous deux se serrent étroitement, se frottent. De temps en temps, le garçon tourne la tête, regarde les gens au-dessous avec leur caddie. Ils ont l'air de monter vers le ciel. La chemise du garçon est rouge vif¹⁹¹.

Ici encore, la mention de la couleur rouge renforce l'aspect visuel de la notation. L'étirement temporel (« de temps en temps ») et la première phrase, nominale, tendent également à figer la scène en un tableau, qui semble appeler une grille d'interprétation symbolique propre à la peinture religieuse (« Ils ont l'air de monter vers le ciel »).

En soustrayant l'image ou la scène au flux de la perception, il s'agit bien d'accorder à ces événements infimes une importance différentielle, rendue manifeste par l'effacement de la masse des faits qui les entourent et les masquent ordinairement. Dans la notation comme dans la transcription se joue donc un cadrage qui doit en réalité se comprendre comme un recadrage : recadrage par rapport au document préexistant ou par rapport à l'expérience initiale. Rendre le fait perceptible et l'écrire suppose de l'isoler de ce qui l'entoure.

Versification, espacement

Le travail négatif de la délimitation peut aussi, dans certains cas, se comprendre comme un ajout. Toutefois, celui-ci se réduit à un rien, à un blanc dont les auteurs trouvent le discours par le biais de la versification. Il s'agit bien là encore d'une délimitation : au sein du fragment textuel, Charles Reznikoff et Georges Perec choisissent en effet d'isoler des unités de son et de sens. Dans *Récits d'Ellis Island* et *Témoignage*¹⁹², l'opération de versification laisse transparaître le texte d'origine de façon plus évidente encore que ne le fait l'opération de délimitation du fragment textuel : le lecteur en effet dispose virtuellement du fragment en prose, qu'il lui est loisible de reconstituer en supprimant mentalement les retours à la ligne. Une version antérieure du texte transparaît donc dans l'œuvre finale, permettant ainsi au

¹⁹¹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p.32.

¹⁹² En ce qui concerne *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, on considérera ici qu'il s'agit d'un texte en prose (comme en témoignent certains passages, notamment l'introduction du texte). Le recours à la forme de la liste, en effet, doit être distingué de la versification : là où le passage à la ligne, dans la liste, marque l'isolement d'unités sémantiques correspondant à des catégories (couleurs, personnes, éléments divers d'une catégorie donnée) le vers isole des unités graphiques ou sonores qui – sauf dans la poésie classique – ne correspondent pas nécessairement à des unités sémantiques. C'est là le principe de l'enjambement, qu'ignore la liste.

lecteur de reconstituer pour partie le processus génétique et de s'interroger sur les choix qui y ont présidé.

Charles Reznikoff

Dans un grand nombre des poèmes de *Témoignage*, les vers sont de longueur variable et le retour à la ligne semble déterminé par la succession des unités grammaticales. Ainsi :

<p>The horse was young and not broken to harness. As the man at his head tried to put him to a stagecoach with another horse, he plunged, struck the man down, and trampled him.</p>	<p>Le cheval était jeune et n'était pas habitué à l'attelage. Quand l'homme devant lui essaya de l'attacher à la diligence avec un autre cheval, il rua, renversa l'homme et le piétina¹⁹³.</p>
--	--

Les vers délimitent ici successivement deux propositions, puis un groupe nominal, un long groupe verbal accompagné de ses compléments et enfin trois brèves propositions articulées chacune à un verbe d'action. Le retour à la ligne suit donc la logique de construction de la phrase telle qu'elle apparaissait en prose ; il suit également les respirations de la voix, la plupart des vers se terminant par un signe de ponctuation. Dans certains poèmes, cependant, des mots isolés constituent à eux seuls un vers, comme s'il s'agissait ainsi de les mettre en valeur, en rompant la continuité de la phrase – de la même manière qu'un locuteur soucieux de tenir son auditoire en haleine choisit de retenir son souffle à certains endroits précis. En voici un exemple :

<p>The Negro was dead when the doctors examined him. They found upon his belly bruises: he died, the doctors said, of peritonitis. [...]</p>	<p>Le nègre était mort quand les docteurs l'examinèrent. Ils découvrirent les meurtrissures sur son ventre ; les docteurs dirent qu'il était mort de péritonite¹⁹⁴. [...]</p>
--	--

¹⁹³ Charles Reznikoff, *Testimony*, op. cit., p. 95. Traduction : Charles Reznikoff, *Témoignage*, op. cit., p. 111.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 33. Traduction : *Ibid.*, p. 44. On notera que la traduction de Roubaud n'isole pas de la même manière le mot « meurtrissures » : c'est ici l'endroit du corps examiné (« sur son ventre ») et non le fait constaté qui est mis en valeur dans le vers traduit. Par ailleurs, Roubaud n'isole pas un unique mot, mais trois,

Le mot « *bruises* » (« bleus », traduit par « meurtrissures » dans le texte de Roubaud), isolé de la sorte, acquiert une importance visuelle et rythmique. Celle-ci souligne le poids que le mot acquiert dans le compte rendu : ces bleus constituent en effet la preuve du meurtre et viennent contredire le diagnostic des médecins. Charles Reznikoff utilise ainsi la versification pour produire un effet de mise en relief, qui peut également, dans d'autres textes, paraître justifié par un motif psychologique. Dans un poème consacré à la séparation d'un couple, C. Reznikoff cite en effet une lettre écrite par l'épouse à son mari :

“Andy, I am going to write a letter that may seem
hardhearted:
you know that I do not love you
as I should,
and I know that I never can.
Don't you think it best
to give me a divorce?
If you do,
I will not have to sell the house in Denver
that you gave me,
and I will give you back the ranch in Delta.
After we are divorced,
if you care for me and I care for you,
we will marry again. Polly.”

« Andy, je t'écris une lettre qui va te sembler
cruelle :
tu sais que je ne t'aime pas
comme je devrais,
je sais que je ne le pourrai jamais.
Ne crois-tu pas qu'il vaudrait mieux
m'accorder le divorce ?
Si tu l'acceptes,
je n'aurai pas besoin de vendre la maison de
Denver
que tu m'as donnée,
et je te rendrai le ranch de Delta.
Après le divorce,
si tu m'aimes encore et si je t'aime à nouveau,
nous pourrions nous remarier. Polly¹⁹⁵. »

Cette lettre, de toute évidence initialement écrite en prose, s'ouvre sur un commentaire métadiscursif : la femme admet que son propos pourra paraître « cruel » (« *hardhearted* ») à son ancien compagnon. La pause dans la lecture impliquée par le retour à la ligne peut alors se lire à la fois comme une pause dans la « voix » de l'épistolière, qui pourrait être motivée par une difficulté à formuler sa demande, et comme un commentaire invisible de l'auteur, qui invite à s'arrêter sur le terme et à s'interroger sur la « cruauté » effective que manifeste la lettre. La technique de versification contribue ainsi à modifier grandement le fragment textuel, en suggérant des effets de lecture que le texte en prose ne produirait pas. Par ailleurs, la présence implicite du texte initial en prose « derrière » ou « en amont » du texte

qui se détachent ainsi moins nettement de la masse du poème, d'autant que « meurtrissures » est plus long et moins commun que « *bruises* ».

¹⁹⁵ Charles Reznikoff, *Ibid.*, pp. 106-107. Traduction : p. 124.

versifié invite le lecteur à réfléchir au geste artistique de mise en vers qui sépare l'un et l'autre et aux conséquences qu'il implique.

Georges Perec

Dans *Récits d'Ellis Island*, Perec lui aussi « espace » des documents et des discours préexistants : lorsqu'il présente les statistiques des migrants de différentes nationalités, à deux reprises, sous la forme d'une longue litanie ; lorsqu'il énumère les noms de bateaux et de ports ; ou lorsqu'il insère dans son texte certaines anecdotes récitées par le guide « à chapeau scout » que le spectateur du film voit et entend faire sa visite parmi les bâtiments désaffectés. La « mise en vers » apparaît alors dans un second temps : elle constitue comme chez Reznikoff une mise en forme d'un énoncé préexistant.

Cependant, Perec associe à ces paroles répétées, ressassées, une parole poétique propre, celle du commentaire poétique, où il tente tout à la fois de décrire ce qu'il voit et de revenir sur la démarche qui les a poussés, Robert Bober et lui, à mettre en œuvre un tel projet. Ce travail de mise en vers est alors concomitant de l'écriture. Tout porte à croire en effet, que Perec écrit « directement » sous forme de vers, et non qu'il versifie un texte préalablement écrit en prose. L'écriture poétique de Perec semble ainsi « naturellement » rythmée par le retour à la ligne, proche des inflexions de sa voix telle qu'on l'entend dans le film, lisant ce même commentaire. L'espacement de discours préexistants (statistiques, propos du « guide à chapeau scout ») leur confère au contraire une étrangeté supplémentaire et signale une transformation du matériau documentaire. Elle le donne à lire « autrement », infléchissant la liste des « statistiques officielles¹⁹⁶ » vers le modèle de la litanie, rythmée par la récurrence et la variation¹⁹⁷ :

cinq millions d'émigrants en provenance d'Italie
 quatre millions d'émigrants en provenance d'Irlande
 un million d'émigrants en provenance de Suède
 six millions d'émigrants en provenance d'Allemagne
 trois millions d'émigrants en provenance d'Autriche et de Hongrie¹⁹⁸

¹⁹⁶ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁷ Contrairement à la liste, la litanie se définit par l'effet hypnotique qu'elle provoque, en raison à la fois de sa longueur (une liste peut être courte) et des répétitions, qui créent un rythme monotone.

¹⁹⁸ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 21.

Dans le cas de ces longues listes, il semble plus juste de parler d' « espacement » que de versification, dans la mesure où Perec isole simplement le nombre de migrants en provenance de chaque pays, sans jamais faire usage de l'enjambement en scindant certaines unités de sens¹⁹⁹. L'effet produit est donc légèrement différent de celui que suscite le commentaire poétique, marqué lui par les variations rythmiques et les dislocations. Par exemple :

Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le
nulle part²⁰⁰.

Il faut toutefois souligner que le chapitre « Description d'un chemin », en dépit de telles oppositions, semble globalement unifié par le retour à la ligne. Les fragments produits par transcription et ceux produits par notation, mais également les réflexions plus personnelles ne relevant ni de l'une ni de l'autre, se voient associés en un seul long « commentaire-poème », le vers ou la ligne isolée conférant à ces discours divers une unité formelle forte. Comme dans l'œuvre de Charles Reznikoff, l'espacement contribue ainsi à donner à lire un matériau pluriel sous la forme d'une œuvre pensée comme totalité. Les discours émanant d'une pluralité d'énonciateurs semblent ainsi rassemblés en une « voix » unique, caractérisée par son rythme propre.

Par-dessus tout, l'espacement a pour conséquence d'introduire dans la lecture une pause visuelle (le blanc) et une suspension temporelle (le silence) qui contribuent à mettre en valeur certains fragments d'énoncés, et donc l'énoncé lui-même. La langue simple de Reznikoff et de Perec, qui pourrait paraître « neutralisée » par la prose, y trouve une aération qui invite le lecteur à reconsidérer ce discours en apparence banal, en l'engageant dans une lecture poétique.

Qu'il s'agisse de « cadrer » le fragment textuel ou de le versifier, les techniques de délimitation recouvrent donc des opérations essentiellement négatives, consistant à retirer et non à ajouter du matériau verbal. Ce geste de « cadrage » constitue en soi un geste

¹⁹⁹ Dans *La Fin du poème*, Giorgio Agamben rappelle en effet que « le vers se définit [...] par l'enjambement ». Cf. Giorgio Agamben, *La Fin du poème*, traduction Carole Walter, Paris, Circé, 2002 [1996], p. 134.

²⁰⁰ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 56.

artistique ; mais cette opération de soustraction peut également se comprendre comme une façon d'introduire du vide, du blanc ou du silence, entre les lignes devenues vers, entre les paragraphes ou les pages.

Par ailleurs, cet ajout, s'il est en apparence « négatif », a des conséquences et une finalité positives. Il peut tendre vers la production d'une nouvelle unité (poème, tableau, fragment) se suffisant à elle-même, œuvre dans l'œuvre ; il peut également tendre vers l'incomplétude, brisant la syntaxe ou le récit, interrompant le flux de l'existence ou la cohérence du document. Toutefois, cette unité comme cette incomplétude du fragment textuel doivent être nuancées : ces œuvres ne prennent réellement sens que dans la compilation, la juxtaposition et la confrontation d'une multiplicité de fragments. Les techniques de délimitation consistant à isoler tel fragment ou tel vers sont donc contrebalancées par des techniques d'assemblages productrices d'une nouvelle totalité, totalité mobile que l'on se propose à présent d'étudier.

1.2. Techniques d'assemblage

D'un point de vue logique, l'étape suivante de génération textuelle consiste à faire un tout – une œuvre – à partir des fragments découpés dans un premier temps dans l'expérience ou dans les documents. C'est alors qu'interviennent ce que l'on propose de nommer des « techniques d'assemblage », que l'on peut une fois encore distinguer en fonction de l'échelle à laquelle elles s'appliquent : au niveau de l'unité textuelle, on envisagera ainsi la technique de la mise en liste, exhibée par Georges Perec mais également mobilisée ponctuellement par d'autres auteurs du corpus ; à l'échelle de l'œuvre, il s'agira d'étudier les techniques d'agencement des fragments textuels les uns par rapport aux autres, à travers la notion de recueil.

Le principe d'organisation dominant dans ces œuvres est celui de la juxtaposition. Dans *Récits d'Ellis Island*, il est vrai, et notamment dans le chapitre intitulé « Description d'un chemin », Perec pratique un véritable tissage des matériaux et des discours, poétiques ou prélevés dans les documents, et unifiés, on l'a dit, par un « espacement » commun. Cette

œuvre est ainsi la seule à manifester un véritable effet de stratification des discours. Chez les autres auteurs du corpus, cependant, la structuration de l'œuvre semble relativement arbitraire et obéit le plus souvent à une simple succession. Annie Ernaux choisit ainsi d'obéir à la loi du journal et les fragments de son œuvre se succèdent selon un ordre chronologique. L'organisation proposée par Kluge semble quant à elle tributaire d'une organisation de l'archive, chacun des chapitres regroupant, du moins en ce qui concerne le début de l'œuvre, un seul type de matériau documentaire.

Chronologique ou déterminée par la structure de l'archive, l'organisation de l'œuvre paraît alors difficilement imputable en propre à un choix identifiable que le lecteur pourrait interpréter. À première vue, cette succession ne fait pas réellement sens, pas plus que dans les trois volumes de *Faits*, où Marcel Cohen numérote simplement les fragments textuels en différents « chapitres ». Quelle relation établir en effet entre l'évocation d'un homme dissimulant sa passion pour l'observation des fourmis, des jeunes gens risquant leur vie à Hawaï pour ramasser les homards tandis que menace le raz-de-marée, l'histoire du sosie de Staline envoyé au goulag, les traces d'un accident sur la chaussée, les mémoires du chauffeur d'un chef d'État étranger, les commentaires de deux enfants décrivant un blockhaus sur la côte normande, l'attention portée par un malade aux conversations de son voisin de clinique et une remarque sur la similarité entre le chant de la cigale et le son produit par les détecteurs d'incendie en Suède²⁰¹ ? Les « chapitres » se suivent selon une logique impossible à identifier, suivant une disparité propre à la rubrique de faits divers et qui échappe clairement au principe de succession narrative ou logique normalement associé au terme de « chapitre ».

Dans la majorité de ces œuvres, c'est donc le principe de juxtaposition qui domine de prime abord sur celui de composition. Néanmoins, des échos et des effets de sens peuvent être *a posteriori* recréés lors de la lecture. En cela, la technique centrale de recomposition du matériau documentaire peut être analysée sur le mode de la mise en recueil, qui permet la suggestion plus que l'affirmation d'une structure globale et invite à penser l'œuvre comme totalité plurielle.

²⁰¹ Marcel Cohen, *Faits*, *op. cit.*, pp. 80, 82, 84, 85, 87 et 88.

Juxtapositions

La technique dominante de réagencement du fragment textuel, et qui constitue à première vue un réagencement minimal du matériau documentaire, est celle de la juxtaposition. Caractéristique de l'organisation générale de ces œuvres, elle trouve son modèle dans la forme de la liste présente chez plusieurs auteurs du corpus à l'échelle du fragment textuel.

L'écriture de Georges Perec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en est emblématique, mais la liste apparaît aussi de façon ponctuelle dans *Stalingrad*, *Faits*, ou *La Vie extérieure*. Au détour d'un chapitre consacré aux protections utilisées par les soldats afin de lutter contre le froid et la neige, Alexander Kluge produit ainsi une liste des équipements de fortune auxquels les troupes peuvent avoir recours :

Papierkopfhauben	}	zwischen Unterwäsche und Oberkleidung tragen ²⁰²
Papierwesten		
Papierbeinkleider		
Papierfußlappen		
Papierschlafsäcke		
Papierunterlagen		

Plus rarement, on retrouve également la forme de la liste dans certains textes de Marcel Cohen. L'un d'eux reproduit ainsi une série de notes trouvées à la suite d'une conférence :

- Physiciens capables produire aujourd'hui petit trou noir labo. Pouvons supposer ne verraient jamais allumette avec laquelle voudraient allumer cigarette.
- Trou noir + proche : 6 600 années-lumière constellation Cygne. Masse = 10 fois soleil. Année-lumière = 9 461 000 000 000 km²⁰³.
- [...]

Annie Ernaux, quant à elle, reproduit une liste de graffitis relevés sur le mur d'une salle de cours :

Sur les murs de la salle où un professeur explique Proust, à la fac de Nanterre :
 Jouir sans entraves
 Sexualité libre

²⁰² Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, *op. cit.*, p. 66. Dans l'édition remaniée de 1978, cette liste s'accompagne d'un dessin représentant une protection pour grenadier. Traduction : « Coiffures en papier / Gilets en papier / Pantalons en papier / Chaussettes montantes en papier / Sacs de Couchage en papier / Doublures en papier } À porter entre les sous-vêtements et les vêtements. », Alexander Kluge, *Stalingrad, description d'une bataille*, *op. cit.*, p. 65.

²⁰³ Marcel Cohen, *Faits*, *op. cit.*, pp. 145-146.

Amour libre
Etudiant tu dors tu perds ta vie
Imposons l'égalité économique²⁰⁴

Le type d'organisation dont ces textes témoignent semble reproduire en miniature le mode d'agencement qui préside à l'œuvre dans son ensemble, globalement caractérisée par une juxtaposition des unités textuelles. La liste est en cela emblématique d'un apparent refus de la composition qui caractérise chacun de ces ouvrages. Elle constitue en effet une forme minimale de l'inventaire, que Paul Aron définit comme

[ce qui] énonce successivement les qualités, les parties ou les circonstances d'un ensemble. Il peut se présenter comme une liste raisonnée – il s'apparente alors au catalogue ou au répertoire – ou développer un principe de classement hasardeux, ludique ou poétique²⁰⁵.

Alors que l'inventaire suppose toujours un certain degré de classement, la liste peut être considérée comme une forme spécifique d'inventaire où l'organisation est minimale, qu'elle soit confiée au hasard d'une succession non justifiée ou laissée à l'arbitraire de la succession alphabétique. La liste apparaît en ce sens comme une « forme simple²⁰⁶ », refusant la rationalisation du classement²⁰⁷. Sorte de degré zéro de l'inventaire, elle semble refuser de structurer ses éléments autrement que la simple succession. Elle ne constitue donc pas une organisation du monde ; sa logique, si logique il y a, doit être inférée par le lecteur.

À l'échelle de l'œuvre dans son ensemble, ce refus de la composition se manifeste par un abandon de la continuité logique ou narrative. Au niveau du fragment textuel « mis en liste », elle se caractérise par un abandon de la phrase. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, par exemple, plusieurs passages sont constitués d'une succession d'énoncés

²⁰⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., pp. 66-67.

²⁰⁵ Paul Aron, « Inventaire », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éd.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 307-308.

²⁰⁶ Philippe Hamon définit en effet la liste comme une « forme simple à laquelle tend souvent l'énoncé descriptif ». Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 6. En ce sens, les listes intégrées dans ces œuvres se situent à l'opposé d'une rhétorique de l'amplification, telle qu'elle a pu se manifester par exemple dans l'œuvre de Rabelais. La liste qui nous intéresse est une liste descriptive et marquée par un certain minimalisme. Voir à ce sujet l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Vertige de liste », qui s'est tenue au Musée du Louvre en novembre 2009 : Umberto Eco, *Vertige de la liste*, traduction Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009.

²⁰⁷ On sait le lien qu'établit Perec entre classer et penser. « Que signifie la barre de fraction ? // Que me demande-t-on au juste ? Si je pense avant de classer ? Si je classe avant de penser ? Comment je classe ce que je pense ? Comment je pense quand je veux classer ? ». Ce qui apparaît dans cette réflexion, c'est qu'aux hiérarchies et aux ordres figés, Perec préfère les classements mobiles, provisoires, qui émiettent et dispersent le monde plutôt qu'ils ne le fixent. Cf. « Penser/Classer », in *Penser/classer*, Paris, Seuil, 2003 [1985], pp. 149 sq.

nominaux, sans points marquant la clôture d'une phrase, sans majuscule hormis pour les noms propres :

de l'asphalte
 des arbres (feuillis, souvent jaunissants)
 un morceau assez grand de ciel (peut-être 1/6^e de mon champ visuel)
 une nuée de pigeons qui s'abat soudain sur le terre-plein central, entre l'église et la fontaine
 des véhicules (leur inventaire reste à faire)
 des êtres humains
 une espèce de basset
 un pain (baguette)
 une salade (frisée ?) débordant partiellement d'un cabas²⁰⁸

La continuité entre ces éléments n'est pas d'ordre logique : elle est assurée par le seul déroulement linéaire de l'écriture. Or, ce modèle de la juxtaposition se retrouve à différents niveaux d'organisation de l'œuvre, qui peut être lue comme une liste de listes.

Une liste de dates et d'heures, d'abord (« 18 octobre 1974, 10 h. 30 », « 18 octobre 1974, 12 h. 40 », « 18 octobre 1974, 15 h. 20 », « 18 octobre 1974, 17 h. 10 », « 19 octobre 1974, 10 h. 45 », « 19 octobre 1974, 12 h. 30 », « 19 octobre 1974, 14 h. », « 20 octobre 1974, 11 h. 30 », « 20 octobre 1974, 13 h. 05 »). Elles marquent l'installation de Perec dans l'un des trois cafés et bars-tabacs (« Café de la Mairie », « Tabac Saint-Sulpice » et « Fontaine Saint-Sulpice ») choisis comme postes d'observation et organisent l'œuvre selon un principe chronologique. Les deux premiers « chapitres » sont ensuite structurés sous forme de listes de catégories à repérer (« Des lettres de l'alphabet », « Des symboles conventionnels », « Des chiffres », « Trajectoires », « Couleurs », « modes de locomotion », etc.) donnant eux-mêmes lieu à des listes d'éléments.

La forme de la liste est ainsi mise en abîme et joue à différentes échelles, témoignant ainsi du potentiel « vertige » (U. Eco) qu'une mise en liste systématique du visible et qu'une tentative toujours avortée d'épuisement du réel peuvent susciter. L'aboutissement de cette démarche de structuration par catégories du visible puis d'énumération de chacun des éléments perçus aboutit à une structuration globale du réel par le langage, comprise par Perec comme un « épuisement ». Mais cet épuisement est fatalement voué à ne demeurer qu'une tentative, le réel étant précisément ce qui ne s'épuise pas : la pertinence des

²⁰⁸ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit., p. 14.

catégories est toujours susceptible d'être mise en doute et l'exhaustivité de la liste ne constitue qu'un leurre de totalisation.

Au-delà de ce seul exemple, on peut dire que le principe de juxtaposition plutôt que de composition, propre au modèle de la liste, préside à l'organisation d'une partie des œuvres du corpus. La numérotation des « chapitres » chez Marcel Cohen et la succession des dates chez Annie Ernaux impliquent également une structuration à première vue minimale de l'ensemble des fragments. Ceux-ci se suivent simplement dans le déroulement de la lecture, symétrique chez Ernaux d'un déroulement de l'écriture, qui lui-même accompagne le déroulement du temps vécu.

Structurations

Plusieurs œuvres du corpus, néanmoins, ne s'organisent pas uniquement sur le mode de la simple succession. La structure de l'œuvre, comme ensemble de chapitres ou de parties, témoigne d'une opération de reconstitution du matériau documentaire, dont les fragments prélevés se succèdent selon un agencement propre.

Charles Reznikoff

Témoignage de Charles Reznikoff combine ainsi différents niveaux d'organisation des fragments prélevés dans les archives. L'œuvre adopte d'abord une structuration chronologique, puisqu'elle devait initialement être composée de quatre grandes parties, couvrant respectivement les années 1885-1890, 1891-1900, 1901-1910 et 1911-1915²⁰⁹. À l'intérieur de ces périodes, dont la totalité couvre les « années noires » de l'histoire américaine, chaque chapitre correspond à une aire géographique – *The South, The North, The West*, (« le Sud », « le Nord », « l'Ouest »). Il est lui-même subdivisé selon certains thèmes :

²⁰⁹ L'édition américaine originale, publiée aux éditions *New Directions – San Francisco Review*, regroupe uniquement les années 1885-1890, comme la traduction publiée en France aux éditions Hachette/POL. Dans l'édition publiée aux *Black Sparrow Press*, le premier volume regroupe les années 1885-1890 et 1891-1900, ces deux parties ayant été achevées du vivant de l'auteur. Le second volume présente un état avancé de la partie concernant la période 1901-1910 et des ébauches de la partie dédiée aux années 1911-1915, l'une et l'autre publiées à titre posthume.

Machine Age (« L'âge des Machines »), *Domestic scenes* (« Scènes de la vie domestique »), *Boys and Girls* (« Garçons et Filles »), etc²¹⁰.

L'œuvre de Charles Reznikoff est ainsi caractérisée par une organisation récurrente, qui invite le lecteur à rapprocher certains fragments textuels : il lui est ainsi loisible de recouper les faits concernant les « Noirs » dans le « Sud » des États-Unis, de se cantonner à une aire géographique ou à un ensemble thématique, et d'apprécier l'évolution ou au contraire les récurrences qui caractérisent les poèmes choisis tout au long de la période allant de 1885 à 1915. Cette triple structuration (temporelle, géographique, thématique) invite donc le lecteur à prêter attention aux échos qui se tissent entre des textes éloignés et apparaît comme une tentative de classification des faits en catégories permettant d'ordonner ainsi le chaos des témoignages.

Néanmoins, des critiques ont identifié cette organisation comme propre aux archives consultées par Reznikoff, du moins en ce qui concerne la classification temporelle et géographique²¹¹. Il s'agit donc là d'un principe de structuration externe où le principal choix imputable à l'auteur résulte dans l'absence d'une partie consacrée à « l'Est » des États-Unis. Cette absence n'est évidemment pas anodine : Charles Reznikoff a consacré à la ville de New York la majorité de son œuvre poétique²¹² et manifeste implicitement dans *Témoignage* la volonté de se détourner de cette Amérique urbaine, dont le développement économique est antérieur, pour s'intéresser davantage à l'Amérique rurale et industrielle, fortement marquée par les « années noires ». En dehors de ce choix, si significatif soit-il, la structuration de l'œuvre est donc directement liée aux documents sur lesquels se fonde l'écriture poétique de Reznikoff.

²¹⁰ La plupart de ces catégories thématiques, qui structurent le premier chapitre, réapparaissent dans les autres chapitres, « *The North* » et « *The West* », qui eux-mêmes réapparaissent au niveau de chacune des parties délimitées chronologiquement.

²¹¹ Cf. Fiona McMahon, *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'aire anglophone », 2011, pp. 145 sq.

²¹² Voir à ce sujet Charles Reznikoff, *Complete Poems of Charles Reznikoff, Vol. I et II*, rassemblés par Seamus Cooney, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1976. Certaines œuvres de Reznikoff, comme *By the Waters of Manhattan*, manifestent jusque dans leur titre le lien que son écriture entretient à la ville de New York.

Alexander Kluge

Bien que moins directement empruntée aux archives, l'organisation en chapitres proposée par Alexander Kluge semble elle aussi tributaire du matériau documentaire prélevé. Le regroupement des différents fragments textuels en chapitres dépend en effet pour l'essentiel de la nature des documents utilisés : « *Rechenschaftsbericht* » (« Le compte rendu ») rassemble ainsi des extraits de rapports d'état-major, « *Pressemäßige Behandlung* » (« La version au niveau de la presse ») recueille des informations confidentielles de la propagande, « *Richtlinien für den Winterkrieg* » (« Les notions obligatoires pour une guerre d'hiver ») présente un extrait de règlement militaire, « *Militärgeistlich Behandlung* » (« La version au niveau des prêtres militaires ») est constituée exclusivement d'extraits de sermons, « *Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?* » (« Dans les faits, quel fut l'aspect du désastre ? ») regroupe des entretiens d'officiers et de soldats, « *Wunden* » (« Blessures », traduit dans la version française par « Le corps humain ») compile des témoignages de médecins militaires.

Toutefois, les deux derniers chapitres, « *Tagesläufe* » (« Le cours des jours »), et « *Rekapitulation* » (« Récapitulation »²¹³), apparaissent comme un pot-pourri d'informations diverses, où la nature de l'archive utilisée, on l'a dit, est difficilement identifiable. Contrairement aux six premiers chapitres, qui manifestent une grande cohérence de propos et de ton et qui structurent ainsi fortement l'œuvre, ils semblent donc mettre à mal le principe d'organisation initial en orchestrant un brouillage et un mélange volontaire des matériaux, susceptibles même de semer le doute quant à l'authenticité des propos transcrits. Alexander Kluge introduit ainsi dans la structure de l'œuvre elle-même un principe de désorganisation et d'enrayement de la structure, dont on verra qu'il sert la portée ironique et didactique de *Stalingrad*.

Contentons-nous pour l'instant de souligner que cette organisation se caractérise à première vue par sa simplicité et sa progression de l'officiel vers le privé et des documents prétendument « objectifs » vers des données plus « subjectives ». Commençant par l'exposé

²¹³ Ce dernier chapitre a été largement modifié dans la version française de l'œuvre, où le dernier chapitre, intitulé « le monde des formes, les protagonistes » recompose entièrement les données réparties dans la version allemande originale entre le chapitre « *Rekapitulation* » et les annexes : « *Spiele* » (« Jeux »), « *Sprache der höheren Führung* » (« La langue du haut-commandement ») et « *Formenwelt* » (« Le monde des formes »). Ces variations témoignent d'un travail de recomposition de l'œuvre par Alexander Kluge dès les mois qui ont suivi la première parution originale.

des faits tel qu'il se donne à lire dans les rapports officiels, A. Kluge se penche ensuite sur la version subjective de la guerre telle qu'elle se manifeste dans la presse, dans les sermons des prêtres et dans les différents témoignages. Il regroupe ensuite des informations diverses tirées de lettres et de journaux de soldats pour proposer un nouveau compte rendu jour par jour, lequel cette fois s'attache à décrire la manière concrète dont la bataille a été vécue, puis se penche plus précisément sur tel ou tel protagoniste de la guerre. Il s'agit là d'une structuration à but volontairement didactique et critique, qui permet, au fur et à mesure des chapitres, de questionner la représentation officielle de l'événement. Le travail de structuration du matériau documentaire proposé par A. Kluge est donc à la fois élémentaire (suivant la nature des documents consultés) et porteur de sens. Toutefois, il suit encore un principe d'organisation simple où chaque type de document succède à l'autre sans que l'on puisse ici parler d'entremêlement ou de réelle recomposition des archives.

Georges Perec

Récits d'Ellis Island, enfin, témoigne d'une structuration plus complexe, dans la mesure où elle comprend plusieurs niveaux d'organisation. Le film consiste en deux parties, *Traces*, qui superpose aux images filmées par Robert Bober sur Ellis Island le commentaire lu par Georges Perec, et *Mémoires*, regroupant une série d'entretiens avec d'anciens migrants, entretiens menés par Perec et filmés par Bober.

Le livre suit une organisation différente²¹⁴. Le premier chapitre, « L'île des larmes », retrace en prose l'histoire d'Ellis Island, présentant un certain nombre d'informations et d'anecdotes dont la plupart sont prises en charge, dans le film, par le discours du « guide à chapeau scout » qui relaie dans ses visites le discours officiel concernant le passé de l'île. Ce chapitre est également illustré de différentes images d'archives. Le chapitre suivant, « Description d'un chemin », en vers, reprend pour l'essentiel le commentaire lu par Perec

²¹⁴ Rappelons ici que, conformément aux choix d'édition justifiés en introduction de ce travail, il est ici question de la dernière édition de l'œuvre publiée chez POL en 1995. La première version de l'œuvre, publiée en 1980, en dehors d'un matériau photographique moins riche et toujours en noir et blanc, présente pour principale différence une structuration en quatre chapitres au lieu de cinq. Le chapitre « Album », isolé dans la dernière édition, s'y voit en effet réduit à un petit livret d'images imprimées sur papier glacé et inséré au milieu de l'ouvrage.

pour accompagner les images de la première partie du film. Ce chapitre est lui-même tissé de bribes du discours officiel résumé dans le chapitre précédent : référence aux anecdotes célèbres, répétition de dates et de chiffres alternent avec l'introduction, dans la parole poétique, de listes de noms de bateaux et de ports, de statistiques, qui paraissent directement prélevés dans les documents consultés. Ces sources diverses se voient constamment mêlées à des considérations plus personnelles, des réflexions, des tentatives de description mises en regard avec des photographies d'archive et des photogrammes tirés du film. Enfin, les chapitres suivants adoptent un principe plus simple de compilation : compilation d'images d'archives, dont la plupart sont l'œuvre de Lewis Hine, dans le chapitre « Album²¹⁵ » ; série de listes concernant les conditions matérielles du tournage (« Gens que nous avons vus », « Lieux », « nourriture », « choses achetées (entre autres) », etc.) dans le chapitre « Repérages » ; enfin, succession d'entretiens retranscrits dans le chapitre « Mémoires ».

Le livre manifeste donc une organisation principale en chapitres, essentiellement déterminée par la nature des matériaux présentés (informations d'ordre historique, texte poétique, photographies d'archives, listes de personnes et d'objets déterminants pour la réalisation du film, transcriptions d'entretiens) ; mais il comprend également un second niveau de réagencement du matériau documentaire, interne cette fois au chapitre « Description d'un chemin », qui peut être considéré comme le cœur de l'ouvrage. Ce chapitre manifeste un véritable art du montage, aussi bien en ce qui concerne l'association d'un médium photographique et d'un médium linguistique (la parole poétique), qu'au niveau du texte lui-même, qui se présente comme un tissage de voix et de faits, réintégrant les informations recueillies sous la forme d'un discours mixte.

La structuration de *Récits d'Ellis Island*, et plus particulièrement de son second chapitre, fait donc figure d'exception dans un corpus majoritairement caractérisé par la juxtaposition ou par une organisation en chapitres dictée par la nature du matériau documentaire utilisé. Les techniques d'assemblage proposées par ces auteurs relèvent donc moins d'une volonté de mise en ordre stricte du matériau documentaire que du désir de rapprocher divers éléments,

²¹⁵ La dernière image présentée dans « Album », néanmoins, est une photographie de tournage, représentant une reproduction grandeur nature d'une photo de Lewis Hine, mise en scène dans le même lieu que celui que la photographie originale représente.

fragments ou poèmes, en une totalité souple, qui sera à présent analysée à travers la notion de recueil.

Mise en recueil

À la structure linéaire classique des œuvres en prose et à la continuité romanesque, ces auteurs substituent une logique autre, qui s'apparente davantage à celle du recueil. Le recueil se caractérise en effet par une pluralité, une discontinuité et une permutabilité des textes qui le composent ; il se donne ainsi à lire comme un espace ouvert à différents itinéraires, où l'absence de centre permet la multiplication des échappées²¹⁶.

La forme du recueil, et notamment du recueil poétique, n'est étrangère à aucun des auteurs. Quand il étudie la notation, Roland Barthes prend pour modèle le haïku, qu'il a découvert à la lecture de recueils et d'anthologies poétiques. Les notations qu'il produit lui-même au Maroc seront également publiées sous forme d'un recueil posthume. Charles Reznikoff, Marcel Cohen et Georges Perec ont tous trois publié des recueils de poèmes²¹⁷. Cette pensée de l'œuvre comme totalité plurielle se manifeste dans toutes les œuvres du corpus : que leurs auteurs aient ou non produit une œuvre poétique, elles présentent chacune à leur manière une collection de textes, que rien n'oblige à lire selon un ordre précis.

Ainsi, chez Annie Ernaux, la forme du journal glisse vers celle du recueil : contrairement à *La Vie extérieure, Journal du dehors* ne présente aucune date, en dehors de la mention des années, de façon à privilégier la collection d'instant, la compilation des fragments et la possibilité d'un parcours erratique entre les textes au détriment de la stricte linéarité d'une succession chronologique. Ce n'est pas la continuité du déroulement temporel et de l'évolution d'un *moi* qui est mise en avant, mais les résonances diffuses qui peuvent s'établir d'un texte à l'autre.

Alexander Kluge est lui aussi familier de la mise en recueil : la plupart de ses œuvres sont en effet constituées non d'un seul récit mais d'une pluralité de textes et il a choisi en

²¹⁶ Cf. René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.

²¹⁷ Cf. Charles Reznikoff, *Complete Poems of Charles Reznikoff, Vol. I et II*, rassemblés par Seamus Cooney, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1976 ; Marcel Cohen, *Murs (anamnèses)*, E.F.R, coll. Petite Sirène, 1979 ; Georges Perec, *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, 1980.

2000 de rassembler l'essentiel de sa production littéraire sous la forme d'une vaste *Chronique des Sentiments*. Ces deux volumes, dont le second inclut *Stalingrad*, totalisent un ensemble de plus de deux mille pages et invitent à une lecture combinatoire où chacun choisit son propre parcours, comme le suggère l'auteur lui-même, qui lie le titre de sa *Chronique* à un mode de lecture discontinu et potentiellement erratique :

Niemand wird so viele Seiten auf einen Schlag lesen. Es genügt, wenn er, wie bei einem Kalender oder eben einer CHRONIK, nachprüft, was ihn betrifft.

Personne ne lira autant de pages d'un seul coup. Il suffit qu'il examine, comme dans un calendrier ou dans une CHRONIQUE, justement, ce qui le concerne.²¹⁸

Dans un recueil, il n'est pas nécessaire de tout lire, et encore moins de tout lire « dans l'ordre », c'est-à-dire selon un ordre unique programmé par l'auteur. On retrouve là encore l'aléatoire dont témoigne le modèle de la liste, qui contrairement au classement ou à l'inventaire, plus élaborés, présente ses éléments dans un ordre interchangeable²¹⁹.

Le recueil établit ainsi des échos entre les unités textuelles, invite le lecteur à tisser des lignes de sens et à inventer ses propres trajectoires d'un fragment à l'autre. L'importance de l'errance du lecteur est parfois soulignée en exergue ou en introduction des œuvres du corpus. Une épigraphe de Kafka,

Il court après les faits comme un patineur débutant

ouvre ainsi le premier tome de *Faits* de Marcel Cohen. Accompagnée du sous-titre, *Lecture courante à l'usage des grands débutants*, elle constitue une forme de programme pour une lecture maladroite, vacillante, à la fois désireuse d'atteindre un but et qui s'éparille dans toutes les directions.

La notion de recueil ne doit donc pas uniquement être considérée dans un sens structurel, comme une architecture, mais également sous l'angle dynamique, comme une totalité interactive où le sens de chaque texte dépend des autres. René Audet propose par conséquent de parler d'une « intratextualité » du recueil : il définit ainsi l'ensemble des relations internes qui peuvent être établies au sein d'un même ouvrage et compare le mode

²¹⁸ Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle, I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 7. (Nous traduisons).

²¹⁹ Il est toutefois évident que bien des recueils témoignent d'une composition savamment étudiée et destinée à produire des effets de sens donnés. La mise en recueil que nous envisageons ici est davantage tournée vers une pratique de la « collection » que de la structuration et ne recouvre donc pas l'ensemble des problématiques posées par la notion de recueil.

de lecture du recueil à celui de l'hypertexte, défini comme un « texte non linéaire constitué de blocs textuels et de liens, le tout formant un réseau non hiérarchisé où la séquence de lecture, d'exploration [...] est laissée libre au lecteur²²⁰ ». Recueil et hypertexte offrent l'un comme l'autre un parcours à géométrie variable qui semble parfaitement définir le mode de lecture proposé par les œuvres du corpus, où la compilation et la juxtaposition sont elles-mêmes productrices de sens. Ainsi, le troisième volume de la trilogie des *Faits* s'ouvre sur une description minutieuse de la montre-bracelet de Paul Celan et des nombreuses traces qui révèlent les différentes réparations et les accidents qu'elle a subis. L'avant-dernier texte du recueil, quant à lui, met également en scène deux montres, échangées par un peintre et un saxophoniste new-yorkais²²¹. Une série d'échos s'établit ainsi entre le début et la fin de l'ouvrage, au milieu desquels la montre apparaît à la fois comme un symbole fort (elle a été offerte en cadeau par les parents de Celan pour la bar-mitsva de leur fils et Celan ne s'en séparera que pour se jeter dans la Seine, dans la nuit du 19 au 20 avril 1970) et comme un objet à la signification incertaine ou énigmatique. Quels liens établir entre ces trois montres ? Le lecteur est invité à creuser le rapprochement mais il semble impossible de lier ces deux « faits » de façon indubitable et satisfaisante. Dans *Faits*, comme dans les autres œuvres du corpus, les bribes de récits prolifèrent, se contredisent, se répondent, mais ne ramènent jamais à une signification centrale.

Le recueil propose donc une organisation constellée de l'œuvre et de la lecture où l'absence de centre (aucun texte n'a plus d'importance qu'un autre) et d'ordre (la succession des textes ne fait pas sens) invite à repenser la notion de totalité et d'inachèvement au niveau de chaque notation singulière. Totalité plurielle, le recueil unit les éléments entre eux mais invite également à les considérer isolément comme totalités. On rejoint ainsi une pensée de la totalité fragmentaire telle qu'elle a été développée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy d'après les Romantiques allemands :

La totalité fragmentaire, conformément à ce qu'il faudrait plutôt se risquer à nommer la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sous le mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment.

²²⁰ René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 104.

²²¹ Marcel Cohen, *Faits, III, op. cit.*, pp. 11-15 et pp. 196-173.

Que la totalité soit présente comme telle en chaque partie, et que le tout ne soit pas la somme mais la co-présence des parties en tant que co-présence du tout à lui-même (puisque le tout c'est aussi bien le détachement, la clôture de la partie), telle est la nécessité d'essence qui découle de l'individualité du fragment : le tout-détaché, c'est l'individu, et « chaque individu admet une infinité de définitions réelles ». Les fragments sont au fragment ses définitions, et c'est ce qui installe sa totalité comme pluralité, et son achèvement comme inachèvement de son infinité²²².

Une telle composition oblige le lecteur à découvrir de nouveaux liens, de nouveaux rapports entre les éléments. Pour reprendre le « mode d'emploi » proposé par Roland Barthes, au sujet de *Mobile* de Michel Butor,

C'est en *essayant* entre eux des fragments d'événements, que le sens naît, c'est en transformant inlassablement ces événements en fonctions que la structure s'édifie : comme le bricoleur, l'écrivain (poète, romancier ou chroniqueur) ne *voit* le sens des unités inertes qu'il a devant lui qu'en les *rapporant*²²³.

Cette première approche, descriptive, des techniques de recomposition utilisées par les auteurs du corpus pose donc la question d'un usage possible du matériau documentaire et des modifications qu'il est nécessaire de lui faire subir pour le faire accéder au statut d'œuvre littéraire. L'étude des unités textuelles envisagées isolément, aussi bien que de la structure des œuvres dans leur ensemble, manifeste en effet une intervention de l'auteur sur le document et un travail de réagencement des informations enregistrées.

Cette intervention, cependant, se caractérise par sa discrétion. Les techniques de délimitation rabattent le geste de création sur une pratique du cadrage, du découpage et de la mise en valeurs d'unités, qu'il s'agisse de fragments textuels ou de vers. Les techniques d'assemblage, quant à elles, fortement influencées par le modèle de la liste, privilégient, en dehors de l'exception constituée par *Récits d'Ellis Island*, les structures simples de la juxtaposition, du catalogue ou de la collection, au détriment d'organisations complexes supposant un tissage ou un entrelacement de différents fils discursifs.

Le terme de recomposition, sous lequel nous proposons d'unir ces différentes techniques, implique dans sa construction même une logique de récupération ou de recyclage, consistant à faire du neuf (l'œuvre) avec de l'existant (le matériau documentaire).

²²² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1979, p. 64.

²²³ Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], publié dans les *Essais critiques* [1964], puis dans les *Œuvres Complètes*, II, *op. cit.*, p. 440.

Par ailleurs, la notion de recomposition s'oppose à celle de composition, qui se manifeste notamment dans le récit long ou dans le discours scientifique, soucieux l'un comme l'autre d'aménager les transitions et les enchaînements nécessaires, permettant ainsi au lecteur de percevoir une continuité logique. Pour autant, cette recomposition, quoique caractérisée par une certaine fragmentation, ne s'inscrit pas nécessairement dans une logique du choc ou de la confrontation provocatrice – pas plus que dans une esthétique de l'inachèvement. Elle invente au contraire un nouveau mode de présentation et de mise en rapport de différents documents, de différents discours et de différentes expériences, qui s'éclairent subtilement les uns les autres.

Les conséquences de ce travail de recomposition minimale sont donc doubles. D'une part, il crée une structure souple, que l'on a analysée à travers la notion de recueil et qui permet une mobilité des éléments textuels. Les techniques de recomposition donnent à la pluralité des énoncés prélevés ou notés la forme d'une totalité où la circulation et les parcours multiples sont possibles. D'autre part, cette recomposition propose un usage du matériau documentaire qui n'est pas fondé sur la transformation, sur le développement ou sur l'intégration du document, mais qui se définit par un geste du « couper/coller », que nous proposons d'étudier à présent à travers la notion de montage.

2. Le modèle du montage

Les techniques de recomposition évoquées dans le point précédent recouvrent une pratique spécifique, consistant à utiliser un matériau enregistré, à le délimiter, à en isoler des fragments et à rassembler ces fragments sous la forme d'une totalité. En cela, elles évoquent une pratique à l'origine tout aussi étrangère au domaine de la littérature que celle de l'enregistrement : le montage. S'il s'agit d'abord d'un terme propre au cinéma, la pratique et la notion de montage se sont largement répandues dans de nombreux domaines, dont la musique et la photographie. Dans certaines langues, plusieurs termes existent ainsi, qui recouvrent différents sens du mot français « montage » : l'anglais distingue ainsi entre « *editing* » (le montage ou la production au sens général) et « *montage* » (terme plus spécifique, qui recouvre la part intentionnelle de la construction filmique²²⁴); en allemand « *Montage* » englobe un large ensemble de pratiques artistiques et « *Schnitt* » correspond de façon plus précise au montage cinématographique. Le français, plus que d'autres langues, invite donc à tisser des liens étroits entre les formes artistiques du montage et la pratique du monteur de films, qui repose à la fois sur un savoir et sur une technique²²⁵.

Ce rapport intime que la notion entretient avec ses origines cinématographiques invite tout particulièrement à poser la question du montage au sujet des œuvres d'Alexander Kluge et de Georges Perec, qui ont tous deux écrit et réalisé plusieurs films et sont donc familiers des interrogations que soulève la pratique du monteur. Au XX^e siècle, cependant, celle-ci a largement excédé les limites du cinéma pour concerner progressivement l'ensemble des arts : collages surréalistes, musique concrète et assemblages photographiques témoignent de cette contamination des différents domaines artistiques, qui tous en viennent à penser le prélèvement, l'échantillonnage et la recomposition comme autant de nouveaux gestes

²²⁴ Pour une analyse très précise de la notion, voir Félicie Pastorello, « La catégorie du montage chez Arvatov, Tretiakov et Brecht », in Denis Bablet (éd), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Table ronde internationale du Centre national de la recherche scientifique, [Équipe Théâtre moderne, Ivry-sur-Seine, 11-14 mai 1976], Lausanne, la Cité-l'Âge d'homme, 1978.

²²⁵ Cette technique implique la sélection et l'assemblage des morceaux de pellicule dont la totalité recomposée constituera le film. Le montage cinématographique doit en cela être distingué du découpage, lequel détermine, avant même le tournage, la succession des plans à filmer et qui organise le déroulement du film dans une logique narrative. Cf. Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2005.

créateurs que le développement du cinéma a rendus possibles²²⁶. La littérature n'est pas en reste. Aragon, influencé par ses amis surréalistes, réfléchit à appliquer la notion de collage à l'écriture²²⁷. Aux États-Unis se développe la technique du *cut-up*, notamment chez William S. Burroughs. Jean-Pierre Morel propose quant à lui de parler de « montage littéraire » pour désigner des œuvres, fictionnelles pour la plupart, intégrant tantôt des documents et tantôt manifestant un tissage de différents fils narratifs²²⁸. Il s'agira donc ici d'envisager les œuvres du corpus et les techniques de recomposition qu'elles manifestent par rapport à cette notion complexe de montage et aux réflexions dont elle a pu être l'objet tout au long du XX^e siècle.

2.1. Montage et littérature : définitions

Le terme de « montage » peut recouvrir des définitions variables. On tentera donc d'opérer des distinctions entre plusieurs formes du montage, d'envisager le rapport que la notion entretient avec d'autres notions proches (en particulier avec celle de collage) et de voir quels enjeux lui sont liés. Mais il convient au préalable de poser la question suivante : peut-on dire que les œuvres du corpus sont des montages littéraires ou manifestent un art du montage ? On verra qu'une telle désignation, comme celle d'« enregistrement », est en réalité problématique et dépend du sens que l'on choisit d'attribuer à la notion.

L'analyse de la notion en littérature prendra pour point de départ et de référence les réflexions de Jean-Pierre Morel sur le sujet. Dans un article intitulé « À propos du montage : de Kluge à Müller », celui-ci définit *Stalingrad* comme un « livre-dossier » majoritairement composé de « documents authentiques relatifs à la bataille de Stalingrad, classés en douze rubriques successives de longueur inégale. ». Il précise ensuite les raisons qui permettent de penser cette œuvre comme montage littéraire :

²²⁶ Voir à ce sujet : Collectif Change, *Change, Le Montage*, n°1, Seuil, 1968; Hanno Möbius, *Montage und Collage*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000 ainsi que *Monter Sampler, L'échantillonnage généralisé*, sous la direction de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Paris, Centre Pompidou/Scratch, 2000.

²²⁷ Louis Aragon, *Collages*, Hermann, Paris, 1980 [1965].

²²⁸ Jean-Pierre Morel, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature », in *À travers les modes*, textes réunis et présentés par Robert Kahn, Publications de l'Université de Rouen, 2004 et « Collage, montage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in (Collectif), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, La Cité/L'Âge d'homme (coll. « TH20 »), 1978, pp. 38 -73.

Le terme de « montage », s'il se justifie dans ce cas, souligne alors que le texte se caractérise par la place prépondérante qu'il donne à un matériau de type factuel et surtout par l'absence d'une médiation narrative d'ensemble, d'où le côté très « objectif » du livre²²⁹.

Puis il souligne la complexité de la démarche d'A. Kluge, désireux d'infléchir le document du côté de la « fiction » ou du « Roman », avant d'ajouter :

[I]l nous permet, du coup, de cerner une seconde acception du montage, celle que désigne, dans la critique littéraire russe, l'appellation générique de « montage littéraire » (qui n'a pas de correspondant, semble-t-il, dans les autres langues) : un type de récit majoritairement ou exclusivement fait de documents authentiques (qui peut, dans certains cas, devenir un texte fictionnel fait de documents feints) et où le narrateur n'a qu'une place restreinte²³⁰.

Il reprend ainsi la définition du montage proposée par Walter Benjamin au sujet de *Berlin Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin (1929) :

Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires à scandales, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le roman, aussi bien du point de vue structurel que stylistique, créant de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document²³¹.

Les deux principales caractéristiques de l'œuvre de Kluge retenues par Jean-Pierre Morel afin de définir *Stalingrad* comme « montage » tiennent donc d'une part à la nature du matériau utilisé (le document, réel ou « feint ») et à un retrait de l'auteur qui met en scène ce matériau sans intervenir en tant que narrateur. En ce sens, *Témoignage* de Charles Reznikoff correspond parfaitement à la définition du montage documentaire proposée. Le cas de *Récits d'Ellis Island* est plus problématique, dans la mesure où Georges Perec n'adopte pas la même position discrète, mais s'affiche au contraire en tant qu'énonciateur du discours poétique. Par ailleurs, Jean-Pierre Morel dans cet article paraît envisager essentiellement le montage

²²⁹ Jean-Pierre Morel, « À propos du montage : de Kluge à Müller », in Günter Krause et Herbert Holl (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 130-131.

²³⁰ *Ibid.*, p. 131.

²³¹ « Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksorten, Skandalgeschichte, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den „Roman“, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus ein beliebiges. Echte Montage beruht auf Dokument. » Walter Benjamin, « Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* », in *Angelus Novus, ausgewählte Schriften 2*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1966, p. 439. Traduction : Walter Benjamin, « Crise du roman », *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, dir. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001, p. 192.

comme un « genre » ou une forme, tandis que nous l'envisagerons davantage comme une pratique ou une technique.

Dans ses travaux, J.-P. Morel a également développé la notion de montage dans une perspective légèrement différente et l'a associée à d'autres types d'œuvres, telles que *Manhattan Transfer*, de Dos Passos ou *Berlin Alexanderplatz*²³². Cet autre usage de la notion de montage repose sur la perception d'une multilinéarité du récit : on ne peut selon lui parler de montage qu'à partir du moment où plusieurs récits s'entremêlent, ou que du moins plusieurs fils (narratifs, formels) se croisent et alternent dans l'œuvre²³³. Les œuvres de Kluge et de Reznikoff, au contraire, paraissent davantage caractérisées, on l'a vu, par une juxtaposition des matériaux et par leur catalogage en grandes catégories successives que par leur entrelacement. En dehors du chapitre de *Récits d'Ellis Island* intitulé « Description d'un chemin », les œuvres du corpus privilégient la compilation de fragments à la multilinéarité du récit et semblent donc échapper à cette seconde acception de la catégorie du montage.

Il est toutefois légitime de questionner cette nécessité d'un entrelacement de différents « fils », notamment narratifs. Le montage implique-t-il nécessairement une telle multilinéarité ? Peut-on envisager une pratique plus élémentaire du montage reposant sur la simple juxtaposition ? Dès lors que l'on se fonde sur les théories du montage telles qu'elles ont été développées au cinéma, la réponse est positive. Il existe en effet différentes écoles et différentes esthétiques du montage, lesquelles mettent en œuvre des procédés de composition plus ou moins saillants, suivant des constructions tantôt multiples et entrecroisées, tantôt linéaires et fondées sur la succession simple des plans.

Vincent Amiel, dans un ouvrage consacré à *L'Esthétique du montage*, suggère ainsi une conception plus large de la notion. Selon lui,

²³² Jean-Pierre Morel, « Collage, montage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in (Collectif), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, La Cité/L'Âge d'homme (coll. « TH20 »), 1978, pp. 38 -73.

²³³ « La « marque de fabrique » du montage proprement narratif tient dans l'association de deux traits spécifiques :

l'absence de deux des principaux rôles fictifs largement employés par les romanciers de toutes les époques : le narrateur-personnage (témoin ou héros des événements qu'il relate à la première personne) et le chroniqueur omniscient ou « auctorial » qui règle et légitime comme il l'entend ses interventions aussi bien que ses silences ;

la présence d'un système narratif qui est au minimum un découpage prosodique détaillé, et, au maximum, un dispositif agençant plusieurs régimes de narration. » *Ibid.*, p. 57.

[L]es collages de Braque et Picasso, la poésie de Mallarmé, la sculpture en morceaux de Rodin, sont autant de formes de montage, si l'on veut bien considérer ce terme comme une notion générale qui consiste à associer des éléments selon une logique inédite et « extérieure²³⁴».

Il propose dès lors de penser le montage comme « l'aboutissement d'une démarche fondée sur le principe de la fragmentation et de la reconstitution²³⁵ » et distingue entre différents types de montages : le « montage narratif » privilégiant la continuité et destiné à raconter une histoire, le « montage discursif » privilégiant la discontinuité et visant à établir des relations de sens et le « montage de correspondances », qui sert à faire naître des émotions ponctuelles et privilégie la discontinuité, les échos ou les suggestions. Il est donc possible, dans le domaine du cinéma, mais également de la musique, de parler de « montage » sans qu'intervienne un phénomène d'entrelacement entre différentes séries de fragments montés, mais dès que se manifeste une succession de séquences hétérogènes²³⁶. On choisira donc ici d'envisager la notion de montage indépendamment du « type » de montage (juxtaposé ou multilinéaire) mis en œuvre. On privilégiera ainsi un montage entendu comme une pratique, qui s'articule aux deux gestes du découpage et du collage, de la sélection et de l'assemblage que manifeste le travail du monteur de films. En ce sens, le montage nécessite la succession de deux étapes, délimitation et assemblage, qui peuvent être rapprochées des techniques de recomposition mises en œuvre par les auteurs du corpus. La notion peut alors s'appliquer aussi bien aux œuvres agençant un matériau documentaire externe, comme *Récits d'Ellis Island*, *Stalingrad* et *Témoignage*, qu'à celles qui manifestent un montage de l'expérience, effectué à partir d'instantanés sélectionnés et compilés dans l'œuvre littéraire.

Dans le cadre des recueils de notations, l'absence de « document » intermédiaire, préexistant à l'œuvre finale, n'interdit pas de penser l'œuvre comme le résultat d'un certain travail de recomposition, de réagencement d'un matériau qui n'est plus constitué par l'archive mais par le vécu.

Il semble également plus pertinent de parler au sujet de ces œuvres de « montage » que de « collage ». Cette seconde notion, théorisée par Aragon dans un ensemble

²³⁴ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2001, p. VII.

²³⁵ *Ibid.*, p. 8.

²³⁶ La différence entre montage et multilinéarité est d'autant plus évidente dans les arts plastiques que les œuvres en général ne se déploient pas dans le temps et n'obéissent donc pas à un principe de déroulement linéaire.

d'essais regroupés sous le titre *Collages*, entretient des rapports parfois troubles à la notion de montage. Dans un texte de 1965, « Collages dans le roman et dans le film », Aragon rappelle ainsi que le terme désigne initialement une pratique picturale :

La notion de collage a pris dans la peinture sa forme provocante, il y a un peu plus d'un demi-siècle. Elle y est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question²³⁷.

Il étend cependant la notion à un ensemble plus vaste de pratiques, notamment à travers le terme de citation, qu'il envisage, avant que les travaux d'Antoine Compagnon n'en théorisent les enjeux, comme un geste d'insertion d'un matériau préexistant :

[T]oute citation peut [...] être tenue pour un collage : si bien que, dans le célèbre collage de Duchamp, la Joconde ornée de moustaches, pour peu qu'on y réfléchisse, les moustaches étant, elles, faites à la main, le collage consiste dans la citation tout entière du Vinci, et non pas dans les moustaches, qui sont la peinture²³⁸.

Le terme de collage a ainsi été appliqué à différentes œuvres littéraires ayant choisi d'adopter ce principe de citation²³⁹. Pour n'en citer qu'un exemple, certains des poèmes *Calligrammes* d'Apollinaire composés d'annonces, de titres de journaux ou de bribes de conversations (par exemple : « Lundi rue Christine²⁴⁰ ») peuvent être lus et analysés comme des collages.

Les deux notions, collage et montage, entretiennent donc des liens incertains et prêtent régulièrement à confusion. Selon Jean-Pierre Morel,

[I]e plus simple serait de considérer qu'ils désignent le même dispositif, vu de deux points de vue différents : le collage se référant aux éléments montés et à leurs particularités (de forme, de contenu, de provenance, d'authenticité) et le montage aux formes d'agencement : entrecroisement, entrelacement et enchevêtrement visibles, discrets ou cachés²⁴¹.

La différence impliquée par ces deux termes relève ainsi, selon lui, d'un déplacement de perspective : tandis que la notion de collage insiste sur le prélèvement et sur la nature du matériau prélevé, le montage met l'accent sur la reconfiguration des éléments utilisés. On pourrait reformuler cette opposition en d'autres termes : là où la notion de montage met

²³⁷ Louis Aragon, *Collages*, Hermann, Paris, 1980 [1965]., pp. 118-119.

²³⁸ *Ibid.*, p. 123.

²³⁹ Voir à ce sujet l'article « Collage » in Paul-Louis Rossi, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve 1996, pp 27-30.

²⁴⁰ Cf. Guillaume Apollinaire, « Lundi Rue Christine », in *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, pp. 180-182.

²⁴¹ Jean-Pierre Morel, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature », *art. cit.*, p. 39.

l'accent sur l'idée de recomposition et vise la constitution d'une nouvelle totalité matérielle relativement homogène (le film ou la pièce musicale par exemple), le collage insiste généralement sur un effet de matière et sur la perception d'une hétérogénéité non réductible²⁴².

En dehors d'un certain nombre de convergences, les notions de montage et de collage recouvrent donc des perspectives différentes, mais elles sont également associées à des pratiques et à des traditions distinctes, issues du cinéma pour l'une, de la peinture pour l'autre. La notion de collage reste irrémédiablement liée à certains grands mouvements avant-gardistes du XX^e siècle : cubisme, dadaïsme, surréalisme. Lui est ainsi souvent associée une valeur critique ou ironique, une dimension qu'Aragon qualifie lui-même de « provocante », là où le terme de montage, plus neutre, n'est pas nécessairement porteur de telles connotations.

Pour ces raisons, la notion de « montage » semble davantage à même d'éclairer les œuvres du corpus. Elle nous intéresse ici en tant qu'elle permet d'envisager une nouvelle figure de l'artiste, celle du monteur, apparue au XX^e siècle avec le développement du cinéma et qui invite à repenser la création sous l'angle de l'appropriation et de la recomposition.

2.2. Le montage comme appropriation créatrice

Le montage apparaît d'abord comme une pratique discrète. Pour reprendre encore les idées proposées par Jean-Pierre Morel au sujet du montage documentaire, le monteur se prive des trois fonctions essentielles de la narration : la fonction de régie (il n'introduit pas les citations), la fonction de commentaire et la fonction d'attestation²⁴³. Ce retrait peut s'interpréter comme la manifestation d'une prévention à l'égard de l'interprétation et de

²⁴² Ainsi, la présence concrète dans l'œuvre d'un matériau hétérogène, collé – par exemple dans certains collages surréalistes – provoque une collision et trouble la représentation. Dans *Témoignage* et *Stalingrad*, au contraire, les documents intégrés sont des objets de langage. L'œuvre s'écrit donc avec le même médium que le document, le langage, ce qui semble à première vue lisser son hétérogénéité, mais également ouvrir vers de possibles confusions. Dans le collage, la matière même de l'objet prélevé le désigne immédiatement comme prélèvement ; mais le prélèvement de documents verbaux, extraits des archives, doit être signalé pour être reconnu.

²⁴³ Jean-Pierre Morel, « À propos du montage : de Kluge à Müller », *art. cit.*, pp. 129 sq.

l'appropriation, qui souvent donnent lieu à une déformation des faits ; l'abandon de ces trois modalités d'intervention sur le propos cité s'inscrit donc dans une logique proche de celle impliquée par la machine enregistreuse. Le terme de montage, en effet, fait référence à une production moins artistique qu'industrielle, comme le précise Sylvie Coëllier dans l'introduction à un ouvrage collectif consacré à la notion de montage artistique :

Lorsqu'ils revendiquèrent le terme *photomontage* pour leurs collages éventuellement rephotographiés, les dadaïstes de Berlin prirent pour modèle *der Monteur* : l'ingénieur, l'ajusteur. Ils éludaient ainsi le jugement esthétique traditionnel et prétendaient à une représentation efficace de la vie moderne²⁴⁴.

Le terme de *Monteur*, dès son apparition dans la langue allemande, est en effet intimement lié à l'industrie, avant même de désigner la personne chargée d'assembler les fragments de pellicule filmique. Il y a ainsi conjonction temporelle entre le développement du cinéma et de l'industrie, d'une part, et la revendication par certains artistes d'un art du montage, d'autre part, lequel implique une conception nouvelle de la production artistique, pensée non pas comme une création, mais comme une combinaison de fragments préexistants. C'est ce que propose Sergueï Eisenstein, l'un des premiers à avoir théorisé la notion de montage cinématographique, en une formule qui pourrait résumer les poétiques d'Alexander Kluge et de Charles Reznikoff :

Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. *Montage* est un beau mot : il signifie mettre des morceaux tout prêts²⁴⁵.

Néanmoins, l'intervention du monteur sur le matériau n'en est pas moins déterminante et elle est également analysable en termes de création. Derrière la notion de montage se dissimule en effet l'idée selon laquelle l'assemblage d'éléments disparates peut contribuer à la création d'une représentation nouvelle. Cette productivité du montage a d'ailleurs été soulignée par Sergueï Eisenstein. Dans ses *Réflexions*, il évoque, non sans ironie, la fascination

²⁴⁴ Sylvie Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts », in *Le Montage dans les arts au XX^e et XXI^e siècles*, sous la direction de Sylvie Coëllier, Actes des Journées d'Études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 7-8.

²⁴⁵ Propos initialement cité par Chklovski dans ses *Carnets* de 1919 et repris par Jacques Aumont, in *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005, p. 221. C'est une idée similaire que développe Perec dans une conférence de 1967 où il mentionne *Stalingrad*, d'Alexander Kluge, ainsi que d'autres œuvres produites à partir de montages documentaires, et dans laquelle il considère ce type de pratiques citationnelles comme une possibilité de renouvellement de la littérature. Cf. Georges Perec « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre), transcription de Leslie Hill, publié in *Les choses, une histoire des années soixante*, Paris, René Julliard, 1965, pp. 147-171.

qu'a exercée la découverte du montage sur certains cinéastes manifestant pour cette pratique un intérêt excessif et qu'il qualifie de « gauchistes du montage » :

En jonglant avec deux bouts de pellicule, ils avaient découvert une qualité qui, longtemps, les stupéfia : deux bouts quelconques accolés se combinaient inmanquablement en une représentation nouvelle, issue de cette juxtaposition comme une qualité nouvelle²⁴⁶.

Il est également l'un des premiers à souligner que la notion n'est pas réservée au seul cinéma :

Cette particularité n'appartient pas en propre au cinéma. On retrouve nécessairement le phénomène dans tous les cas où l'on juxtapose deux faits, deux processus, deux objets²⁴⁷...

Cette découverte de la potentialité créatrice du montage intervient à un moment clé de l'histoire des arts. Comme le souligne Sylvie Coëllier dans l'ouvrage précédemment cité,

[a]u moment où le cinéma prend conscience que ses procédures techniques peuvent faire œuvre, assemblages et collages se développent dans les autres arts²⁴⁸.

Avec le cinéma, en effet, naît l'idée d'une nouvelle modalité de création, qui permettrait de produire une totalité à partir d'éléments hétérogènes. À la notion de composition, qui implique une forme de synthèse ou d'harmonisation, le montage substitue un principe d'addition ou de juxtaposition : le monteur assemble des morceaux tout prêts, en collant l'un derrière l'autre les fragments de bande de celluloid. Pour citer à nouveau Sylvie Coëllier :

Le montage, cette technique impliquant des processus de fragmentation ou la saisie de segments *ready-mades* peut donc à bien des égards être considéré comme l'appropriation active, inventive et critique d'un monde industrialisé agité de rapides mutations technologiques.²⁴⁹

Suivant une logique proche, Vincent Amiel propose quant à lui de rapporter le montage « aux systèmes contemporains de fragmentation qui marquent notre culture et notre vision du monde²⁵⁰ ». Le montage apparaîtrait ainsi comme une pratique esthétique adaptée à une époque fondamentalement marquée par le morcellement et la confrontation des données, à un monde qui n'est plus fondé sur un temps lent et cyclique mais sur le télescopage permanent des activités, des informations et des images.

²⁴⁶ Sergueï Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, traduit du russe par Lucia Galinskaia et Jean Cathala, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958, p. 68.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Sylvie Coëllier, *art. cit.*, p. 7.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁵⁰ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. VII.

Ces réflexions sur la notion de montage peuvent servir à éclairer les œuvres du corpus. En effet, celles-ci illustrent parfaitement l'idée d'un effacement du monteur, tel qu'il a été mis en valeur par Jean-Pierre Morel, mais elles manifestent également, chacune à leur manière, un travail d'appropriation du matériau documentaire à travers les techniques de la sélection et de l'assemblage, travail qui doit être compris comme une véritable création.

Bien évidemment, les œuvres majoritairement constituées de documents, comme celles de Reznikoff et de Kluge, relèvent de façon manifeste du « genre » ou de la « forme » du montage documentaire étudiés par J.-P. Morel. Elles intègrent une parole hétérogène à celle de l'auteur et revendiquent leurs emprunts à des formes non artistiques de discours. En cela, l'écrivain-monteur se cantonne volontairement dans ces œuvres à une forme de retrait, préférant à la création verbale un « usage » de discours *ready-made*. C'est ce qu'explique Reznikoff dans un entretien où il revient sur sa pratique d'écriture :

Well, I take the original source and edit it and edit it. In many cases I keep the language? I sometimes change it, but rarely. I do change the language if it doesn't coincide with something that I think is direct and simple. But as a rule, I just edit, that is, I throw out everything else.

Eh bien, je prends le texte original, et je coupe, encore et encore. Est-ce que je conserve souvent la façon de parler? Parfois je la transforme, mais c'est rare. Je change la langue si elle ne coïncide pas avec ce que je considère comme direct et simple. Mais en général, je me contente de couper, c'est-à-dire je jette tout le reste²⁵¹.

Si nous proposons de traduire le verbe « *to edit* » par « couper », rappelons qu'un des sens du verbe anglais correspond à la technique cinématographique du montage ; mais le terme désigne également le travail du rédacteur en chef, chargé de corriger le texte à publier – l'autorité chargée de déterminer ce qu'il convient de « couper », de « jeter » ou de modifier avant publication.

Dans les œuvres de Perec, d'Annie Ernaux et de Marcel Cohen, ces discours prélevés, qui n'ont pas toujours été transcrits par écrit en dehors de l'œuvre (qui donc n'ont pas d'existence « externe » en tant que documents) sont mêlés à des notations relevant du discours propre de l'auteur, lequel n'est donc pas « tout prêt » (*ready-made*) mais s'élabore dans la confrontation aux énoncés cités. Il s'agit là d'une autre manière de penser le montage littéraire, comme un tissage et une juxtaposition de fragments discursifs de diverses natures.

²⁵¹ « A conversation with Charles Reznikoff », in Milton Hindus, *Charles Reznikoff, Man and Poet*, Orono (Maine), National Poetry Foundation – University of Maine at Orono, 1984, p. 135. (Nous traduisons.)

Dans un cas comme dans l'autre, cependant, il nous paraît légitime de parler ici de montage, non seulement parce que les techniques de délimitation et d'assemblage reprennent les gestes du « coupé/collé » propres au monteur, mais parce que ces auteurs manifestent à travers elles une réelle appropriation du matériau documentaire. À partir de fragments de documents existants (l'archive juridique ou historique, le livre d'historien chez Marcel Cohen et Georges Perec, l'émission radiophonique chez Annie Ernaux) ou en voie de constitution (le « journal » chez Annie Ernaux, le carnet de « faits » chez Marcel Cohen, la « tentative » d'état des lieux chez Perec), ils sélectionnent des fragments et opèrent des rapprochements, créant ainsi une réalité nouvelle, l'œuvre littéraire. Celle-ci, bien que constituée de documents archivés ou potentiels, forme bien plus qu'un simple assemblage de documents.

À travers ces techniques se joue en effet la mise en œuvre d'un choix. Le montage implique toujours une sélection : parmi la masse des documents consultés et le flux continu de l'expérience, il s'agit pour chacun de nos auteurs de détacher les fragments les plus pertinents et les plus nécessaires à la construction de leur projet. Par ailleurs, le montage suppose également de disposer les éléments prélevés et de les assembler sous la forme d'une nouvelle totalité. Chacune des œuvres du corpus témoigne d'un tel désir de rapprocher des énoncés hétérogènes, et leur combinaison sous forme d'œuvre en change radicalement la portée. Ainsi, que ce soit dans *Récits d'Ellis Island* de G. Perec et R. Bober ou dans la trilogie des *Faits* de Marcel Cohen, le lecteur est d'abord frappé par l'hétérogénéité des « faits » et des discours qui lui sont présentés. Le rapprochement d'énoncés aussi divers suffit à désigner le texte comme œuvre, c'est-à-dire comme le produit d'une intention artistique.

On peut dès lors considérer le montage littéraire comme une modalité de réappropriation. Chez Annie Ernaux et Marcel Cohen, comme dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, le montage permet d'abord une réappropriation de l'énoncé noté, qui cesse d'être considéré comme un simple prolongement de l'expérience vécue ou de la perception pour prendre place dans l'œuvre. Dans *La Vie extérieure*, les « traces de temps et d'histoire » rassemblées par Annie Ernaux suivent l'ordre de l'expérience et du déroulement des jours. Pourtant, son œuvre manifeste bien un procédé de recomposition de l'expérience, dans la mesure où elle la fragmente et la condense en une succession d'instantanés. Une phrase entendue à la radio rapportant la mort de deux SDF alterne ainsi avec une brève description de l'invasion du centre commercial le jour de l'ouverture des soldes saisonnières ou encore

avec l'écoute mélancolique, à la station Châtelet-les-Halles, d'une chanson racontant une enfance lointaine au Mali. La juxtaposition des scènes minuscules cernées en quelques phrases transforme l'expérience de cette « vie extérieure » en quelque chose de plus qu'un simple compte rendu. Elle porte la marque du sujet qui a été saisi par elles ; mais elle porte également la marque de l'écrivain qui, même de façon minimale, a recomposé cette vie en une œuvre, qui s'est posé des questions de style et de forme.

Dans les œuvres d'Alexander Kluge et de Charles Reznikoff se joue également une réappropriation : réappropriation cette fois de l'énoncé transcrit, qui l'éloigne d'une logique de répétition en l'intégrant à une totalité autre. Dans *Stalingrad*, en dépit de l'absence de commentaires, les paroles rapportées s'infléchissent au contact les unes des autres. C'est probablement entre le compte rendu initial et le chapitre intitulé « le cours des jours », que ces échos se font entendre avec le plus d'intensité. L'un et l'autre chapitre traitent en effet des mêmes événements, jour par jour et parfois heure par heure, mais le premier manifeste le point de vue officiel de l'état-major, soucieux de manifester son efficacité auprès du chef des armées, là où le second reconstruit une perception subjective de la bataille telle qu'elle a été vécue par les soldats anonymes à partir de différents documents. Séparées par une centaine de pages, on retrouve ainsi deux interprétations totalement opposées des événements survenus par exemple le 26 décembre 1942. L'état-major fait preuve d'un optimisme de rigueur :

Sonnabend, 26. Dezember 1942:
Zwischen Wolga und Don und im Dongebiet brachen sich die anhalten feindlichen Angriffe an dem harten Widerstand unserer Truppen. In Gegenangriffen warfen deutsche Truppen an mehreren Stellen die Sowjets zurück. 42 Panzerkampfwagen wurden abgeschossen. Starke Verbände der Luftwaffe und schnelle ungarische Kampfflugzeuge unterstützten die Kämpfe des Heeres bei Tag und Nacht.

Samedi 26 décembre 1942 :
Entre la Volga et le Don ainsi qu'aux abords du Don, les attaques continues de l'ennemi ont avorté devant la résistance énergique de nos troupes. Au cours de contre-attaques les troupes allemandes ont rejeté les Soviétiques en plusieurs points. 42 chars de combat ont été détruits. De puissantes unités de l'armée de l'air et des avions rapides roumains ont appuyé l'action de l'armée de terre jour et nuit²⁵².

Toutefois « dans les faits » tels que les exprime « le cours des jours », la situation se révèle dramatique :

Sonnabend, 26. Dezember 1942:

Samedi 26 décembre 1942 :

²⁵² Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., p. 22. Traduction : p. 22.

An diesem Tage erfolgte Kürzung der Brotration auf 50 g pro Tag und Kopf. Die Maßnahme sollte nach den generalstabsmäßigen Berechnungen der Armee eigentlich am 23. Dezember angeordnet werden; sie hätte aber zu diesem Zeitpunkt die für den folgenden Tag erwünschte

Weihnachtsstimmung zerstört. [...]

Vertrauliche Anordnung:

Von einer zentralen Dienststelle erging vertrauliche Anordnung, dass kein Verwundeter oder sonst Ausgeflogener aus dem Kessel über die Dnjeprlinie hinaus nach Westen gebracht werden dürfe, um ein Einfließen unkontrollierter Nachrichten aus dem Kessel in das Reich oder die besetzten Gebiete zu verhindern.

La ration de pain a été ramenée à 50 grammes par jour et par individu. D'après les calculs effectués à l'état-major de l'armée, cette mesure devait être mise en vigueur dès le 23 décembre, mais elle aurait alors détérioré l'atmosphère de Noël qu'on souhaitait voir éclore le lendemain. [...]

Ordonnance secrète :

L'échelon supérieur a émis une ordonnance secrète disant qu'aucun blessé ou autre évacué de la zone encerclée ne devait être emmené à l'ouest au-delà de la ligne du Dniepr, afin d'éviter un afflux dans le Reich ou dans les territoires occupés de nouvelles incontrôlées en provenance de la zone encerclée²⁵³.

L'œuvre propose ainsi une mise en question et en confrontation d'une pluralité de discours. Sans formuler de jugement ou d'interprétation explicite, elle permet l'émergence d'un point de vue critique sur ces discours, que nous étudierons dans la troisième partie de ce travail.

On pourrait dès lors proposer une distinction entre les techniques mises en œuvre par nos auteurs qui s'appuierait sur un parallèle avec les différentes esthétiques du montage cinématographique. Selon Vincent Amiel, il existe ainsi un montage « discursif », caractérisé par l'importance accordée aux fragments pour eux-mêmes. Il en donne pour exemple *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, dans lequel alternent les plans sur les regards des marins et les fusils des soldats, ou sur le mocassin blanc d'un officier :

Le mocassin blanc d'un officier sur les touches d'un piano, dans *Le Cuirassé Potemkine*, n'est pas seulement un détail réaliste : la brièveté du plan, et son cadrage, en font un choix précis, donné et perçu comme tel. [...] c'est une véritable esthétique du fragment que ce type de montage met en place²⁵⁴.

C'est une logique semblable qui est à l'œuvre dans les textes d'Annie Ernaux et de Marcel Cohen, mais également dans les *Incidents* de Roland Barthes. La Ville Nouvelle, le monde contemporain, le Maroc s'y révèlent par éclats, à travers une succession bribes de discours, de scènes et d'anecdotes qui peut être interprétée comme une esthétique du fragment.

Ce type de montage est lié à un abandon du « montage narratif », inspiré du modèle romanesque. Dès les années 1920, rappelle Vincent Amiel, le cinéma soviétique abandonne

²⁵³ *Ibid.*, pp. 191-192. Traduction : pp. 178-179.

²⁵⁴ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 45.

ce type de montage à la logique mimétique au profit d'un montage pensé comme analyse du monde et des antagonismes qui le traversent – logique que l'on perçoit nettement dans le montage littéraire d'Alexander Kluge.

Le montage, même simple, transforme donc le matériau prélevé (écrits ou fragments d'expérience) pour l'intégrer à une totalité signifiante. Pourtant, celui-ci ne constitue pas le seul mode de recomposition du matériau documentaire. C'est au contraire la narration qui est généralement considérée comme le mode dominant de l'appropriation documentaire, dans les œuvres littéraires comme dans les ouvrages d'historiens. Le choix du montage comme mode de recomposition ne prend donc tout son sens que si on l'envisage dans son opposition au principe narratif. Cette opposition entre deux pratiques d'écritures n'est pas sans poser question aux auteurs du corpus. Elle est soulevée par Annie Ernaux dans le *Journal du dehors*, où elle écrit :

Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble (roman par exemple). Les fragments, comme ceux que j'écris ici, me laissent insatisfaite...pourtant j'ai aussi besoin de transcrire les gestes et les paroles des gens pour eux-mêmes, sans qu'ils servent à quoi que ce soit²⁵⁵.

La réflexion d'Ernaux permet de caractériser ces formes littéraires dans leur dimension fragmentaire, entendue précisément comme une résistance à l'intégration narrative, mais également comme une fidélité revendiquée à l'égard de la « brutalité » du fait et d'un réel constitué d'éclats, irréductible à une « histoire » totalisante. Le choix du montage implique en effet le maintien d'un désordre relatif à travers la préférence accordée à un ordre souple et mobile. Au lieu de reconstruire la bataille de Stalingrad sous la forme d'une continuité logique ou chronologique, Alexander Kluge éparpille les informations recueillies en différents chapitres que l'on pourrait envisager comme autant de dossiers. Le travail d'interprétation de ces informations et de construction d'une vision d'ensemble de la bataille n'est pas pris en charge par l'auteur, mais délégué au lecteur.

On rejoint ainsi à nouveau la créativité associée au montage, qu'il convient d'envisager comme une créativité partagée. Elle n'est en effet pas uniquement liée aux choix et au travail de l'auteur : elle est également tributaire d'une réception active. Le montage

²⁵⁵ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 85.

littéraire crée les *conditions* pour le lecteur d'exercer lui aussi ses choix et ses capacités de recomposition. Le propre du recueil, en ce sens, est d'offrir un état provisoire d'organisation de l'œuvre. Pour cette raison, le montage textuel diffère des principaux arts du montage, où l'œuvre finale prend la forme concrète d'une bande (pellicule du film, bande sonore), dont le visionnage ou l'écoute se déroule dans le temps selon un ordre déterminé. La lecture se déroule certes elle aussi dans le temps, mais elle permet l'élaboration de parcours multiples : l'œuvre en recueil peut se lire selon des trajectoires qui ne mènent pas toutes de la première à la dernière page, mais qui s'élaborent au gré des rapprochements, des recompositions ou des hasards.

La notion de montage, qui n'est jamais mentionnée explicitement par les auteurs (en dehors de la citation de Reznikoff citée plus haut) et qui n'apparaît que ponctuellement dans les discours de certains critiques au sujet de ces œuvres, s'impose à l'analyse avec beaucoup moins d'évidence que celle d'enregistrement. Autant les auteurs insistent sur les techniques de captation utilisées, autant ils passent sous silence le travail de recomposition dont la forme seule de leurs œuvres témoigne. Par ailleurs, ce « montage » littéraire est le plus souvent caractérisé par sa simplicité et sa discrétion : dans ce corpus, il se manifeste majoritairement sur le mode de la compilation et de la juxtaposition. Il n'est envisagé ni comme une esthétique du « choc » (liée à une confrontation d'éléments violemment opposés) ni sous le signe de la virtuosité (impliquée par l'entrelacement complexe d'un montage multilinéaire).

Cependant, la notion de montage semble en quelque sorte appelée par celle d'enregistrement mise en avant dans le chapitre précédent. Le recours à l'enregistrement, on l'a dit, implique un déplacement du travail de l'écrivain, qui ne réside plus dans la création du matériau narratif (l'anecdote) ou linguistique (la phrase) mais dans l'usage qui en est fait. Cet usage passe par une série de gestes – découper, compiler, assembler – que l'on a proposé d'envisager comme des transpositions dans le domaine littéraire du travail du monteur de films.

L'enjeu essentiel d'un tel travail de recomposition est de produire une œuvre à partir d'un matériau enregistré, souvent considéré comme « brut ». Pour le monteur de film, il s'agit d'assembler les « rushes » enregistrés lors de la prise de vue de façon à les constituer en

une totalité matérielle (la bande filmique) et signifiante (l'œuvre cinématographique) : ce n'est qu'alors que le film pourra être visionné par le spectateur. Dans l'œuvre littéraire, au contraire, le montage n'implique pas nécessairement la constitution d'une continuité. Toutefois, il s'agit bien de rassembler une pluralité éparse de faits et d'énoncés sous la dénomination d'un même titre, qui les désigne comme appartenant à une œuvre pensée comme totalité.

On voit alors que le travail du montage a pour conséquence de produire un effet diamétralement opposé à celui qu'impliquait la pratique de l'enregistrement. Dans ces œuvres, les techniques de captation produisent ce que l'on a proposé d'appeler un « effet de document ». Les techniques de recomposition, quant à elles, manifestent un travail de sélection et de réagencement qui implique une intervention de l'écrivain sur ce matériau documentaire. Le texte, dès lors, ne peut plus être considéré comme un simple document : il accède au rang d'œuvre et doit être envisagé comme le produit d'une intention esthétique. Ce second ensemble de techniques suscite donc un second type d'effet, qui vient contrebalancer ou nuancer l'« effet de document », sans pour autant le nier. C'est à cet « effet de littérarité » que l'on se propose à présent de consacrer le dernier point de ce chapitre.

3. Un « effet de littéarité »

Il s'agira à présent d'envisager ces œuvres en tant qu'elles se désignent elles-mêmes non seulement comme constituées de documents ou tendant vers le document mais également comme des œuvres littéraires.

Comme cela a déjà été souligné, un des partis pris de ce travail a été d'accepter de considérer les textes du corpus comme des œuvres littéraires sans remettre en question cette désignation ni en faire un enjeu de l'analyse. Toutefois, si l'on choisit de se placer d'un point de vue de réception, il est légitime de s'interroger sur les signes qui permettent au lecteur d'identifier ces œuvres comme relevant du domaine de la littérature, d'analyser ce qui se joue dans cette identification et quels paradoxes éventuels elle soulève.

Le simple contexte éditorial, assimilable à un principe de nomination (« ceci est de la littérature ») ne constitue pas une réponse suffisante. D'une part, en effet, il déplace sans la résoudre la question de la reconnaissance du texte comme œuvre littéraire au niveau d'un lecteur particulier (« pourquoi un éditeur a-t-il choisi de publier ce texte en tant qu'œuvre littéraire ? » mais aussi « pourquoi l'auteur a-t-il cherché à publier ce texte en tant qu'œuvre littéraire ? »). D'autre part, un examen plus minutieux du problème révèle l'existence d'un réseau d'indices qui viennent conforter cette nomination. L'inscription de la série constituée par les œuvres du corpus dans le domaine des objets esthétiques est tributaire d'un ensemble de caractéristiques et de signes dont la convergence produit sur le lecteur ce que l'on propose à présent d'analyser comme un « effet de littéarité ».

Le problème de l'identification des œuvres factuelles comme relevant ou non de la littérature a été posé et en partie résolu par Gérard Genette dans *Fiction et diction*. Son analyse, on l'a vu, aboutit à l'idée que les œuvres qui ne relèvent ni de la « fiction » ni ne s'inscrivent de façon manifeste et indubitable dans le domaine de la « diction » (contrairement à la poésie en vers) sont « conditionnellement » littéraires²⁵⁶. Les œuvres

²⁵⁶ « Le langage humain connaît deux régimes de littéarité : le constitutif et le conditionnel. Selon les catégories traditionnelles, le constitutif régit deux grands types, ou ensembles, de pratiques littéraires : la fiction (narrative ou dramatique) et la poésie, sans préjudice de leur éventuelle collusion dans la fiction en forme poétique. [...] Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire

factuelles doivent ainsi leur statut littéraire à une évaluation de la part du lecteur, laquelle les classe dans le domaine de la « diction » et le reconnaît par conséquent comme œuvres. Cette évaluation quant à leur « qualité » esthétique est, de l'aveu de Gérard Genette, « essentiellement stylistique²⁵⁷ ». Il semble toutefois difficile d'appliquer le modèle genettien aux œuvres de notre corpus. D'un point de vue strictement stylistique, en effet, ces écritures sont en effet soit peu marquées et mimétiques d'une langue ordinaire (qu'il s'agisse des constats dépassionnés de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, des phrases volontairement communes d'Annie Ernaux ou de la neutralité de celles de Marcel Cohen prenant pour modèle le « manuel de lecture à l'usage des grands débutants »), soit constituées d'énoncés qui ne sont pas directement imputables à l'auteur (dans *Témoignage* et *Stalingrad*, notamment) : elles ne peuvent donc guère être analysées en termes de « diction ». Toutefois, si l'on considère la notion de diction comme synonyme d'une recherche formelle²⁵⁸, celle-ci peut se manifester à un autre niveau. En élargissant la théorie proposée par Gérard Genette, on pourrait avancer que c'est la perception d'une recherche formelle au niveau de la structure « macroscopique » du texte qui conditionne l'identification de ces œuvres comme objets esthétiques. L'hypothèse envisagée ici est donc que la perception du travail de montage et de recomposition du matériau documentaire produit sur le lecteur un « effet de littérarité » similaire à celui résultant d'une évaluation stylistique.

Dès lors en effet que le lecteur « reconnaît » l'œuvre comme le résultat d'un montage, il est tenté de la rapprocher d'une tradition qui, apparue à l'origine dans le domaine du cinéma, s'est progressivement étendue aux autres arts, au point d'être perçue comme une des caractéristiques de la modernité esthétique. Ce parallèle est conforté par une inscription explicite ou implicite de ces œuvres dans le domaine littéraire : la versification (Perec, Reznikoff), la désignation de l'œuvre comme « roman » (Kluge), la place accordée aux figures d'écrivains (Ernaux, Cohen) tout comme la référence à certaines traditions

de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles – encore une fois, sans préjudice d'amalgame et de mixité ; [...] la poésie n'est qu'une forme particulièrement marquée et codifiée - et donc, dans ses états traditionnels [...], proprement constitutive – de la littérature par diction. Il y a donc des dictions de littérarité constitutive et des dictions de littérarité conditionnelle, alors que la fiction, elle, est toujours constitutivement littéraire. » Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 31-32.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁵⁸ G. Genette parle quant à lui de critère « rhématique », le terme lui paraissant plus large que « formel ». *Ibid.*, p. 33.

littéraires parfois lointaines, qui seront développées dans une troisième partie de ce travail, convergent dans l'affirmation d'une littéarité. Enfin, l'usage du document proposé par ces œuvres diffère d'un usage strictement « documentaire » et s'invente davantage comme un usage poétique, cherchant à créer les conditions d'une réception esthétique du document.

3.1. Reconnaissance d'un horizon esthétique

Dans *Le Destin des images*, Jacques Rancière propose d'analyser en termes de « montage » un mode de « syntaxe parataxique ». Celui-ci excède largement le sens cinématographique du terme « montage » et caractérise le passage, à la fin du XIX^e siècle, du régime représentatif au régime esthétique des arts :

Les écrivains du XIX^e siècle qui ont découvert, derrière les histoires, la force nue des tournolements de poussière, des moiteurs oppressives, des cascades de marchandises ou des intensités en folie ont aussi inventé le montage comme mesure du sans-mesure ou discipline du chaos²⁵⁹.

Après s'être arrêté longuement sur « le montage que présente dans *Le Ventre de Paris* l'épisode de la fabrication des boudins », Rancière constate que

[l]a liaison de tout avec n'importe quoi, qui passait hier pour subversive, est aujourd'hui de plus en plus homogène avec le règne du *tout est dans tout* journalistique et du coq-à-l'âne publicitaire²⁶⁰.

Pour Rancière, il est aujourd'hui nécessaire de « remettre du désordre dans le montage²⁶¹ ». C'est donc que le désordre produit par le montage n'est plus perçu en tant que désordre, ce qui montre à quel point les techniques et pratiques du montage ont été assimilées par le spectateur ou le lecteur contemporain, au point que les médias de masse et la publicité s'en sont emparés. Une telle familiarisation avec le montage peut être pensée comme la constitution progressive d'une tradition, d'abord perçue comme transgressive, puis ayant progressivement perdu de son étrangeté initiale pour être progressivement reconnue comme un tic de la modernité. « Papiers collés » de Braque et Picasso à partir de 1912, constitués de journaux découpés et collés sur des natures mortes ; photomontages dadaïstes à partir de 1916-1918 ; multiplication dans les années soixante des assemblages de

²⁵⁹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 58.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

²⁶¹ *Ibid.*

Tinguely et César, des *Combines* de Rauschenberg ; sans parler du développement du mixage dans le domaine musical : ces pratiques artistiques ont contribué à populariser le montage, qui apparaît aujourd'hui à un spectateur ou un lecteur même peu averti comme un mode de création caractéristique des arts du XX^e siècle. La reconnaissance d'un objet (dans notre cas d'un objet littéraire) comme résultat d'un travail de montage inscrit cet objet dans le cadre de cette tradition : dès lors, son statut d'œuvre d'art (ici d'œuvre littéraire) ne paraît plus devoir être mis en cause.

Dans sa conférence de 1967 à l'Université de Warwick, Georges Perec évoque ainsi successivement *Stalingrad* d'Alexander Kluge, le *pop art*, le *free jazz* et le cinéma de Jean-Luc Godard, qu'il envisage comme autant d'avatars d'une nouvelle conception de la création²⁶². Il nous permet ainsi de reconstituer l'horizon esthétique dans lequel l'œuvre de Kluge s'inscrit pour un lecteur averti de la fin des années soixante. Il s'agit d'un horizon où dominent les pratiques du détournement et de la recomposition, ainsi que la « discipline du chaos » qu'évoquait Jacques Rancière et qu'illustrent parfaitement les recherches musicales du *free jazz*. Pour reformuler cette idée en termes jaussiens, les techniques du montage ont été parfaitement intégrées à l'horizon d'attente du spectateur/lecteur/auditeur contemporain. Loin de constituer une surprise ou de manifester un écart par rapport à la norme esthétique de leur temps, elles vont au contraire susciter un effet de reconnaissance : celui-ci permet d'intégrer l'artefact « monté » dans une filiation qui le désigne comme objet esthétique.

Cette identification ne dépend nullement du matériau dont l'œuvre est constituée. De nombreux objets ne doivent en effet leur statut d'œuvre d'art qu'au seul travail de montage dont ils témoignent²⁶³. Il en va ainsi de la plupart des photomontages, des œuvres de

²⁶² Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre), transcription de Leslie Hill, publiée in *Les Choses, une histoire des années soixante*, Paris, René Julliard, 1993 [1965], pp 163-164.

²⁶³ Certes, il existe une pratique du montage généralisée qui excède le domaine artistique et où la perception d'un travail de recomposition n'est pas synonyme d'art. C'est ce qu'évoque Rancière au sujet de la récupération publicitaire du montage. Au-delà de la publicité, les émissions télévisées et radiophoniques, comme certains films documentaires à visée informative et non esthétique, ont également recours aux techniques du montage. Du côté de l'écrit également, on pourrait dénombrer différentes formes d'assemblage (anthologies, chroniques) qui n'impliquent pas d'intention esthétique. Toutefois, celles-ci obéissent toujours à une finalité explicite, qu'elle soit ludique, pédagogique, pratique, etc. La spécificité du montage entendu comme pratique artistique, au contraire, semble liée à l'impossibilité de le réduire à une telle finalité univoque. Dans une œuvre d'art produite par montage, la sélection et l'assemblage, la fragmentation et le regroupement obéissent à une intention complexe et génèrent des effets de sens pluriels. La pratique du

musique concrète et de la plupart des grands films documentaires. La perception des techniques de recomposition étudiées dans ce chapitre tend donc à produire un « effet de littérarité », dans la mesure où elle invite à rapprocher ces textes d'un ensemble de traditions esthétiques reconnues et qu'elle inscrit par là même la série dans le domaine esthétique.

3.2. Indices d'une inscription littéraire

Cette association plus ou moins spontanée se voit confortée par un réseau de signes, qui soulignent de manière insistante l'appartenance de ces œuvres à la littérature. Un premier ensemble de ces indices est constitué par les signes d'appartenance générique, au premier rang desquels figure la versification, dont témoignent les œuvres de Georges Perec et de Charles Reznikoff. Le recours au vers, dans l'optique de Gérard Genette, manifeste une pratique de la « diction » et désigne le texte comme texte littéraire. Cependant, il contribue également à inscrire l'œuvre dans une tradition poétique donnée²⁶⁴.

Dans l'œuvre d'Alexander Kluge, cette appartenance générique ne se manifeste pas formellement, mais se trouve explicitement revendiquée dans le sous-titre et l'avant-propos de l'œuvre. Le titre original, *Schlachtbeschreibung*, qui apparaît dans la version française sous forme d'un sous-titre, présente le texte comme la « description d'une bataille », inscrivant ainsi l'ouvrage dans une pratique littéraire codifiée (la description). Par ailleurs, à partir de l'édition française (1965), et dans l'ensemble des rééditions allemandes, l'auteur désigne dès la première page son œuvre comme une « fiction », orientant cette fois l'interprétation du lecteur du côté du genre romanesque :

Das Buch, wie jede Fiktion (auch die aus dokumentarischem Material bestehende), enthält ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt.

Comme toute fiction (et aussi bien celle qui est faite d'un matériau documentaire), ce livre contient une grille, l'imagination du lecteur y trouvera ses points de repère à chaque fois qu'elle prendra la direction de Stalingrad²⁶⁵.

montage comme création engage l'idée que le rapprochement crée du sens, mais qu'il s'agit toujours d'un sens problématique.

²⁶⁴ Il s'agit en effet l'écriture de Reznikoff dans la lignée des inventeurs de l'*open verse line* et du *cut-up*. L'*open verse*, vers « libre » dont les délimitations ne seraient plus imposées par la prosodie mais par le sens des mots et du rythme de la phrase, a notamment été pratiqué par T. S. Eliot et Ezra Pound. Le *cut-up* consiste à intégrer au poème des discours qui lui sont extérieurs, comme l'ont fait notamment Brion Gysin et William S. Burroughs.

²⁶⁵ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, réédition de 1978, op. cit. p. 368. Traduction, op. cit., p. 7.

Cette interprétation se voit confirmée par la quatrième page de couverture de l'édition française, où il est affirmé que

[l']auteur a créé un nouveau genre romanesque, le roman document, où le réel et l'imaginaire se chevauchent et sont si étroitement mêlés que le lecteur finit par les confondre²⁶⁶.

La réédition allemande de 1978, non traduite en français, accentue cette désignation générique par le biais du terme « *Roman* » (« roman ») utilisé comme sous-titre et donc visible dès la page de couverture, de façon à guider l'ensemble de la lecture. Elle intègre également de nouveaux documents, fictifs cette fois, et qui coexistent avec les archives initialement intégrées tout en les questionnant²⁶⁷.

Coexistant avec ces désignations génériques explicites, qui inscrivent catégoriquement l'œuvre tantôt du côté de la « diction », tantôt dans le domaine d'une « fiction » paradoxale, une pluralité de discours et d'indices viennent conforter la littérarité de ces textes.

Parmi eux, les nombreuses épigraphes placées en tête d'ouvrage et de chapitres engagent la lecture dans un rapport à la tradition littéraire. Ainsi, la version allemande de *Stalingrad* s'ouvre-t-elle sur une citation de Paul Valéry, absente dans l'édition française :

Auch die Zukunft ist leider nicht mehr
das, was sie einmal war.

Même l'avenir n'est plus ce qu'il était.

Au-delà de la surprise que peut susciter une référence à l'avenir en exergue d'un ouvrage consacré à une bataille du passé (cette distinction des temps étant précisément ce que Kluge cherche à questionner dans son œuvre), on notera que la référence ancre d'emblée l'ouvrage dans une filiation littéraire.

Les citations littéraires scandent régulièrement le discours de Georges Perec. *Récits d'Ellis Island* s'ouvre sur deux vers tirés du *Jonas* de Jean-Paul de Dadelsen :

Notre pays à nous, c'est

²⁶⁶ Alexander Kluge, *Stalingrad : description d'une bataille*, op. cit., quatrième page de couverture.

²⁶⁷ Voir à ce sujet l'article de Marijke Vish, « Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges Schlachtbeschreibung. », in *Alexander Kluge*, herausgegeben von Thomas Böhm-Christl, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, pp. 35 sq.

ce maigre rivage où nous voici jetés²⁶⁸

C'est donc à la parole poétique qu'il revient d'amorcer l'œuvre, tandis que la parole des témoins aura pour charge de la clore. De façon plus sensible encore, à l'intérieur du chapitre « Description d'un chemin », un dialogue s'instaure entre G. Perec et différents auteurs de la tradition littéraire juive. Le chapitre présente, sous forme d'une épigraphe, un paragraphe tiré de *Motl, Fils du Chantre*, de Cholem Aleichem :

Chut, nous partons pour l'Amérique ! Où est l'Amérique ? Je ne sais pas. Je sais seulement, que c'est loin, horriblement loin. Il faut voyager et voyager très longtemps pour arriver jusque là-bas. Et, quand on arrive, il y a un « Kestelgartel » qui vous attend. On vous parque dans le « Kestelgartel », on vous met tout nu et on vous regarde dans les yeux. Si vous avez les yeux sains, ça va bien. Si non, on vous oblige à retourner d'où vous venez. Il me semble que j'ai les yeux sains. (...) Par contre, comme dit mon frère Eliohou, avec ma mère la chose est moins gaie. À qui la faute ? Jour et nuit elle pleure. Depuis que père est mort, elle n'a pas cessé de pleurer²⁶⁹.

Quelques pages avant la fin de ce même chapitre, une nouvelle citation, tirée cette fois de *L'Amérique* de Franz Kafka :

lorsque, à seize ans, le jeune Karl Rossmann entra dans le port de New York sur le bateau déjà plus lent, la statue de la Liberté, qu'il observait depuis longtemps, lui apparut dans un sursaut de lumière. On eut dit que le bras qui brandissait l'épée s'était levé à l'instant même, et l'air libre soufflait autour de ce grand corps²⁷⁰.

Ce paragraphe est commenté par Perec avant d'être mis en regard de la citation d'Emma Lazarus, inscrite sur le socle de la statue de la Liberté et reproduite cette fois dans le corps du texte poétique de Perec :

donnez-moi ceux qui sont las, ceux qui sont
pauvres,
vos masses entassées assoiffées d'air pur,
les rebuts misérables de vos terres
surpeuplées
envoyez-les-moi
ces sans patrie ballottés par la tempête
je lève ma lampe près de la Porte d'Or²⁷¹

Des échos et des dissonances s'établissent ainsi entre ces différentes citations littéraires et le texte de Perec : mise en abîme de la forme versifiée dans le texte en vers, contraste entre l'élan lyrique d'Emma Lazarus et la langue tout en retenue de Georges Perec, dialogue

²⁶⁸ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 6.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

entre Perec et Kafka (autour de cette lampe transformée en épée par l'auteur de *L'Amérique*), dialogue également entre l'extrait du roman de Cholem Aleichem (qui évoque l'inspection des yeux et les larmes de la mère), le titre du chapitre précédent (« L'île des larmes ») et l'histoire évoquée par Perec de l'arrière grand-père de Robert Bober (refoulé d'Ellis Island car atteint du trachome).

Ce dont témoignent toutes ces citations, c'est que la vision de l'île proposée par Perec et Bober est nourrie de littérature autant que de documents. Plus encore, elle invite à confronter le corps du texte aux citations qui l'encadrent ou l'interrompent : celles-ci renforcent donc singulièrement le contexte littéraire dans lequel s'inscrit la parole mi-documentaire, mi-poétique de Perec et invitent à rapprocher la pratique du montage mise en œuvre d'une pratique de l'intertextualité.

Des remarques similaires pourraient être faites au sujet d'un certain nombre d'œuvres du corpus. Ainsi, c'est également à une phrase de Kafka que Marcel Cohen a recours en épigraphe du premier volume de *Faits* :

Il court après les faits comme un patineur débutant...²⁷²

Bien que l'origine de la citation ne soit pas spécifiée, elle est tirée des *Préparatifs à la noce de campagne*, publiés par Max Brod à partir de fragments laissés par Kafka à sa mort. Dans ce dernier ouvrage, la phrase s'applique au personnage du récit, dont l'auteur de *Faits* apparaît ainsi comme le double, tout aussi hésitant. Dans les deux volumes suivants de *Faits*, c'est toujours un grand écrivain qui est cité en épigraphe, mais qui s'exprime cette fois à la première personne, sous la forme d'une affirmation que l'auteur semble reprendre à son compte. *Faits, II* s'ouvre ainsi sur une citation du *Livre des Passages*, de Walter Benjamin :

Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer.

Enfin, *Faits, III* s'inscrit sous l'égide de Maurice Blanchot, par le biais de deux phrases tirées de *La Folie du jour* :

Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies.

²⁷² La phrase intégrale dit : « Il court après les faits comme un débutant dans l'art du patinage qui, par-dessus le marché, s'entraînerait dans un endroit interdit. »

Ces deux citations, qui semblent l'une comme l'autre constituer un commentaire éclairant de l'œuvre qui suit, invitent le lecteur à se laisser aller à une confusion préméditée : derrière le « je » de Walter Benjamin et de Maurice Blanchot se laisse entendre le « je » de Marcel Cohen, qui dans le corps du texte se cantonne exclusivement à la troisième personne. Kafka, Benjamin et Blanchot esquissent ainsi une communauté d'écrivains qui inclut également l'auteur de la trilogie des *Faits*. Les trois citations, en inscrivant l'œuvre dans la lignée de ces auteurs majeurs, signalent également son appartenance au domaine de la littérature.

Annie Ernaux, quant à elle, ouvre son *Journal du dehors* par une phrase de Rousseau, figure non seulement du grand écrivain français mais également considéré comme le précurseur de l'autobiographie :

Notre *vrai* moi n'est pas tout entier en nous.

L'inscription du texte à venir dans une filiation littéraire ne se fait donc pas sans distance. Ainsi, c'est bien à l'auteur des *Confessions*, écrivain emblématique de l'introspection et de l'examen minutieux des états de l'âme, qu'Annie Ernaux confie le soin d'éclairer son projet d'un journal fondé au contraire sur un « dehors » pensé comme l'envers de l'intériorité. Ce geste citationnel, parce qu'il engage un rapport complexe à la tradition littéraire, et notamment à la tradition de l'écriture à la première personne, suffit à témoigner d'une recherche esthétique et d'une interrogation qui est proprement celle d'un écrivain.

Dans *Témoignage*, enfin, la citation placée en exergue trouve son origine dans l'épître de Paul aux Ephésiens :

Let all bitterness, and wrath, and anger, and clamour, and railing, be but away from you, with all malice.

La version anglaise²⁷³, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre originale, semble bien plus évocatrice ainsi que dans la traduction qui en est proposée dans l'édition française²⁷⁴. À travers la forte scansion de la conjonction « *and* » et le rejet en fin de phrase du complément qui clôt l'énoncé sur le terme très fort de « *malice* » (« méchanceté »), les passions néfastes

²⁷³ La traduction de la bible correspond à l'« *English Revised Version* » (*ERV*). Il s'agit d'une révision, datant de la fin du 19^e siècle, de la « *King James' Version* » de 1611.

²⁷⁴ « Que toute amertume, toute animosité, toute colère, toute clameur, toute calomnie, et toute espèce de méchanceté, disparaissent du milieu de vous. » Traduction de la « Bible Louis Segond » de 1910.

semblent circonscrire voire assaillir le « you » destinataire de l'injonction : c'est bien toute la dimension poétique de la langue biblique qui est ici mise en avant, au-delà même des principes moraux auxquels elle engage. La langue de Reznikoff, même si elle est constituée d'énoncés « empruntés » à d'autres, paraît, à la lumière de cette première citation qui éclaire toutes celles à venir, nourrie de la force et de la simplicité de cette langue.

Selon des modalités très différentes, il apparaît ainsi que l'inscription de citations tend à renforcer l'identification des œuvres du corpus comme œuvres littéraires. Parce qu'elle implique une mémoire, voire une filiation, l'épigraphe contribue à engager l'œuvre dans un réseau complexe d'intertextualités qui signe son appartenance à la littérature.

Par ailleurs, cet « effet de littérarité » se voit conforté par le biais d'une référence encore plus indirecte, et qui se manifeste cette fois dans le corps même du texte. Il s'agit, dans les œuvres de Marcel Cohen et d'Annie Ernaux, des multiples figures d'écrivains susceptibles d'apparaître aux yeux du lecteur comme autant de doubles de l'auteur. Les exemples sont ici innombrables : Annie Ernaux se montre ainsi très au courant de l'actualité littéraire de son temps. Elle évoque non sans ironie le *Premier Roman* de Mazarine Pingeot²⁷⁵, participe à une manifestation rassemblant des intellectuels²⁷⁶, assiste à des rencontres littéraires ou à des conférences données par des écrivains²⁷⁷. Elle prouve ainsi son appartenance à un groupe social, ses préoccupations quant à l'écriture, mais également quant au rôle de l'intellectuel dans la société.

Chez Marcel Cohen, l'écrivain n'apparaît jamais dans sa dimension sociale : c'est essentiellement en tant qu'individu et en tant que créateur, dans ses préoccupations, ses recherches et ses angoisses qu'il intéresse l'auteur. Jamais Marcel Cohen ne s'associe explicitement à ces figures de poètes. Pourtant, ses *Faits* apparaissent également comme une sorte de portrait négatif, portrait « en creux » d'un écrivain. Cette attention scrupuleuse et passionnée aux écrivains, mais plus encore à leurs gestes, à leurs angoisses et à leurs manies contribue grandement à définir, en miroir pourrait-on dire, l'auteur comme écrivain lui-même.

²⁷⁵ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 106.

²⁷⁶ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 83.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

Les œuvres du corpus, en dépit de l'« effet de document » qu'elles suscitent, semblent donc déborder de littérature : encadrées de citations attribuées à des auteurs célèbres, les unes mettent en scène des préoccupations et des figures d'écrivains tandis que les autres se désignent explicitement (Kluge) ou formellement (Perec, Reznikoff) comme textes littéraires. Ces multiples affirmations d'une identité littéraire viennent conforter et asseoir le contexte dans lequel le lecteur reçoit l'œuvre. Elles se combinent à la perception d'un horizon esthétique propre au XX^e siècle que les procédés de recomposition, de fragmentation et de montage lui ont permis d'identifier et créent ainsi les conditions d'une réception singulière des faits et des paroles présentés dans le corps. L'« effet de document » précédemment analysé se trouve donc doublé d'un « effet de littéarité » qui tout à la fois l'infléchit, le contrebalance et le complexifie. Dès lors en effet que l'œuvre apparaît au lecteur comme une œuvre littéraire, il ne peut plus lire le ou les documents qu'elle présente comme de simples documents : ceux-ci se voient travaillés et détournés vers un usage esthétique.

3.3. Détournement du document vers l'esthétique

Certaines des œuvres du corpus, et parmi elles certains passages textuels sont emblématiques d'un tel infléchissement du document vers l'esthétique. Ce sont ces passages qui alertent le lecteur quant à la nature double des œuvres qu'il est en train de lire et qui constituent ainsi les lieux privilégiés de perception d'un « effet de littéarité » complexe.

L'exemple le plus évident est sans doute constitué par les listes de statistiques, de noms de ports et de noms de bateaux égrenés par Perec dans « Description d'un chemin ». La structure répétitive des listes, en effet, rappelle parfois, par le biais notamment de l'anaphore et du retour à la ligne, une forme que le lecteur tend à identifier comme poétique. C'est le cas notamment de celle où s'entassent les nombres d'émigrants de différentes nationalités ayant transité par Ellis Island. Cette liste inaugurale relève en partie du simple catalogue – répétant simplement des données prélevées dans les documents officiels racontant l'histoire de l'île. Mais elle relève aussi du poème, qu'elle évoque ne serait-ce que visuellement dans la succession verticale des nationalités, dans le retour du blanc et du saut entre les lignes qui prennent ainsi la forme d'autant de vers libres, dans son rythme et ses répétitions.

Claude Burgelin propose ainsi de distinguer entre l'inventaire et la liste, la liste désignant chez lui l'inventaire en tant qu'il glisse vers la litanie du poème :

Au départ, « un inventaire c'est quand on n'écrit pas ». Mais, à faire taire la littérature, naît une forme « pure » d'écriture, de poésie que nul poète n'agence. L'inventaire devient liste, et la liste figure de la litanie ou de la célébration : façon de donner comme une aura (tout ironique) de sacré, une sorte de nécessité supérieure, à cette déclinaison de mots que le sens, la consonance ou d'autres apparentements rapprochent (éloignant de la contingence, créant des « familles » éphémères ou durables)²⁷⁸.

La liste est ainsi tendue entre les contraires : entre neutralité du constat et chant sacré de la litanie, mais aussi entre maîtrise et vertige. Elle manifeste en effet une certaine maîtrise du réel, à travers ce geste fondamental d'appropriation qu'est la nomination et à travers l'exhaustivité qu'elle vise ; mais elle produit également un effet inverse, qu'Umberto Eco qualifie de « vertige »²⁷⁹. La répétition des termes et le rythme hypnotique de l'accumulation des émigrants que Perec insère dans son commentaire à deux reprises, lui confère une dimension quasi incantatoire, où le plus concret (les hommes et les femmes ayant transité par l'île) tend à se dissoudre dans l'abstraction et la musicalité du vers, où le sens peu à peu se dérobe, où les données cèdent le pas à une forme de déréalisation. Les procédés de recomposition, notamment de mise en liste, contribuent donc à infléchir la lecture du document, l'orientant vers une lecture littéraire.

Le même type d'effet de littéarité peut être produit par le biais d'autres techniques de recomposition, notamment par la fragmentation et le cadrage, qui contribuent à isoler certains énoncés et à les reconsidérer sous un angle poétique.

Annie Ernaux resserre ainsi parfois son point de vue autour d'un détail :

Un caddie renversé dans l'herbe, très loin du centre commercial, comme un jouet oublié²⁸⁰.

La notation est ici réduite à une phrase nominale, à la manière d'un plan très rapproché. L'énoncé ainsi « cadré » perd de sa valeur informative et dénotative pour suggérer un « effet de tableau ». Il s'agit là d'un procédé tout à fait caractéristique de l'écriture et de la perception d'Annie Ernaux : le fait d'isoler un détail contribue à lui conférer une portée nouvelle. L'auteur évoque ainsi à de nombreuses reprises la façon dont une phrase, lue au dos

²⁷⁸ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 131.

²⁷⁹ Umberto Eco, in *Vertige de la liste*, *op. cit.*, pp 363 sq.

²⁸⁰ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, *op. cit.*, p. 61.

d'un journal ou saisie à la volée et détachée de son contexte d'origine, peut acquérir l'épaisseur d'une énigme. Par exemple :

Phrase qui se détachait sur la copie que relisait un étudiant dans le R.E.R., entre Châtelet-les Halles et Luxembourg : « La vérité est liée à la réalité²⁸¹. »

Propos banal issu d'une copie elle aussi probablement banale, la phrase resurgit pourtant seule dans la mémoire de l'auteur : affranchie de la machine rhétorique dans laquelle elle était prise, elle paraît dès lors pouvoir être infiniment sondée, à la manière d'un énoncé poétique. Dans cet exemple, la perception d'une forme fragmentaire joue dans la réception esthétique de l'énoncé : elle mobilise un ensemble de références intertextuelles, dont les écrits romantiques sur le fragment, qui infléchissent le document vers l'esthétique²⁸².

De la même manière, on peut penser que la façon dont Charles Reznikoff isole certains passages des comptes rendus de procès les détourne de leur fonction initiale (compiler des faits, afin de permettre à un jury ou à un juge de prononcer un verdict concernant telle ou telle affaire portée devant la cour). En voici un exemple :

It was early in the morning,
drizzling,
and because of the fog
still dark.
The old woman began to cross the railroad tracks
slowly.
No sound of whistle or bell
Or glow of headlight –
and the speeding engine struck her²⁸³.

Il était tôt dans la matinée,
il bruinaït,
et, à cause du brouillard,
il faisait encore sombre.
La vieille femme se mit à traverser les voies de
chemin de fer
lentement.
Aucun coup de sifflet ou de cloche
ni de lueur de phares –
et la machine qui accélérât la heurta.

La délimitation et la versification permettent de reconsidérer l'énoncé transcrit sur le mode du poème ou de la comptine. La délimitation isole le propos de son contexte initial et lui confère ainsi une certaine gratuité ; la versification accentue la dimension rythmique, concrète et sonore du message verbal, ici scandée par des vers de deux syllabes caractérisés

²⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

²⁸² Néanmoins, bien qu'elle mobilise un tel imaginaire, il nous semble que la forme factographique doit être distinguée du fragment, dans la mesure où elle ne s'invente pas sur le mode de l'inachèvement et de la nostalgie d'une totalité. Pour plus de précisions sur la distinction entre fragment et autres formes brèves, voir Alain Montandon, *Les formes brèves*, Hachette Supérieur, Paris, 1992.

²⁸³ Charles Reznikoff, *Testimony, Volume II, The United States, (1885-1915), Recitative, Part III, 1901-1910*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1979, p. 142. (Nous traduisons)

par le retour des mêmes sonorités (le [i] et le [l] associé aux sifflantes : « *drizzling* », « *still dark* », « *slowly* ») et alternant avec des vers plus longs. La combinaison de ces caractéristiques engage la lecture sur un mode esthétique, attentif non pas à reconstruire uniquement la vérité factuelle du cas soumis à l'avis des jurés, mais à en saisir la dimension poétique, laquelle tient à la fois à l'énigme de sa formulation lapidaire, à sa brièveté frappante et à la puissance d'une langue à la fois déconcertante de simplicité et fortement rythmée par le retour à la ligne.

Versifications, délimitation, mise en liste : l'ensemble des techniques de recomposition invite à mettre en scène le document sur un mode littéraire et donc à modifier le regard qu'il convient de porter sur lui. Il sera longuement question dans la seconde et la troisième partie de ce travail des effets sur la lecture d'un tel usage poétique du matériau documentaire, mais la première conséquence de ce détournement consiste à désigner le texte comme œuvre, sans pour autant cesser d'affirmer son lien au réel.

Contrairement à la majorité des œuvres dites « factuelles », les œuvres de notre corpus, comme ce second chapitre a tenté de le montrer, ne présentent donc pas une littérarité problématique, mais elles affirment cette littérarité de manière complexe. En réalité, la multiplication de tels signes et la somme des références littéraires mobilisées par les auteurs du corpus prouvent assez qu'à leurs yeux, la littérarité de leurs œuvres ne fait guère de doute. Le doute, si doute il y a, est peut-être le fait de certains lecteurs, et parmi eux du chercheur, qui éprouve nécessairement des difficultés à ramener ces textes à du connu, à des exemples et à des catégories établies par la tradition critique. En cela, ces œuvres éclairent les modes de pensée et de définition de la littérature adoptés par le lectorat, la critique ou l'institution universitaire. Dans *Fiction et Diction*, on l'a dit, la réflexion de Gérard Genette sur les œuvres factuelles ouvre à des questionnements concernant les critères de reconnaissance de la littérarité (« Quand y a-t-il littérature ? »). Genette répond à cette question à travers les deux notions de « fiction » et de « diction », qui paraissent devoir se partager le paysage littéraire. Toutefois, les auteurs de notre corpus semblent désireux d'engager l'écriture dans une troisième voie, résolument écartée de la fiction – malgré certaines revendications « romanesques » paradoxales d'Alexander Kluge – et méfiantes à

l'égard d'une « diction » entendue comme une recherche stylistique éloignant la langue littéraire de la langue ordinaire. Ils nous obligent à faire retour de manière critique sur les définitions, les frontières et les notions qui nous servent à décrire, à comprendre et à mesurer le paysage littéraire, héritées d'une tradition des genres que leurs œuvres viennent remettre en question.

La difficulté à inscrire ces textes dans des catégories génériques existantes a également nécessité le recours à d'autres formes de traditions artistiques : c'est en ce sens que l'on a pu mobiliser la notion de montage, et que l'on rapprochera par la suite ces œuvres de celle de *ready-made*. Contrairement à ce que leur singularité peut de prime abord nous faire croire, les œuvres du corpus s'inscrivent donc dans une série de rapports revendiqués : rapport aux autres arts, rapport à un ensemble de pratiques non artistiques, rapport au réel. C'est de toute évidence ce dernier lien qui est le plus fortement affiché par ces auteurs, et cette affirmation répétée a pour conséquence un relatif effacement du travail de recomposition et de « mise en œuvre » du document.

On a vu pourtant que les œuvres du corpus produisent bel et bien un « effet de littérarité », à travers un ensemble d'indices qui tout à la fois se donnent à lire comme les traces d'un travail du document et qui marquent la proximité de ces textes avec la tradition littéraire. Cet « effet de littérarité » ne contredit pas frontalement « l'effet de document » : ils se combinent pour produire une réception complexe, et c'est cette réception qui nous semble pouvoir caractériser au mieux la série que nous tentons ici de constituer à partir d'un tel corpus.

Des objets « multifonctionnels » : une réception à double entente

Il s'agissait dans cette première partie de reprendre l'idée de Hans Robert Jauss, elle-même empruntée à Victor Chklovski, selon laquelle l'œuvre d'art est perçue « par contraste avec un arrière-plan d'autres œuvres et par associations avec celles-ci²⁸⁴ » afin de situer les œuvres littéraires dans le paysage artistique actuel. Selon la méthode proposée par Jauss, en effet, il est nécessaire de reconstituer l'horizon d'attente à partir duquel une œuvre est perçue par son public, afin de déterminer en quoi cette œuvre répond à ses attentes ou au contraire les déjoue. La démarche suivie dans cette première partie répondait à une logique légèrement différente : elle consistait à déterminer quels types d'effets de reconnaissance ces œuvres peuvent engendrer, mais dans le but, inverse, de les constituer en une série.

Il a ainsi été montré que ces œuvres entretiennent différents liens de parenté : avec des œuvres littéraires, d'abord, plus précisément avec ce que l'on nomme aujourd'hui les littératures factuelles ; avec des objets artistiques non littéraires, ensuite, notamment avec les arts du montage et la photographie ; avec des objets verbaux non littéraires, enfin, à savoir les documents. La singularité de ces œuvres tient donc au fait qu'elles s'inscrivent *conjointement* dans une double série d'objets le plus souvent considérés comme distincts. D'un côté, elles manifestent un rapport revendiqué au document, catégorie extrêmement vaste d'artefacts, qui englobe des œuvres littéraires (témoignages, autobiographies, etc.) mais excède largement le domaine esthétique. De l'autre, elles se présentent, de façon plus discrète mais indiscutable, comme le résultat de pratiques de recomposition, proches en cela d'une esthétique du montage commune à de nombreux courants artistiques.

Par conséquent, ces œuvres suggèrent une double réception : elles doivent être lues à *la fois* comme des documents ou répétition de documents (donc comme des discours susceptibles de nous informer sur tel ou tel aspect de la réalité extralinguistique) *et* comme des œuvres littéraires. Cette réception à double entente constitue en réalité le principal et probablement le plus sûr critère de définition des œuvres factuelles. C'est à une conclusion

²⁸⁴ Victor Chklovski, « Der Zusammenhang der Mittel des Sujetbaus mit den allgemeinen Stilmitteln », in *Poetik*, 1919, cité in Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 45.

similaire qu'aboutit Leona Toker dans ses travaux, quand elle définit les œuvres factuelles, et plus particulièrement les témoignages à valeur littéraire, comme des objets « multifonctionnels » (« *multifunction objects* ») :

La fonction esthétique, on le sait, n'est pas le monopole de l'art : cette propriété peut tout aussi bien caractériser des paysages, des objets naturels ou des artefacts pragmatiques produits par l'homme. Les énoncés verbaux, oraux ou écrits, peuvent être le cadre d'une lutte entre différentes fonctions, telles que la fonction informationnelle, la fonction émotive ou la fonction esthétique. [...] Si nous concentrons notre attention sur la fonction esthétique d'un ouvrage de prose documentaire, alors l'ouvrage est lu comme de l'art ; si nous accentuons la fonction informationnelle, l'ouvrage peut être réduit à son statut pragmatique – à moins que l'effet esthétique, dont le texte crée les conditions, nous entraîne au-delà des raisons qui ont dicté notre choix de lecture initial. En d'autres termes, dans la prose documentaire, plus que dans d'autres modes d'écriture, la prépondérance de l'une ou l'autre fonction n'est pas stable, et cette instabilité dépend largement de l'évolution historique. Au moment de leur parution originale, on lisait *Si c'est un homme* de Primo Levi, les premières fictions de Soljenitsyne et les *Récits de la Kolyma* de Chalamov « pour les faits » : la fonction informationnelle de ces ouvrages prévalait. Mais dès que cette preuve factuelle s'est trouvée assimilée de façon adéquate (souvent en l'intégrant à des études historiques de plus grande portée) et qu'un lecteur informé n'avait dès lors plus besoin de ces écrits en tant que sources d'information, on vit émerger, après une éclipse relative, la fonction esthétique de ces ouvrages²⁸⁵.

La spécificité des œuvres documentaires tient à la nécessité qu'elles ont d'être lues à la fois comme des œuvres littéraires et comme des documents. La balance peut, au cours de l'histoire de la réception de l'œuvre, pencher tantôt vers l'un ou l'autre de ces pôles (comme cela a été le cas pour les livres de Primo Levi et de Varlam Chalamov) : néanmoins, le lecteur qui les considérerait uniquement comme des documents, ou uniquement comme des œuvres littéraires détachées de toute prétention à décrire le réel, passerait à côté de leur spécificité, à côté du mode de réception particulier qu'elles engagent. Il en va de même pour les œuvres de notre corpus : leur singularité ne peut être comprise et elles ne peuvent faire entièrement

²⁸⁵ « As we know, the aesthetic function is not the Monopoly of art: it can likewise be the property of landscapes, of natural objects, and of man-made pragmatic artifacts. Verbal utterances, oral or written, can be arenas for the competition among different functions, such as the informational, the emotive, or the aesthetic. [...] If our attention highlights the aesthetic function of a work of documentary prose, then the work is read as art; if we emphasize the informational function, the work can be reduced to pragmatic status – unless the aesthetic effect, for which the text creates conditions, overtakes us despite the motive that has dictated our initial choice of the reading matter. In other words, in documentary prose – more than in other modes – the dominance of either function is not stable, and this instability is largely a matter of historical development. At their first appearance, Primo Levi's *If This Is a Man*, Solzhenitsyn's early fiction, and Shalamov's *Kolyma Tales* were read "for the facts": their informational function was dominant. But as soon as this factual evidence was properly assimilated (often by being integrated into historical studies of a broader scope) and an informed reader no longer needed them as sources of information, the works' aesthetic function emerged from its partial eclipse.» Leona Toker, « Toward a Poetic of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies » *Poetics Today*, Vol 18, N°2, Été 1997, pp. 187-222, p. 216. (Nous traduisons).

sens en dehors de ce double effet, effet de document et effet de littérarité, qu'elles produisent conjointement.

Néanmoins, ces œuvres présentent par rapport à la majorité des littératures factuelles une différence majeure : la représentation des faits n'y prend pas la forme d'un récit long, mais d'une compilation ou d'un montage. Faut-il y lire une remise en question de l'hégémonie du récit comme mode de représentation du réel ? Cette mise à distance du grand récit, tel qu'il se manifeste aussi bien dans le roman réaliste que dans la majorité des œuvres de prose documentaire, sera interrogée dans une troisième partie. Il convient toutefois d'emblée de souligner que cette particularité engage nos œuvres dans des problématiques bien différentes de celles qui sont généralement soulevées au sujet des œuvres factuelles. En France, on l'a dit, la narratologie s'interroge sur d'éventuels critères qui permettraient de différencier les récits factuels des récits fictionnels. Une seconde interrogation récurrente concerne la question de la littérarité de ces œuvres factuelles, le récit long constituant une forme répandue aussi bien dans le domaine littéraire qu'extralittéraire. Les œuvres de notre corpus semblent quant à elles évacuer ces deux problématiques, dans la mesure où elles abandonnent la forme dominante du récit pour lui préférer une logique du montage. Leur littérarité n'est donc pas uniquement tributaire d'une évaluation stylistique individuelle mais repose sur l'identification de certains principes formels stables.

L'étude des différentes techniques mises en œuvre par ces auteurs a ainsi permis de constituer le corpus en une série, et de situer cette série par rapport à un certain nombre de formes, de genres et d'objets. À l'issue de cette première étape du travail, il convient donc de s'interroger sur la nature de la série. Constitue-t-elle à proprement parler une forme ? Il est permis de le penser, dans la mesure où elle repose sur la récurrence de certains procédés qui laissent sur le texte une empreinte formelle. C'est en tout cas ainsi que nous avons envisagé ces œuvres : l'ensemble des critères de définition de la série qui ont été mis en avant au cours de ces deux chapitres sont déductibles des textes eux-mêmes, et, pour ce qui concerne les techniques de recomposition, sont exclusivement déductibles de leur forme. Bien entendu, la factualité, dès lors qu'elle repose toujours sur un « pacte documentaire », implique la mise en œuvre d'un discours, mais on a pu voir qu'elle produisait également sur le texte un certain nombre de conséquences formelles.

Après avoir identifié la nature de la série, il est également nécessaire de lui donner un nom. Cette forme, à notre connaissance, n'a jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude approfondie du côté de la critique. Quant aux auteurs, on l'a dit, ils semblent réticents à s'inscrire dans une tradition donnée et ne désignent jamais leurs « notes », leurs « faits » ou leurs diverses « tentatives » par un terme susceptible de s'appliquer à d'autres œuvres. Il fallait donc, pour désigner la série, forger un nom nouveau.

Nous avons mentionné, au sujet du pacte documentaire proposé par ces œuvres, la notion de « mode factographique », utilisée par Leona Toker pour décrire le mode de réception proposé par les œuvres de prose documentaire par opposition au mode de réception « par défaut » auquel nous a habitué le roman réaliste. Dans un mémoire consacré à Georges Perec et Charles Reznikoff, Camille Paloque-Bergès s'en inspire et propose l'appellation de « poésie factographique » pour désigner l'œuvre de ces deux auteurs²⁸⁶. Il nous a semblé pertinent de leur emprunter ce terme en le déplaçant légèrement. Nous parlerons donc désormais des œuvres de notre corpus comme de « factographies », en employant ce mot dans le sens d'une forme spécifique, manifestant conjointement des techniques de captation et de recomposition littéraires²⁸⁷. Dans la composition même du mot, en effet, se manifeste la double nature de la série étudiée ici, tendue entre le « fait » et son « écriture » littéraire, entre « effet de document » et « effet de littérarité ».

Il faut pourtant rappeler qu'il s'agit là d'un terme qui n'est pas entièrement inédit, mais qui évoque, en russe notamment, une tradition artistique et littéraire précise. À la fin des années 1920, la production artistique d'avant-garde en Russie se tourne majoritairement vers la photographie (Rodtchenko, El Lissitzky). Le critique et historien de l'art Benjamin Buchloh, dans ses *Essais historiques*, définit ainsi la dimension « factographique » de la photographie, à laquelle s'intéressent les artistes russes des années vingt, comme sa capacité à « rendre visibles des aspects de la réalité sans interférence ni médiation²⁸⁸ ». Il développe tout particulièrement l'opposition entre « Faktura et factographie » dans l'esthétique

²⁸⁶ Camille Paloque-Bergès, *Une poétique du prélèvement : pratique de l'appropriation documentaire chez Charles Reznikoff et Georges Perec*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université Lyon 2, Année 2003-2004, pp. 78-79.

²⁸⁷ Chez Leona Toker et Camille Paloque-Bergès, l'adjectif factographique caractérise essentiellement un mode de signification et de réception et n'est pas envisagé comme lié à une forme spécifique.

²⁸⁸ Benjamin Buchloh, *Essais historiques I, art moderne*, traduit de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbane, Art Édition, 1992, pp. 97-98.

photographique russe des années vingt. Pendant un temps a ainsi dominé, en photographie, l'intérêt pour le matériau (*faktura*) qui s'est traduit par un recours fréquent au photomontage « où tout le réseau de coupures et de bords en saillie, le passage sans transition d'un fragment à l'autre constituaient des phénomènes aussi importants que la représentation iconique effectivement contenue dans le fragment proprement dit²⁸⁹ ». Puis, à partir de 1923, la dimension iconique de la photographie et sa capacité à rendre compte du réel redeviennent la préoccupation majeure des artistes. C'est là ce que Buchloh appelle la « factographie » :

[...] la *faktura*, cède la place à un intérêt nouveau pour la capacité *factographique* de la photographie, celle-ci étant censée rendre visibles des aspects de la réalité sans interférence ni médiation. Ce fut alors, en 1924, que Rodtchenko décida d'abandonner le photomontage et de se consacrer à la photographie plein cadre [...]

Ainsi constate-t-on que l'homogénéité d'un seul cliché est préférée à la fragmentation, que la représentation iconique d'un référent absent est préférée à la matérialité indicielle de la trace d'un procès vérifié, que le caractère tactile de surfaces incohérentes et de références à des notions spatiales est abandonné au profit d'une monumentalité procurée par des angles de vision impressionnants et d'un optimisme né de la confiance en la technologie des médias²⁹⁰.

Cet intérêt « factographique » se manifeste à travers des photographies monumentales, d'un seul tenant, pensées comme des doubles du réel et pratiquées notamment par Rodtchenko. Celles-ci sont par ailleurs le signe d'une esthétique qui excède le champ strict de la photographie pour influencer notamment la littérature : l'écrivain Sergeï Trétiakov, par exemple, se désigne comme appartenant aux « factovistes » (*faktoviki*)²⁹¹.

L'adjectif factographique » désignera par la suite tout un pan de la littérature russe, une *Literatoura fakta*, « littérature du fait réel », qui tente de trouver un équivalent littéraire aux

²⁸⁹ Benjamin Buchloh, *Ibid.*, p. 97. Le terme de *faktura*, parce qu'il fait référence à un aspect matériel ou concret du matériau prélevé, semble difficilement transposable dans le domaine littéraire. L'œuvre littéraire, même si elle intègre des paroles hétérogènes, présente toujours une forme de continuité, due à l'homogénéité du médium linguistique. Les propos « collés » n'apparaissent pas comme relevant d'une nature fondamentalement différente du reste de l'œuvre.

²⁹⁰ *Ibid.* pp. 97-98.

²⁹¹ Benjamin Buchloh, dans ses *Essais* sur l'art, évoque ainsi le voyage du fondateur du Musée d'Art Moderne de New-York, Alfred Barr, en 1927 en Union Soviétique et cite son journal, où il raconte notamment sa rencontre avec Trétiakov : « Trétiakov énonça la position adoptée par ces artistes au cours de la transformation de leur réflexion esthétique, elle-même liée à l'industrialisation en cours en Union Soviétique : un programme productiviste et la « factographie » comme nouvelle procédure de représentation/production littéraire. Trétiakov, nous relate le journal de Barr, semblait se désintéresser de tout ce qui n'est pas conforme à sa vision de l'art, objective et descriptive dans un style journalistique. Il ne manifestait aucun intérêt pour la peinture depuis qu'elle était devenue abstraite. Il n'écrivit plus de poèmes et s'en tint au reportage. » Alfred Barr, « Russian Diary 1927-1928 », *October*, n°7 (hiver 1978), p. 21, cité dans Benjamin Buchloh, *Essais historiques I*, op. cit. p. 67.

recherches menées dans le domaine des arts visuels²⁹². Il entre en résonance ou en concurrence avec toute une série d'expressions (« genres du vrai », « *otcherk* », littérature « sans intrigue ») et s'oppose principalement à une littérature de l'imagination. En ce sens, et dans le contexte spécifique d'une certaine littérature russe, le terme « factographique » s'applique à des genres extrêmement divers et n'implique pas le choix d'une forme spécifique. Il désigne avant tout un contenu, et plus encore un type de relation entre ce contenu et la réalité référentielle, relation que la critique française traduit plus volontiers par l'expression « littérature factuelle ».

Le choix de parler des œuvres de notre corpus en termes de « factographies » n'implique pas ici de filiation directe entre les « factovistes » russes et nos auteurs²⁹³. La notion de factographie, telle qu'on propose ici de la définir, partage avec l'adjectif hérité du russe « factographique » et avec son équivalent français « factuel » un même rapport au fait, posé comme matériau de l'écriture. Toutefois, elle désigne ici un ensemble de formes et de tentatives de donner forme au fait, d'écrire avec le fait – comme on a pu tâcher d'écrire avec la lumière, les *factographies* entretenant en effet avec la *photographie* un lien qui dépasse la simple homophonie.

²⁹² À ce sujet, voir l'article de Leonid Heller, « Le mirage du vrai : remarques sur la littérature factographique en Russie », in *Le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, *Communications*, n°71, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, octobre 2001.

²⁹³ Il faut d'ailleurs souligner qu'à notre connaissance, le terme « factographie », utilisé comme un nom, n'apparaît que de façon extrêmement ponctuelle dans la littérature critique rédigée en français.

DEUXIÈME PARTIE

MODÉLISER

FONCTIONNEMENTS TEXTUELS :
DES DISPOSITIFS D'INTERROGATION

C'est l'exécution du poème qui est le poème.

Paul Valéry

La première partie de la thèse, essentiellement descriptive, visait à construire un corpus entendu comme un ensemble de formes, unies par la mise en œuvre de techniques de captation et de recomposition. Une fois l'objet d'étude posé, décrit, nommé et situé dans l'horizon artistique du lecteur contemporain, il s'agit à présent de s'intéresser plus précisément aux œuvres elles-mêmes, à ce qu'elles disent et aux lectures qu'elles suscitent.

Une deuxième partie sera ainsi consacrée au fonctionnement des factographies. Elle sera l'occasion de revenir à la question qui constitue le point de départ de cette recherche : comment lire ces œuvres déroutantes ? Le propre des œuvres factuelles, comme nous l'avons affirmé en conclusion de la première partie à la suite de Leona Toker, est de créer les conditions d'une lecture « multifonctionnelle ». On se propose à présent d'analyser les caractéristiques de ce mode de lecture singulier. Il s'agit donc toujours de s'intéresser à ces œuvres sous l'angle de leur réception, mais d'en déplacer l'approche. On distinguera ainsi, à la suite de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss, entre l'*effet* (programmé par le texte) et la *réception* proprement dite (du côté du lecteur). Dans la première partie, les effets de lecture étudiés étaient conditionnés par la reconnaissance de certains traits (certains évoquant le document, d'autres associés à des procédés artistiques). Dans la seconde partie, il s'agira d'étudier les fonctionnements et les modes de lecture effectifs auxquels ces formes donnent lieu.

Les œuvres factuelles, on l'a vu, doivent être lues à la fois comme des documents *et* comme des œuvres littéraires. Or, la reconnaissance d'un objet de langage comme texte littéraire implique à son tour un certain nombre d'attentes, liées à une définition plus ou moins vague et plus ou moins implicite de l'œuvre d'art en général et de l'œuvre littéraire en particulier. Il serait vain de prétendre ici résumer l'ensemble des tentatives de définition de l'œuvre littéraire qui ont pu être élaborées d'Aristote à Gérard Genette. Citons simplement la définition du mot « œuvre » que propose le *Petit Robert* :

Ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur ; production littéraire ou artistique.

La « mise en forme » du matériau documentaire, dans les factographies, existe bel et bien. Elle se manifeste dans ce que nous avons proposé de nommer des techniques de recomposition. Toutefois, cette « mise en forme » est parfois difficilement perceptible (du moins à première vue) comme le geste d'un « esprit créateur » et ce, moins en vertu d'une opposition entre enregistrement et création qu'en raison de la difficulté qu'il y a à reconnaître les factographies comme « ensemble[s] organisé[s] de signes » destinés à manifester la vision d'un « esprit créateur » et à produire des interprétations déterminées.

« Où veulent-ils en venir ? ». L'œuvre en tant que totalité signifiante échappe ; mais cette dérobade, au-delà de la surprise initiale, appelle une activité de lecture d'une intensité singulière. C'est à ces mises en fonctionnement des œuvres du corpus qu'il s'agira de s'intéresser à présent. Le questionnement sera ainsi déplacé : après avoir porté attention aux modalités de production des œuvres, on s'intéressera aux modalités de leur activation par le lecteur.

Comme toute œuvre d'art, les factographies nécessitent en effet une activation. Toutefois, il existe certaines œuvres d'art pour lesquels cette activation n'est pas nécessairement liée à la nature de l'objet, mais aux conditions dans lesquelles il est perçu par le spectateur ou le lecteur. Nelson Goodman, dans *L'Art en théorie et en action*, évoque ainsi la possibilité pour un objet qui n'est pas un artefact (qui n'a pas été fabriqué, par exemple une pierre trouvée sur la plage) de fonctionner sur un mode esthétique, dès lors qu'il est exposé

dans un musée²⁹⁴. C'est là ce que Goodman appelle l'implémentation d'une œuvre d'art, qu'il oppose à son exécution (sa fabrication), et qui comprend les différentes manières lui permettant de fonctionner comme telle. Le document est bien un artefact, mais ce n'est pas une œuvre d'art. Il peut cependant, dès lors qu'il se voit implémenté – déplacé et activé en contexte littéraire – fonctionner comme une œuvre. L'œuvre littéraire est alors pensée comme un contexte susceptible de produire une attitude spécifique du lecteur envers le document.

À certains égards, les factographies appellent des réflexions similaires. Certes, les textes d'Annie Ernaux, de Marcel Cohen et de Georges Perec, ont bien été écrits – créés – par leur auteur. En ce qui concerne *Témoignage* et *Stalingrad*, les techniques de recomposition mises en œuvre sont interprétables comme le résultat d'un *travail*, d'une *fabrique du texte*, quand bien même le matériau utilisé est prélevé dans les archives. Toutefois, il semble que la revendication d'une écriture fondée sur l'enregistrement participe d'une mise à distance de la notion de création au profit d'une tentative de « présentation » ou de « re-présentation » de certains fragments du réel. Dès lors, ce n'est pas tant l'objet présenté qui importe – le galet, le texte – que sa perception en tant qu'œuvre par un lecteur : pour reprendre le mot célèbre de Paul Valéry, « c'est l'exécution du poème qui est le poème²⁹⁵ ».

Nous défendons donc ici l'hypothèse que la spécificité de ces œuvres ne réside pas tant dans le texte qui les constitue que dans les interactions qu'elles suscitent et les modes de lecture qu'elles programment. Par conséquent, après une première partie fortement influencée par les propositions de l'esthétique de la réception, cette seconde partie sera pour l'essentiel fondée sur les théories de la lecture, de Wolfgang Iser à Umberto Eco, en passant par Michel Picard.

Partant de l'idée selon laquelle les œuvres de notre corpus engagent une réception spécifique, il était évident que l'étude de ces formes ne pouvait faire l'impasse d'une analyse des lectures qu'elles peuvent susciter. Mais comment étudier ces lectures ? Cette première

²⁹⁴ Nelson Goodman, *Of Mind and other Matters*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1984, pp. 142 sq. Traduction : Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, traduction de Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, pp. 54 sq.

²⁹⁵ Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique », in *Œuvres, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1350.

question en rejoint une autre, à savoir : de qui parle-t-on quand on invoque le ou les lecteur(s) ?

Nous disposons d'abord d'une lecture personnelle, nécessairement partielle et subjective, dont la légitimité d'un point de vue scientifique peut toujours être mise en cause. Par ailleurs, les jugements concernant ces œuvres restent peu nombreux, qu'ils aient été formulés par des contemporains ou par des lecteurs ultérieurs. On peut certes recenser un certain nombre de critiques à leur sujet, mais leur nombre, qui diffère grandement selon les ouvrages du corpus mobilisés, ne nous paraissait pas suffisant pour fournir les bases d'une étude de réception solide.

À côté de ces lecteurs individuels concrets, plusieurs théories de la lecture postulent l'existence de lecteurs idéaux, dont les noms et les définitions varient, mais qui recouvrent tous des figures virtuelles postulées par le texte. « Lecteur implicite » chez Wolfgang Iser, « lecteur abstrait » de Jaap Lintvelt, ou encore « lecteur modèle » selon l'expression proposée par Umberto Eco. Celui-ci, dans *Lector in fabula*, le définit comme « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement réalisé dans son contenu potentiel²⁹⁶ ». Ces différents lecteurs idéaux ne sont certes pas entièrement superposables, mais ils présentent un ensemble de points communs. Dans chacune des théories mentionnées ici, il est ainsi question d'un récepteur actif, impliqué par le texte lui-même en vue de son déchiffrement ou de son fonctionnement optimal.

Ces théories mobilisant un lecteur idéal, si productives soient-elles, n'allaient toutefois pas sans poser un certain nombre de difficultés dans le cadre de notre étude. La première d'entre elles est liée à l'idée d'un « programme » de lecture. Les théories susmentionnées ménagent certes la possibilité d'un sens pluriel, mais elles privilégient le plus souvent un « parcours » interprétatif prévu par le texte, parcours qui peut certes impliquer des détours et des corrections, des raccourcis et des bifurcations, mais qui reste généralement « cadré » en amont. Le « succès » de la lecture dont parle U. Eco dépendrait ainsi d'une réalisation optimale du programme prévu par le texte.

²⁹⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [titre original : *Lector in fabula*], traduction Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979], p. 80.

Dans notre corpus, au contraire, de tels parcours semblent difficiles à déduire du texte même. Cela ne signifie pas que ces œuvres refusent l'idée d'un lecteur idéal, mais que sa figure et ses réactions ne s'esquissent à partir du texte que sur un mode relativement flou. Elles ne proposent guère de « mode d'emploi » explicite ; surtout, et contrairement à la majorité des œuvres étudiées par les théoriciens de la lecture, elles ne reposent pas sur la forme du récit, laquelle conditionne des habitudes de lecture suffisamment ancrées pour engendrer des attentes, des surprises ou des déceptions déductibles du seul texte. On notera en effet que les lecteurs idéaux sont régulièrement assimilés à des « narrataires extradiégétiques »²⁹⁷. L'emploi de cette expression, qui renvoie aux catégories de la narratologie, dit assez combien les théories de la lecture ont jusqu'à présent privilégié, pour tout un ensemble de raison, les formes du récit – et plus précisément du récit fictionnel.

Par ailleurs, il paraît légitime de s'interroger sur les modalités de construction de cette figure virtuelle : bien que « déductible du texte », son établissement passe nécessairement par la médiation d'un lecteur concret, souvent unique – le chercheur. C'est ce que reconnaît Umberto Eco : les réactions du lecteur modèle qu'il analyse sont ainsi déduites de ses propres réactions de lecteur empirique. Il souligne par ailleurs les difficultés qu'il y a à distinguer entre « interprétation critique » et « coopération interprétative »²⁹⁸, donc entre une réaction personnelle et une réaction programmée par le texte, difficulté qui fait resurgir le risque de la pure subjectivité.

Dans le cadre d'un corpus aussi peu canonique que le nôtre, ce risque nous a paru trop grand. C'est pourquoi il nous a semblé préférable de s'appuyer, dans cette deuxième partie, sur les résultats d'une expérience menée auprès de cinquante lecteurs, étudiants, chercheurs en littérature et lecteurs ordinaires. En confrontant l'ensemble des réponses qui nous ont été fournies par le biais de questionnaires de lectures, nous avons essayé de déduire non la figure d'un lecteur idéal, mais un ensemble de réactions et d'interprétations rendues possibles par les textes de notre corpus, puis de les analyser et de les modéliser sous la forme d'un « mode de fonctionnement » propre à ces œuvres.

²⁹⁷ « Le narrataire extradiégétique, en tant que rôle que le texte propose au lecteur, est [...] le modèle de tous les lecteurs abstraits ou virtuels que les différentes théories de la lecture se sont attachées à définir. » Vincent Jouve, *La Lecture*, Hachette, coll. "Contours littéraires", 1993, p. 29.

²⁹⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 243.

Nous avons donc choisi de baser notre analyse sur une approche empirique engageant la participation de lecteurs concrets. Cependant, il convient d'emblée de préciser que nous avons choisi de limiter notre étude à certains aspects seulement de ces lectures concrètes. Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* distingue trois instances séparées dans le lecteur concret : le *liseur* (le sujet concret, qui tient le livre entre ses mains et maintient le contact avec le monde extérieur), le *lu* (l'inconscient du lecteur) et le *lectant*²⁹⁹. Ce dernier porte un regard critique sur le texte, il l'envisage comme une construction et s'intéresse à sa complexité. C'est principalement à ce troisième visage du lecteur, sans aucun doute le plus cérébral, que nous nous sommes intéressée dans cette étude. Les lecteurs interrogés ont pour la plupart manifesté une pratique réflexive de la lecture – et ce, même si un tiers d'entre eux n'a pas suivi une formation littéraire. Ils ont postulé l'existence d'une intention d'auteur, cherché à comprendre les mécanismes de composition du texte, selon une démarche qui dépasse largement une lecture naïve³⁰⁰. Néanmoins, notre propos n'était pas de restituer une lecture « authentique » de ces textes³⁰¹, mais bien de comprendre quels mécanismes interprétatifs, quelles réactions et quelles attitudes de telles œuvres peuvent mobiliser. Nous avons par conséquent privilégié des questions d'interprétation sur d'autres questions engageant l'affect ou l'appréciation : le *liseur* et le *lu*, pour reprendre les « rôles » proposés par Michel Picard, se manifestent certes dans les réponses des lecteurs, mais ils constituent

²⁹⁹ Dans une perspective psychanalytique, et prenant pour modèle le jeu, Michel Picard développe l'analogie suivante : « Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* : ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*. Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir [...] Le sujet *jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences : corps, temps, espaces à la fois concrets et poreux [...] » Michel Picard, *La Lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, pp. 112-113. À ce dédoublement s'ajoute un *lectant* « qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion mise en œuvre critique d'un savoir, etc. » *Ibid.*, p. 214.

³⁰⁰ La prédominance d'une activité de « lectant », manifeste dans les réponses aux questionnaires, est de toute évidence conditionnée par le déroulement de l'expérience elle-même, présentée aux lecteurs volontaires comme s'inscrivant dans le cadre d'une recherche en littérature comparée. Parmi les lecteurs interrogés, certains en ont d'ailleurs pleinement conscience, et n'hésitent pas à le formuler. Ainsi, à la question : « ce texte soulève-t-il des questions de votre part, lesquelles ? » un « lecteur ordinaire » répond en commençant par ces mots : « Ce texte (ou le fait de répondre à ce questionnaire) me pousse effectivement à me poser des questions. ». Il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de réflexions qui manifestent la conscience d'une lecture orientée, et donc différente d'une lecture « ordinaire ».

³⁰¹ Un tel objectif semble en effet utopique, dans la mesure où ce n'est pas uniquement le cadre de l'expérience qui oriente la lecture, mais le fait même de formuler ses impressions ou ses interprétations à un tiers, à l'oral comme à l'écrit.

davantage un arrière-plan de l'analyse, qui l'accompagne et l'infléchit mais ne la détermine pas principalement.

Une fois les résultats de l'enquête rassemblés en une synthèse³⁰², il était nécessaire de l'exploiter sous forme d'une analyse organisant les réponses et permettant de modéliser le fonctionnement de ces œuvres. Il s'est agi dès lors de penser un modèle qui à la fois prenne en compte le texte en tant que programme conditionnant un certain nombre de réactions, qui inclue le lecteur – ou plutôt les lecteurs singuliers – et qui permette de penser les interactions entre l'un et l'autre.

La notion de dispositif, qui structure cette seconde partie, s'est ainsi révélée déterminante pour penser le fonctionnement des factographies. Celle-ci connaît ces dernières années un succès important³⁰³. À la suite de Michel Foucault et de Giorgio Agamben, c'est principalement dans le champ des sciences humaines et sociales qu'elle s'est développée, et de nombreux chercheurs posent aujourd'hui la question de la légitimité de son application à la littérature³⁰⁴. Le dispositif constitue en effet un modèle pertinent pour penser certains modes d'organisation, qu'ils relèvent de la vie sociale ou de l'œuvre d'art, mais son application à l'étude de la littérature suppose d'en préciser les limites et de les redéfinir par rapport à ce champ d'étude, afin de voir en quoi le terme serait susceptible d'éclairer de façon spécifique un corpus comme le nôtre.

La notion de dispositif est ainsi fréquemment mobilisée par la critique pour décrire des objets (notamment des objets artistiques) impliquant de la part du spectateur ou du

³⁰² Cette synthèse est consultable en annexe de la thèse, ainsi que les questionnaires et l'ensemble des réponses formulées par les lecteurs.

³⁰³ Comme le souligne Philippe Ortel : « On peut dire qu'il en va des époques comme des œuvres ; elles aussi font de certains mots les indices ou le miroir de leurs préoccupations. Ce fut le cas du mot « structure » dans les années 1960, de « déconstruction » dans les décennies suivantes ; il semble aujourd'hui que « dispositif » soit amené à jouer ce rôle [...] ». Philippe Ortel, « Discours, valeurs, dispositif. Autour d'une « chose vue » de Victor Hugo », in *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, vol. présenté par Vincent Jouve et Alain Pagès, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 13.

³⁰⁴ Voir notamment *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008 ; *Le Dispositif. Entre usage et concept*, *Hermès*, n° 25, 1999 ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2006), traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poches/Petite Bibliothèque », 2007.

lecteur la mise en relation d'éléments hétérogènes ou combinant plusieurs médiums³⁰⁵. Cet usage descriptif – et donc relativement neutre du terme – est assez éloigné de la définition proposée par Michel Foucault dans un entretien intitulé « Le jeu de Michel Foucault », où le dispositif est posé comme « réseau » d'éléments hétérogènes articulés en vue d'une fin stratégique :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] Entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante³⁰⁶.

S'il semble séduisant de penser les factographies comme des dispositifs, encore est-il nécessaire de justifier le parallèle en identifiant dans ces formes certaines caractéristiques essentielles de la notion de dispositif.

Parmi celles-ci, l'hétérogénéité propre au dispositif paraît garantie par l'objet même que se donnent ces formes : la pluralité éparsée des faits, volontairement non rassemblés – homogénéisés – sous la forme d'un récit. Dans le cas de *Récits d'Ellis Island* et de la dernière version de *Stalingrad*, on peut également souligner une hétérogénéité des médiums, verbal et iconique. Plus généralement, chacune des œuvres du corpus s'attache à faire entendre une pluralité de voix et de discours : discours des affiches publicitaires, des conversations anonymes et des slogans griffonnés à la hâte dans le *Journal du dehors* ; sermons des prêtres, discours des officiers et propos des médecins dans *Stalingrad* ; propos d'écrivains, notations

³⁰⁵ Comme le précise Philippe Ortel dans son avant-propos à l'ouvrage collectif cité précédemment, « les études littéraires s'intéressent, depuis la fin des années 1980, à des objets hybrides qui appellent [...] l'usage du mot : le livre illustré, la peinture et sa légende, l'œuvre d'art et son commentaire (voir les *Salons* de Diderot et de Baudelaire), le rôle du support dans la diffusion d'un message, l'influence d'une pratique sur une autre (de la photographie sur la littérature par exemple), autant d'assemblages associant du discursif à du non-discursif, du sémiotique à du non-sémiotique. [...] Les réalités composites sur lesquelles on travaille aujourd'hui appellent un recadrage théorique capable de penser les phénomènes d'organisation indépendamment de l'idée de synthèse ». Philippe Ortel, « Avant-propos », in *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, op. cit., pp. 5-6.

³⁰⁶ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits, tome II.*, Paris, Gallimard, 1994 [1977], p. 299.

diverses et bribes de faits divers dans *Faits* ; histoires vécues et statistiques officielles dans *Récits d'Ellis Island* ; multiplicité des paroles d'hommes et de femmes dans *Témoignage*. Ces discours ne sont pas simplement hétérogènes les uns par rapport aux autres. Ils sont pour la plupart fondamentalement hétérogènes à la parole littéraire : propos ordinaires, *ready-made* verbaux recopiés et recontextualisés, ils se donnent à lire comme issus d'un « dehors » de la littérature.

Le second critère impliqué par la notion de dispositif est celui d'articulation. Dans les factographies, cette articulation n'est pas donnée ; elle est suggérée par l'espace même de l'œuvre, espace commun où se confrontent des discours hétérogènes, mais dont l'unité, garantie par le titre, suscite des attentes de cohérence, de totalisation et de sens. L'articulation entre eux des éléments hétérogènes suppose donc l'intervention d'un acteur susceptible de *faire jouer* le dispositif : devant le refus revendiqué par les auteurs de notre corpus d'unifier les faits et les discours en une interprétation surplombante ou en un récit cohérent, c'est bien évidemment au lecteur que revient ce rôle.

Si l'on examine à présent de façon plus précise les modalités de l'articulation évoquée par Michel Foucault, on s'aperçoit qu'elle opère en réalité sur deux plans distincts. Le dispositif engage d'une part une articulation interne, qui combine et fait interagir les éléments hétérogènes qui le constituent ; mais il suppose également une articulation externe, entre le dispositif et le monde dans lequel il s'inscrit ; le dispositif agit sur la réalité qu'il informe³⁰⁷.

Cette partie sera ainsi structurée par l'idée d'une double articulation, interne et externe. Un premier chapitre sera consacré au fonctionnement interne des factographies et à la manière dont la pluralité hétérogène des faits s'articule, par et pour le lecteur, en une œuvre. On s'y intéressera aux modalités effectives d'activation des textes du corpus.

Le second chapitre sera quant à lui consacré aux articulations externes qui s'établissent, aux yeux du lecteur, entre le texte qu'il lit et le monde qui l'entoure et dont l'œuvre prétend rendre compte. Le dispositif agit et interagit : contrairement à la majorité des récits

³⁰⁷ Le dispositif pour Foucault interagit avec la société. : « Cela a pu être, par exemple, la résorption d'une masse de population flottante qu'une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante : il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d'un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose ». *Ibid.*

factuels (témoignage, prose documentaire), les factographies ne produisent pas une *lisibilité* ou une compréhension meilleure des faits, mais cherchent essentiellement à produire les conditions d'une meilleure *visibilité*. Elles créent de la sorte le cadre d'une attention renouvelée à certains faits, laquelle a pour conséquence de transformer la perception.

Cette bipartition d'ordre spatial (articulations internes/articulations externes) se double d'une succession logico-temporelle. On s'attachera d'abord à décrire les modalités de réception et d'interprétation des œuvres pour analyser ensuite quelles conséquences cette lecture peut avoir sur la façon qu'a le lecteur de percevoir le monde qui l'entoure. Ce faisant, nous laisserons ouverte la question de la fin visée, selon Michel Foucault, par tout dispositif, pour mieux la retrouver en conclusion de cette deuxième partie.

CHAPITRE 3 – FONCTIONNEMENTS INTERNES :
DES FAITS À L'ŒUVRE

On s'intéressera donc dans un premier temps aux modalités d'une articulation interne des éléments qui constituent le dispositif littéraire. Ce faisant, on cherchera à envisager les factographies du point de vue des usages auxquels elles invitent. Comme le souligne Philippe Ortel, en effet, « là où le structuralisme traite les œuvres comme des objets décontextualisés, une critique des dispositifs s'intéresse aux objets *actualisés par leur usage*³⁰⁸ ». Il propose par conséquent d'envisager le dispositif en tant que « *matrice d'interactions potentielles*³⁰⁹ ». Il s'agira, à partir de cette définition, de décrire le fonctionnement des œuvres de notre corpus : comment et selon quelles modalités les factographies peuvent-elles être lues en tant qu'œuvres littéraires ? Il apparaît rapidement que cette question complexe en dissimule une autre – qui ne l'est pas moins : comment la pluralité hétérogène des faits s'articule-t-elle, pour et par le lecteur, en une œuvre ?

Afin d'y répondre, et parallèlement à un ensemble de réflexions théoriques mobilisant un « lecteur modèle », tel qu'il a été théorisé par Umberto Eco, ou un « lecteur implicite » (Wolfgang Iser), nous avons donc élaboré un processus d'expérimentation dans le but

³⁰⁸ Philippe Ortel, « Avant-propos », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, images, dispositif : penser la représentation*, II, *op. cit.*, p. 6.

³⁰⁹ *Ibid.* Dans son article intitulé « Vers une poétique des dispositifs », Philippe Ortel précise les trois dimensions qui se trouvent généralement combinées dans une telle matrice. Il développe ainsi l'idée selon laquelle la majorité des dispositifs associent une dimension *technique*, une dimension *pragmatique* et une dimension *symbolique*, et que ce sont les médiations réciproques entre ces trois types d'opérations qui fascinent aujourd'hui les sciences humaines. Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, images, dispositif : penser la représentation*, *op. cit.*, pp. 33-58.

d'étudier les réactions singulières de lecteurs empiriques. Nous avons ainsi demandé à cinquante lecteurs, ordinaires ou confirmés (étudiants et enseignants de littérature), de se prêter au jeu de la lecture et de l'interprétation à partir des œuvres de notre corpus. Cinq questionnaires présentant des questions identiques (hormis les indications de pages) ont été élaborés et associés chacun à un ensemble d'une dizaine de pages correspondant à une des œuvres étudiées : *Stalingrad* d'Alexander Kluge, *Témoignage* de Charles Reznikoff, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants* de Marcel Cohen, *Journal du dehors d'Annie Ernaux* et enfin *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, de Georges Perec et Robert Bober³¹⁰. Dans le cadre de l'enquête, sur le modèle des enquêtes sociologiques, ce sont soit des étudiants, enseignants ou chercheurs en lettres qui ont été interrogés, soit des étudiants, enseignants ou chercheurs dans le domaine des arts et des sciences humaines³¹¹.

Cet ensemble de pages reproduites comprenait :

- les premières pages de l'œuvre³¹².
- la première et la quatrième page de couverture.
- dans le cas d'œuvres constituées de parties clairement distinctes d'un point de vue formel (*Stalingrad*, *Récits d'Ellis Island*), des extraits de différents chapitres.
- certains éléments déterminants du péri-texte : notes en fin d'ouvrage (M. Cohen) ou avant-propos de l'auteur (A. Ernaux, A. Kluge).

Notre objectif, à travers ce montage de pages, était de permettre au lecteur de se faire une première idée du livre, à la manière dont on feuillette un ouvrage en librairie avant de se décider ou non à l'acheter³¹³. Dans cette optique, il nous a paru déterminant d'accompagner

³¹⁰ Notre choix s'est limité à cinq œuvres car une enquête sur l'ensemble du corpus aurait fourni un nombre de données difficilement analysables dans le cadre d'une seule partie de la thèse. Par ailleurs, nous avons volontairement privilégié *Récits d'Ellis Island* sur *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, car la lecture de cette dernière œuvre, plus connue du public et plus fréquemment commentée, aurait probablement été davantage infléchie par une connaissance du discours critique ou scolaire.

³¹¹ Les sociologues recommandent en effet, dans le cadre d'une enquête, d'interroger une population relativement homogène.

³¹² Dans le seul cas de l'œuvre de Marcel Cohen, et afin que la dizaine de pages fournies contienne au moins un appel de note renvoyant à la fin de l'ouvrage – ces notes étant également fournies au lecteur – il nous a semblé préférable de proposer aux lecteurs un ensemble de pages commençant au chapitre X du livre.

³¹³ Pour avoir lieu dans des conditions idéales, il aurait évidemment été préférable que chacun des lecteurs disposât d'un exemplaire complet de l'ouvrage, qu'il aurait ainsi pu feuilletter à loisir. Les difficultés

les premières pages de leur péri-texte. Un lecteur, en effet, n'est pratiquement jamais confronté à un texte en dehors de tout contexte. La page de titre, les informations diverses figurant sur la première et la quatrième pages de couverture, les épigraphes, préfaces et avant-propos sont autant d'éléments qui viennent conditionner et orienter sa lecture³¹⁴, et nous avons vu en première partie de ce travail à quel point ils étaient déterminants pour permettre l'identification de ces œuvres comme littéraires.

Une fois le corpus de l'expérience constitué, nous avons sollicité la participation de lecteurs volontaires³¹⁵. À chacun d'eux a été envoyé par courriel une série de pages, correspondant à l'une des cinq œuvres, attribuée au hasard. Il était invité à les lire, avant de répondre au questionnaire qui les accompagnait.

Après trois questions destinées à mieux cerner le profil du lecteur et son éventuelle connaissance antérieure du texte ou de l'auteur, les personnes interrogées étaient invitées à répondre successivement aux questions suivantes :

Comment décririez-vous ce texte ?
Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelle(s) raison(s) ?

La question suivante portait sur une unité textuelle plus réduite, et engageait une approche interprétative :

Si vous deviez interpréter le texte qui se trouve sur la page x ou en proposer une lecture, quelle(s) interprétation(s)/quelle(s) lectures(s) en proposeriez-vous ?

Les deux dernières questions, enfin, invitaient le lecteur à une réflexion plus générale concernant son rapport au texte lu et aux éventuelles difficultés rencontrées :

Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter ? pourquoi ?
Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? Lesquelles ?

Il s'agissait donc pour l'essentiel de questions ouvertes, appelant un développement. Pour ces raisons, il nous a semblé exclu de convertir les résultats obtenus en statistiques, qui leur confèreraient une scientificité artificielle, mais surtout rabattraient la pluralité des

matérielles impliquées par la distribution des ouvrages à un nombre suffisamment important de lecteurs nous a fait préférer le recours à des documents numérisés.

³¹⁴ Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

³¹⁵ Précisons que ces lecteurs volontaires ont été recrutés parmi un groupe d'étudiants de licence, parmi des collègues étudiants et chercheurs, mais également parmi des inconnus intéressés via un appel ouvert sur certains réseaux sociaux. Une partie des lecteurs interrogés n'ignorait donc pas totalement le sujet de cette recherche, lequel était d'ailleurs rappelé à chacun dans la présentation de l'enquête. Cf. Annexe 1.

réponses singulières sur le plan de la réponse-type. Nous avons au contraire cherché à les exploiter en intégrant ces réponses à notre développement, en soulignant l'intérêt et la surprise que certaines d'entre elles ont pu susciter, en les confrontant à certaines intuitions de recherche, mais en nous gardant de leur prêter la même valeur de preuve objective que celle que l'on peut d'accorder aux résultats d'une enquête sociologique menée dans les règles. Destinée à étayer ou infirmer certaines intuitions personnelles et à les enrichir d'autres propositions, cette enquête n'a ni la scientificité d'une étude de réception, ni l'abstraction des études qui reposent purement sur les théories de la lecture. Il s'agissait en effet moins de dégager des invariants que d'observer les caractéristiques singulières d'une interaction entre un texte et ses lecteurs, et de tâcher à partir des réponses récoltées de modéliser le fonctionnement auquel obéit l'activation de ces œuvres.

Cette modalisation suivra dans ce chapitre le parcours suivant : nous tenterons d'abord de déterminer les problèmes que de telles œuvres sont susceptibles de poser au lecteur, pour mieux réfléchir ensuite aux réponses qu'il peut leur apporter. Nous examinerons alors ces réactions en tant qu'elles se déploient à une double échelle, celle de l'unité textuelle ou de la page, et celle de l'œuvre.

1. Manques : l'appel du vide

Ce qui frappe de prime abord à la lecture des réponses fournies par les lecteurs, c'est la reconnaissance quasi unanime d'un manque, qui n'est pas simplement lié au corpus réduit auquel ils sont confrontés, mais bien à l'absence d'explicitation du projet littéraire. En témoignent les questions suscitées par les textes. Ainsi, le premier poème de Reznikoff, qui décrit le geste d'un homme étranglant un cheval sans motif apparent, a soulevé (entre autres) les questions suivantes : « Pourquoi a-t-il fait ça ? » « Qu'est-ce qui se passe ensuite ? » « Pourquoi décrire cet événement absurde, sans tâcher de l'expliquer ? » « Quel est le lien entre les différents poèmes ? », « Que veut faire l'auteur ? », etc.

Ce manque se manifeste également dans l'embarras à formuler une interprétation que manifestent les lecteurs. Ainsi, l'un d'entre eux revient sur la difficulté à commenter le poème de Reznikoff en soulignant précisément la sensation d'un « manque » :

[...] difficile à commenter car on a la sensation de manquer d'un contexte.

Bien entendu, les difficultés éprouvées sont variables selon les lecteurs et selon les textes – allant d'une surprise modérée face à l'œuvre d'A. Ernaux ou de Perec et Bober à une stupeur parfois non dissimulée à la lecture de l'œuvre d'A. Kluge. Il est toutefois révélateur que la formulation de ces difficultés passe généralement par l'affirmation d'un manque : défaut de lien clair entre les unités textuelles (« Quel est le lien entre les différents poèmes ? »), défaut d'informations fournies par le texte (« Comment expliquer l'acte du personnage ? »), défaut d'explicitation du projet auctorial (« Pourquoi décrire cet événement absurde, sans tâcher de l'expliquer ? »), qui parfois renvoient le lecteur, en fin de compte, à ses propres lacunes éventuelles (« Suis-je un bon lecteur ? », s'interroge ainsi un étudiant à l'issue du questionnaire et de sa lecture des pages extraites de *Témoignage*).

Il semblait dès lors intéressant d'ériger ce manque initial en principe de fonctionnement de ces œuvres, d'en éclairer les raisons et les conséquences. Si de telles œuvres peuvent à première vue paraître si déroutantes, c'est parce qu'elles semblent construites sur un refus ou une absence. Présentant les faits sans les commenter, accumulant les citations et les anecdotes, elles ne fournissent pratiquement aucune « règle du jeu »,

aucun « mode d'emploi » permettant de les interpréter et donc de les faire fonctionner comme œuvres littéraires. L'idée de manque et de résistance à l'interprétation entre ainsi dans la définition même des factographies, comme nous tâcherons de le montrer à partir de la notion centrale de « fait ».

Le manque cependant n'est pas uniquement déceptif. En tâchant de modéliser les conséquences et les réactions qu'il engendre, nous verrons qu'il peut s'avérer extrêmement productif : articulé à l'idée d'œuvre littéraire, ici pensée comme un contexte, la nudité du fait appelle la participation d'un lecteur contraint de combler le vide de sens volontairement aménagé par les auteurs au cœur de leur œuvre, et dont il constitue en quelque sorte le moteur.

1.1. Nudité du fait

Cette poétique du manque est à rattacher en premier lieu à l'objet élémentaire de l'écriture factographique : le fait. En proposant de nommer ces formes des « factographies », il s'agissait bien évidemment de mettre l'accent sur le choix, revendiqué par chacun de nos auteurs, de « s'en tenir aux faits », mais aussi sur la gageure que représente leur mise en écriture. Contrairement à la majorité des genres et sous-genres factuels, les factographies n'intègrent pas les faits dans la continuité d'un discours ou d'un récit. Elles préservent leur hétérogénéité fondamentale – une hétérogénéité, on l'a dit, essentielle à la notion de dispositif. Le terme de « faits », utilisé par Marcel Cohen comme titre générique de son œuvre (mais qui pourrait également convenir à l'ensemble du corpus) met ainsi l'accent d'une part sur la dimension non-fictionnelle de l'œuvre et de l'autre sur l'hétérogénéité et la diversité de ces faits – historiques ou intimes, observés, lus ou rapportés.

Toutefois, dès qu'on tente de la préciser, la notion de « fait » paraît relever d'une définition essentiellement négative. Le fait se caractérise ainsi par une nudité ou une brutalité qu'il faudra dans un premier temps mieux cerner, en l'opposant à des notions proches, comme celles d'événement ou de fait divers.

Fait et événement

Dans son sens le plus général, le terme de fait est souvent considéré comme un synonyme d'« événement », une notion qui a connu et connaît encore actuellement un intérêt important dans les domaines de la philosophie et des études littéraires, mais qui ne recouvre pas pleinement celle de fait³¹⁶. Selon le *Grand Dictionnaire Larousse de la Philosophie*, l'événement se caractérise en effet comme un « élément du devenir dont le surgissement est perçu ou conçu comme une rupture de sa trame ». Point saillant dans le déroulement du temps, il se distingue ainsi du fait entendu comme simple « élément de la réalité effective », dans la mesure où l'événement suppose nécessairement la présence d'un sujet susceptible de percevoir cette rupture comme telle. Si les événements sont des faits, ils en constituent un sous-ensemble particulier, détaché de la masse des faits et constitués comme tels par un observateur qui en saisit l'importance, le caractère marquant et inhabituel.

En définissant l'événement comme fait « notable », Anatole France³¹⁷ indique qu'on lui attribue une valeur d'exception justifiant sa consignation, cette qualification étant tributaire d'un arbitraire. L'événement, par rapport au fait, se voit ainsi doté d'un supplément de sens, si bien que le *Grand Robert* le définit comme « ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme par son caractère exceptionnel ou considéré comme tel ». Il n'y a d'événement que par le croisement entre un fait et un observateur qui lui prête une signification, l'arrachant ainsi au cours du temps ordinaire.

L'événement serait ainsi associé à un « temps fort » là où le fait relèverait davantage d'un « temps faible », pour reprendre l'opposition développée par le photographe Raymond

³¹⁶ Nous ne prétendons pas ici rendre compte convenablement de l'état d'une pensée de l'événement en littérature. Le propos de ce travail consiste moins à définir les notions de fait et d'événement qu'à distinguer les connotations qui s'y attachent dans la langue. En soulignant les différents usages liés à chacun des deux termes, il s'agit de comprendre quelles implications recouvre le choix du terme « fait », de préférence à celui, plus fréquent, d'« événement ». Concernant la notion d'événement, nous renvoyons à l'ouvrage d'Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988, ainsi qu'à deux ouvrages collectifs : Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2004 et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

³¹⁷ « Mais qu'est-ce qu'un événement ? Est-ce un fait quelconque ? Non pas ! me dites-vous, c'est un fait notable. Or, comment l'historien juge-t-il qu'un fait est notable ou non ? Il en juge arbitrairement, selon son goût et son caprice, à son idée, en artiste enfin ! car les faits ne se divisent pas, de leur propre nature, en faits historiques et en faits non historiques. » Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, in *Œuvres complètes, I*, Paris, Calmann-Lévy, 1968 [1881], p. 415.

Depardon³¹⁸. Un opposition semblable se manifeste dans les écrits de Georges Perec, qui affirme à plusieurs reprises son désir de se détourner de l'événementiel pour se focaliser sur « ce qui se passe vraiment », à savoir les faits qui ne sont pas porteurs d'une rupture :

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent ; les avions n'accèdent à l'existence que lorsqu'ils sont détournés ; les voitures ont pour unique destin de percuter les platanes [...] Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal³¹⁹.

Privilégiant le déchet événementiel, une poétique du fait s'inscrit donc nécessairement dans un refus du spectaculaire, lequel se manifeste tant au niveau thématique que stylistique et formel :

Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne³²⁰.

Par opposition aux événements, les simples faits relèvent alors bien souvent d'un « reste », comme celui que Georges Perec se propose de décrire dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*³²¹. Délaissant ainsi l'événement « extraordinaire » dont s'emparent les journaux et dont se sont également emparés des siècles de tradition littéraire, Perec choisit de s'intéresser au fait « infra-ordinaire ». Le désir qu'il théorise se manifeste, à des degrés divers, dans chacune des œuvres du corpus. C'est toutefois Roland Barthes qui semble le plus soucieux de s'approprier une telle logique dans ses « incidents », proches de la minceur événementielle du haïku japonais :

[L]'événement dont s'occupe la presse paraît une chose toute simple ; je veux dire : il apparaît toujours à l'évidence que c'est un « événement », et cet événement est fort. Mais s'il y avait aussi des événements « faibles », dont la ténuité ne laisse pas cependant d'agiter du sens, de

³¹⁸ Celui-ci revendique dans son travail une autre temporalité photographique, privilégiant l'attente et l'observation patiente sur le *scoop*, dans le but de mettre au jour une actualité différente : « Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleurs ni de lumières magnifiques, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée [...] L'appareil serait une espèce de caméra de télésurveillance [...] », Raymond Depardon, « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles », propos recueillis par André Rouille, Emmanuel Hermange et Vincent Lavoie, in *La Recherche photographique*, « Les Choses », n° 15, automne 1993, p. 81.

³¹⁹ Georges Perec, « Approches de quoi ? », in *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e Siècle », 1989, pp. 9-11, initialement paru dans *Cause Commune*, n° 5, février 1973, pp. 3-4.

³²⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 100.

³²¹ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Seuil, p. 12.

désigner ce qui dans le monde « ne va pas bien » ? Bref, si l'on s'occupait peu à peu, patiemment, de remanier la grille des intensités³²² ?

Certaines factographies, cependant, gravitent bien autour d'événements « forts » : la bataille de Stalingrad, chez Alexander Kluge, ou les crimes évoqués par Reznikoff relèvent davantage de cette catégorie ; mais ces « événements » sont constamment abordés sous l'angle du mineur, du « fait » anodin et singulier qui réfute l'évidence massive de l'événement. Il s'agit, comme le propose Paul Valéry dans une citation placée en exergue de *Miroirs*, un des premiers livres de Marcel Cohen, de « s'isoler avec ce qui est » :

tout se réduit, finalement – si l'on veut – à considérer un coin de table, un pan de mur, sa main ou un morceau de ciel.

Un homme assistant au plus grand spectacle du monde, témoin de la bataille de X, ou de la Résurrection, peut toujours considérer ses ongles ou observer qu'un caillou qui est à ses pieds est de telle figure et couleur.

Il supprime les « effets », restreint le champ, se cantonne à ce qu'il voit réellement.

Il s'isole avec ce qui est.

Que vois-tu ? – César ? ... Non. Je vois un peu de crâne chauve³²³ ...

Si le fait, contrairement à l'« événement », n'implique pas nécessairement de discontinuité dans le cours du temps, il se distingue également par sa relative autonomie. Parmi la pluralité des vocables utilisés pour désigner « ce qui arrive », le terme de fait apparaît comme le plus neutre, le plus concret et le plus descriptif. Là où l'événement implique nécessairement un sujet qui l'identifie et le constitue comme tel, là où le phénomène se construit dans la perception et implique donc l'existence d'un sujet, le fait semble pouvoir exister de façon autonome³²⁴. Il s'oppose à toute construction de l'esprit, que celle-ci soit fictionnelle ou rationnelle³²⁵ : on « constate » ou « observe » les faits, là où les « événements » appellent davantage d'analyse et impliquent plus volontiers un recours au jugement et à l'interprétation. Pensé comme porteur d'une rupture, l'événement se voit aussitôt chargé de sens ; d'observateur, le sujet qui constate et constitue l'événement se

³²² Roland Barthes, « Pause », in « La Chronique », publiée dans *Le Nouvel Observateur*, 18 décembre 1978 – 26 mars 1979, puis dans les *Œuvres Complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 652.

³²³ Citation de Paul Valéry placée par Marcel Cohen en exergue de *Miroirs*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980.

³²⁴ Cette idée est évidemment contestable et a été contestée, en particulier par Gaston Bachelard, qui a montré que le fait scientifique n'est en aucun cas donné dans l'expérience mais construit par celui qui l'observe. Cf. Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958 [1934].

³²⁵ Le mot fait, rappelle le dictionnaire Lalande, s'oppose à la fois à « ce qui est illusoire, fictif ou seulement possible », à « ce qui est nécessaire selon les lois du raisonnement » et à « ce qui est légitime ou obligatoire dans le domaine de la morale ».

trouve rapidement placé dans une situation d'herméneute que le « fait » au contraire récuse ou met en échec.

À cette mise entre parenthèse du sujet et à cette autonomie du fait répond l'affirmation constante d'un souci d'objectivité, qui constitue un des traits les plus saillants des factographies. Cette objectivité se manifeste d'un point de vue énonciatif et stylistique, par un retrait du sujet écrivant, mais elle s'affiche également d'un point de vue thématique dans l'objet de l'écriture, ce « fait » extérieur et autonome, qui préexiste à sa mise en langage et même à son observation, et que les écrivains factographes prétendent simplement consigner, selon le programme formulé par Annie Ernaux dans son *Journal du dehors* :

Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres³²⁶.

Fait et fait divers

La notion de fait doit également être définie par rapport à celle de fait divers, à laquelle elle se voit fréquemment associée. Le rapprochement est d'autant plus spontané que plusieurs écrivains du corpus jouent de la notion et des formes du fait divers. C'est le cas de Charles Reznikoff, dont les différents poèmes recensent autant d'accidents et de crimes, semblables à ceux que l'on retrouve ordinairement résumés en une phrase brève et frappante en marge des nouvelles du jour. De façon plus ponctuelle, Annie Ernaux est régulièrement frappée par un fait divers entendu à la radio, lu dans un journal ou évoqué trop rapidement au journal télévisé et dont son écriture tente de se faire le relais : sans-abris morts de froid dans *La Vie extérieure*, enfants que leurs parents laissent mourir de faim dans le *Journal du dehors*³²⁷. Quant à Marcel Cohen, il transcrit parfois des faits divers, la plupart du temps relevés au cours de ses lectures³²⁸. Les factographies semblent ainsi, chez plusieurs auteurs du corpus, s'inventer à partir du fait divers, mais également contre lui.

³²⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, « Folio », Gallimard, 1993, p. 65.

³²⁷ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, p. 123 et *Journal du dehors*, *op. cit.*, pp. 60-61.

³²⁸ Un même fait divers se voit ainsi cité, de manière tout aussi laconique, par Marcel Cohen dans *Le Grand-Paon-de-nuit*, et par Roland Barthes, dans la « Chronique » du *Nouvel Observateur* qu'il publie chaque semaine du 18 décembre 1978 au 26 mars 1979 : « L'enfant, sept ans, revêtu du costume de Superman reçu en cadeau de Noël, qui saute du septième étage en étendant les bras pour voler », écrit le premier. « Un enfant américain s'est jeté du septième étage parce qu'il avait envie de voler comme Superman. », rapporte le second. Marcel

Comment comprendre ce jeu de miroirs ? Dans un article paru sous le titre « Structure du fait divers », Roland Barthes remarque que le fait divers correspond à « une information *monstrueuse* », classée dans l'inclassable³²⁹ ; il est ce qui n'est pas nommé, parce que ne relevant d'aucune des catégories habituelles qui structurent les rubriques des journaux, telles que la politique, l'économie, ou les spectacles. D'où un aspect disparate propre à la rubrique de faits divers et un fonctionnement du fait divers comme totalité signifiante se suffisant à elle-même. Pour Barthes, le fait divers constitue une information « totale, ou plus exactement, *immanente* », « au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers³³⁰ ». Il fonctionne ainsi comme un microcosme sémantique, qui ne fait référence à aucune totalité extérieure et qui ne saurait être développé ou commenté. À cette immanence du fait divers correspond une formulation brève, élémentaire, que marque souvent le caractère nominal de la phrase. Le fait divers ne raconte pas une histoire, il saisit un instant et pointe une étrangeté³³¹ ; par conséquent, il relève d'une logique du discontinu et d'un principe de non-intégration : le seul ensemble dans lequel il puisse s'inscrire prend la forme disparate d'une « rubrique ».

Bien des œuvres du corpus reconduisent cet aspect composite de la rubrique de faits divers : chez Roland Barthes, le principe de consignation des faits ténus qui « tombe[nt] doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie », de ces « pli[s] léger[s], fuyant[s], apporté[s] au tissu des jours³³² » privilégie la dispersion, tandis que Marcel Cohen, par son titre même, revendique une telle disparate. La forme du journal, chez Annie Ernaux, tout comme la fiction d'un dossier d'archive, chez Alexander Kluge, offrent elles aussi la possibilité de compiler sans ordre apparent une pluralité éparse de faits, là où l'élaboration d'un récit impliquerait la construction d'une continuité logique.

Cette discontinuité essentielle du fait, que l'on retrouve chez les factographes, et qui prend la forme d'une irréductibilité structurelle, se manifeste également du point de vue

Cohen, *Le Grand Paon-de-nuit*, Paris, Gallimard, 1990, p. 29. Roland Barthes, « Superman II », in « La Chronique », in *Œuvres Complètes V, op. cit.*, p. 646.

³²⁹ Roland Barthes, « Structure du fait divers », in *Œuvres Complètes, II, op. cit.*, p. 442.

³³⁰ *Ibid.*, p. 443.

³³¹ C'est pourquoi Jean-François Chevrier propose « d'associer le modèle du fait divers aux accidents de la forme brève ». Jean-François Chevrier, « Documents de culture, Documents d'expérience », in *Le Parti pris du document, 2, op. cit.*, p. 74.

³³² Roland Barthes, « Pierre Loti : « Aziyadé » », art. cit., in *Œuvres Complètes, IV*, Paris, Seuil, 2003, p. 109.

sémantique. Christian Colombani, dans son avant-propos au recueil de faits divers qu'il a publié sous le titre *En Vue*, met ainsi l'accent sur la dimension d'hapax du fait divers :

Ces éclats, ces contre-ut, ces reliefs [...] apportent au docte propos (l'article de fond, par exemple) le léger démenti d'un fait qui échappe à tout argumentaire, la subtile aberration qui rend incertain le scalpel de l'analyste, un côté farceur, tape dans le dos à l'ordre des colonnes en marche³³³.

Le fait divers paraît souvent immotivé, échappant à toute rationalité – contrairement aux informations politiques, par exemple, qui s'inscrivent dans la continuité d'une histoire et d'un savoir progressivement élaborés. À la différence de l'anecdote, qui désigne un fait mis en langage et intégré à un discours où elle prend sens, le fait divers frappe par une autonomie qui confine parfois à la gratuité³³⁴.

Les factographies partagent ainsi avec le fait divers une résistance à l'égard de toute interprétation, une « brutalité » que Maurice Merleau-Ponty qualifie de « blessante ». Dans un chapitre de *Signes*, il s'interroge en effet sur les liens qu'entretiennent le fait divers, les « petits faits vrais » de Stendhal, et le roman qui les intègre ou s'écrit à partir d'eux :

Le roman est plus vrai, parce qu'il donne une totalité et qu'avec des détails tous vrais on peut faire un mensonge. Le fait divers est plus vrai parce qu'il blesse et qu'il n'est pas beau³³⁵.

Il souligne ainsi la différence qui subsiste toujours entre deux manières opposées de concevoir et de représenter le réel, entre deux « vérités », dont l'une privilégie la cohérence et l'autre la brutalité³³⁶. Quand la littérature s'empare du fait divers, qu'elle en nourrit ses intrigues, elle tend à l'éloigner de cette brutalité « blessante » qui refuse l'intégration à une quelconque logique. Dans le roman réaliste, le fait divers devient histoire, exemple ou anecdote, point de départ d'une réflexion ou d'une analyse. Le fait est ainsi intégré, assimilé,

³³³ Christian Colombani, *En vue*, Verticales, 1999, p. 12.

³³⁴ Franck Évrard le souligne dans un ouvrage consacré aux rapports entre fait divers et littérature : « Le fait divers [...] n'est pas construit et interprétable comme l'est le fait sociologique. Donné à voir, à entendre et à lire sans grille de lecture, il ne peut être considéré comme un reflet fidèle de la réalité sociale. Récit souvent incomplet et énigmatique, il présente des blancs, des interstices, des sous-entendus, des silences qui invitent le lecteur écrivain à glisser ses interprétations et ses associations. Polysémique, le fait divers n'offre pas un message clair et défini. » Franck Évrard, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, pp. 67-68.

³³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 504.

³³⁶ En dépit de cette opposition, le fait divers et la littérature entretiennent également une affinité certaine. Quantité d'auteurs, de Stendhal à Gide, ont ainsi manifesté leur intérêt à l'égard du fait divers, qui semble se prêter si volontiers au développement romanesque. Cette confusion ou cette affinité est amplifiée par la polysémie du terme, qui désigne tantôt un contenu événementiel, et tantôt sa formulation verbale. Le fait en tant que tel, sa mise en écriture journalistique et son retraitement littéraire se superposent ainsi en se confondant souvent.

comme s'il ne pouvait devenir objet de discours sans se perdre et se dévoyer. Les factographes, quant à eux, prétendent s'inscrire dans une démarche résolument inverse, qui reconduirait l'irréductibilité du fait.

Ce faisant, ils s'opposent également à une seconde dérive possible du fait divers vers la « littérature », le « romanesque » ou la « rhétorique », termes pris ici dans un sens réducteur et péjoratif. Pour bien des théoriciens du fait divers, celui-ci, « contaminé » par la « littérature », s'écarterait du fait en lui imposant une série de déformations. La singularité du fait divers, qui a d'abord été analysée comme une résistance à l'interprétation, est ainsi souvent érigée en norme : la surprise, attendue, relève alors d'une esthétique du monstrueux qui caricature le réel bien plus qu'il ne le décrit fidèlement³³⁷. Tout en relatant des faits réels, le fait divers choisit toujours ceux qui paraîtront étonnants, aberrants, ceux qui constituent des bizarreries frappantes plus que des faits anodins³³⁸. Derrière l'idéal d'objectivité lié à la revendication d'une écriture journalistique se dessine donc clairement une pratique de sélection : sélection des faits qui, précisément, « font écart » et ne semblent donc pas relever du champ de la réalité quotidienne³³⁹.

C'est précisément ce choix du spectaculaire, on l'a dit, que les factographies récuse, soucieuses qu'elles sont d'en rester au stade du « fait » là où le « fait divers » a généralement tendance à glisser vers la « rhétorique ». Dans le fait divers surgissent ainsi régulièrement le pathos, le stéréotype³⁴⁰, le trait d'esprit, la pointe ou l'exercice de style tel qu'il a été pratiqué par Fénéon dans ses *Nouvelles en trois lignes*³⁴¹. La concision requise par le fait divers correspond à un désir de privilégier conjointement le spectaculaire et la condensation. D'où

³³⁷ Ainsi, pour Roland Barthes, « Il n'y a pas de fait divers sans étonnement ». Roland Barthes, « Structure du fait divers », art. cit., p. 445.

³³⁸ Cet étonnement érigé en système se fonde sur une exploitation des « circonstances aberrantes » et des troubles de la causalité : déceptions causales, surprises, coïncidences, etc. Celles-ci sont étudiées en détail dans l'article de Roland Barthes précédemment cité.

³³⁹ Frank Évrard, en définissant les faits divers comme des « événements inclassables qui transgressent une norme et s'écartent du raisonnable », les inscrit de la même manière dans une esthétique du monstrueux qui privilégie « l'événement » sur le fait, rejoignant ainsi les reproches de sensationnalisme adressé par Perec aux « journaux [qui] parlent de tout, sauf du journalier ». Franck Évrard, *op. cit.*, p. 6. Voir aussi : Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., pp. 3-4.

³⁴⁰ Selon Franck Évrard, en effet, « La complexité et l'ambiguïté des faits sont occultées par un point de vue unique qui organise un monde sans contradiction et sans profondeur. C'est cette *doxa* psychologique, éthique et esthétique que Barthes repère au cours du procès Dominici. », Franck Évrard, *op. cit.*, pp. 112-113.

³⁴¹ Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 1990 [1948]. Dans ces *brèves*, initialement publiées dans *Le Matin* de mai à novembre 1906, Fénéon transforme le fait divers en manifestant un véritable art d'écrire, caractérisé par la pointe, le décalage et l'humour noir.

un recours parfois massif aux clichés, tant d'un point de vue événementiel que stylistique. L'écriture se voit orientée vers la production d'une série d'« effets » attendus, qui vont de la frayeur à l'amusement³⁴². Le fait, rapporté de façon biaisée, ne deviendrait alors « fait divers » qu'au prix d'une série de déformations, qui concernent aussi bien la sélection de l'information que sa mise en forme et qui participe d'une mise en fiction délibérée de la réalité. Guidé par le choix du spectaculaire, le fait divers « se joue » comme fiction et semble mettre en doute la réalité du fait qu'il rapporte.

À l'opposé de ces déformations guidées par la fascination du sensationnel ou du trait d'esprit, les factographies renouent avec une écriture du fait qui se prétend un simple compte rendu. Ce qui semble caractériser le fait, et par conséquent les factographies qui tentent de lui donner forme, relève ainsi d'une résistance. Faussement anodines, les factographies reconduisent le trouble du fait divers, tout en refusant d'en accentuer le trait, rejetant les « effets » d'une certaine littérature jugée trop voyante et trop bruyante.

Par rapport aux deux notions proches d'événement et de fait divers, le fait se caractérise donc par sa nudité et par une triple résistance : à l'interprétation, au spectaculaire, à la littérature. Le fait ne subsiste à l'état de fait authentique que dans sa « brutalité ». Le regard que l'on porte sur lui pour le distinguer ou les moyens que l'on met en œuvre pour le raconter ont tôt fait de le transformer en événement ou en fait divers. Or, de tels gauchissements sont précisément ce que les auteurs de notre corpus tentent d'éviter³⁴³. Ils choisissent de présenter plus que d'analyser ou de dramatiser les faits, ils refusent de les ériger au rang de preuve ou d'exemples, de les intégrer à une démonstration ou à un récit. Le dépouillement de la forme factographique paraît dès lors comme une façon de préserver et de revendiquer cette nudité du fait. Cependant, cette adéquation de la forme à son objet n'est pas sans poser question du côté du lecteur : que faire de ces faits nus ? Ou, pour reprendre la phrase de G. Perec :

³⁴² « Provoquant des effets de surprise, suscitant l'émotion devant le spectacle du malheur, jouant sur les peurs et les fantasmes avec des ingrédients essentiels comme le sexe, le sang et la mort, certains faits semblent être l'exutoire d'un voyeurisme social, comme pouvaient l'être autrefois les baraques de foires, les bagarres de rue ou les exécutions publiques. » Franck Évrard, *op. cit.*, p. 21.

³⁴³ Cette affirmation, toutefois, doit être nuancée concernant certains auteurs du corpus. Comme nous le verrons dans un prochain chapitre, A. Ernaux tend ainsi souvent à décrypter brièvement les attitudes et les discours de ces contemporains, de façon à révéler certains fonctionnements sociaux sous-jacents.

Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe³⁴⁴.

Et cette absence n'est pas sans poser problème, car la « brutalité » du fait et des factographies entre en contradiction, comme nous allons le voir à présent, avec certaines attentes qu'engage l'œuvre littéraire : promesse de sens, « vision du monde », projet créateur porteur d'une intention. Dans les œuvres de notre corpus ces attentes sont déçues. Rien que le plus commun des mots et des choses, le plus terne des faits, des paroles et des gestes, dans la langue plate qui caractérise les manuels de « lecture courante à l'usage des grands débutants ». Mais peut-être est-ce que « nous ne savons pas voir³⁴⁵ ».

1.2. Conséquences du manque et participation interprétative

Il s'agit donc pour ces auteurs de « montrer » plus que de « démontrer », de « présenter » les faits plus que de les « représenter ». Cette présentation, toutefois, s'inscrit dans un cadre : celui de l'œuvre littéraire. Or, le contexte littéraire véhicule en soi des attentes et conditionne un certain nombre de réactions. Dès lors, le fait présenté, quand bien même il serait purement recopié de l'archive ou prélevé dans le quotidien, *fonctionne* différemment : il ne se donne pas à lire de la même façon qu'un énoncé semblable découvert dans un dossier ou dans un journal.

La lecture des factographies repose ainsi sur la prise en compte et la résolution d'une contradiction : comment ces objets peuvent-ils à *la fois* constituer des œuvres littéraires *et* se présenter comme de simples compilations de faits ? Le problème qui se pose alors est bien celui d'une hétérogénéité entre l'idée que se fait le lecteur de *ce que doit ou peut être une œuvre littéraire*, d'une part, et les caractéristiques spécifiques d'un texte, d'autre part, lesquelles répondent assez peu, on le verra, à cette idée préexistante. Il s'agit donc pour lui de faire l'expérience d'un écart. Simplement, cet écart est lié à une attente qui excède largement le cadre restreint des attentes génériques : une attente plus vague, liée cette fois à la définition même de l'œuvre littéraire.

³⁴⁴ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, op. cit., p. 70.

³⁴⁵ *Ibid.*

En effet, le lecteur confronté aux textes de notre corpus ne peut pas ignorer qu'il a affaire à des œuvres. Le nom d'auteur et le nom de la collection l'indiquent assez rapidement à son attention – bientôt confirmés par l'ensemble des éléments convergeant vers un « effet de littérarité » et qui ont été étudiés dans la première partie de ce travail. Pourtant, le lecteur n'a finalement sous les yeux qu'un catalogue plus ou moins organisé de faits, dans lequel il peine à reconnaître les signes habituels qui identifient l'œuvre littéraire.

C'est à ce commun des lecteurs, découvrant pour la première fois les textes de notre corpus, que nous avons choisi de nous intéresser dans cette partie. Il s'agit ainsi, à partir des réponses fournies aux questionnaires, d'étudier les réactions au paradoxe que nous venons d'évoquer : ces textes sont présentés (par le professeur, par le chercheur, par les auteurs et les éditeurs) comme étant de la littérature mais ne présentent pas les signes habituels des œuvres littéraires.

Quelles sont alors les réactions possibles des lecteurs ? La première réaction envisageable est celle du refus : « Ce n'est pas de la littérature ». Or, force est de constater qu'il s'agit-là d'une réaction extrêmement minoritaire. Ainsi, dans le cadre de notre enquête, sur les cinquante lecteurs interrogés, seuls trois ont jugé que le texte qu'ils avaient sous les yeux ne pouvait pas être un texte littéraire (deux lecteurs confrontés au texte d'A. Kluge, un lecteur au sujet de l'ouvrage d'A. Ernaux).

Deux remarques peuvent être formulées en réponse à cette quasi absence de contestation. La première, c'est que le principe d'autorité fonctionne remarquablement auprès des lecteurs avertis. L'autorité, qu'elle émane de l'auteur lui-même (en particulier lorsqu'il s'agit d'auteurs connus, comme le sont G. Perec et A. Ernaux), de l'éditeur (Gallimard pour Marcel Cohen, POL pour Reznikoff) ou encore du professeur, est rarement mise en question. Dès lors qu'un de ces acteurs institutionnels désigne un texte comme littéraire, la majorité des lecteurs « spécialisés » que sont les étudiants ou les enseignants de littérature tend à accepter une telle affirmation. Une seconde remarque peut être faite, qui permet en partie d'expliquer la première. Parmi ces lecteurs « avertis » ou « spécialisés » qui ont fait l'objet de notre étude, il semble à peu près admis que toute espèce de texte peut, sous certaines conditions, être considéré comme littéraire. Autrement dit, c'est un principe

acquis auprès de tels lecteurs – quoique souvent implicite – qu'il n'existe pas de distinctions matérielles, formelles, entre un énoncé littéraire et un énoncé non littéraire.

Dès lors que la première éventualité est écartée (« Ce n'est pas de la littérature »), elle conditionne chez le lecteur un second type de réaction, que l'on pourrait formuler en ces termes : « Comment dépasser cette contradiction initiale (le texte est littéraire, mais il *ressemble* à un document ou à un texte non littéraire) ? ». Autrement dit : « Comment faire fonctionner ce texte comme de la littérature ? ». La résolution du paradoxe initial incarné par ces textes passe ainsi par la formulation d'interprétations analysables comme autant de *processus d'activation littéraire* des textes. C'est bien que le manque n'entraîne pas le mutisme. Au contraire, il semblerait que plus le texte paraît délicat à analyser, plus les réponses proposées sont variées et impliquent une réception riche, parce que n'allant pas de soi.

Cette capacité à élaborer des interprétations s'éclaire si on la confronte aux analyses proposées par Stanley Fish dans *Is there a Text in this Class? The Authority of interpretative communities*. Dans l'un des essais présentés dans ce livre, « Comment reconnaître un poème quand on en voit un³⁴⁶ », Stanley Fish raconte l'anecdote suivante : professeur de linguistique à la State University of New York à Buffalo, il donne successivement, pendant l'été 1971, deux cours dans la même salle. À l'issue du premier cours, et après le départ du premier groupe d'étudiants, il choisit de laisser au tableau une série de noms de linguistes que les étudiants doivent lire pour le cours suivant :

Jacobs-Rosenbaum
Levin
Thorne
Hayes
Ohman³⁴⁷(?)

Il se contente d'encadrer la liste et d'écrire au-dessus du cadre : « p. 43. ». S. Fish sait que les étudiants du second groupe ont longuement étudié la poésie religieuse anglaise du XVII^e siècle, qu'ils sont par conséquent rompus au déchiffrement des symboles chrétiens et des

³⁴⁶ Stanley Eugene Fish, « How to Recognize a Poem When You See One », *Is there a Text in this Class, the Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980. Traduction : Stanley Fish, « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », in *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais par E. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

³⁴⁷ S. Fish précise que c'est par pure convention et habitude qu'il a écrit ces noms l'un en dessous de l'autre en les centrant dans l'espace du tableau. Le point d'interrogation entre parenthèse marquait initialement l'incertitude du professeur quant à l'orthographe du dernier nom.

significations sermonnaires parfois cryptées de ce genre de poèmes. Une fois le second groupe installé, il leur présente la liste précédemment citée comme un poème du type de ceux qu'ils ont étudié et demande aux étudiants de l'interpréter. « Fable expérimentale³⁴⁸ » ou histoire véridique ? S. Fish affirme que les étudiants s'exécutent sans difficulté, et analyse dans son essai les raisons de cette singulière aisance interprétative. Il montre ainsi qu'une liste de noms de linguistes peut dans certaines conditions fonctionner comme poème (c'est-à-dire être interprétée comme un poème) et conclut : le statut de poème ne dépend pas de la nature de l'énoncé mais bien du regard que l'on porte sur lui. « Les interprètes ne décodent pas les poèmes, ils les font³⁴⁹ ».

Encore faudrait-il préciser : les interprètes « font » le poème, mais uniquement parce qu'il leur a été au préalable désigné comme tel (par le professeur, l'auteur, l'éditeur agissant comme autant de « présentateurs »). Ce qui, en effet, mérite d'être souligné – et se trouve volontairement relégué au second plan par S. Fish – c'est ce geste consistant à encadrer l'énoncé (la liste de noms) et à le surmonter d'un numéro de page, geste qu'il redouble par la parole (« [...] je leur ai dit que ce qu'ils voyaient au tableau était un poème religieux du type de ceux qu'ils avaient étudiés³⁵⁰ »). Il n'est pas sans rappeler la signature que Duchamp appose à la base de ses *ready-made*, transformant ainsi l'urinoir en *Fontaine*, parce qu'il le désigne comme œuvre d'art et crée ainsi les conditions de sa réception en tant qu'œuvre.

Pour le théoricien de l'art Arthur Danto, cette désignation est assimilable à une « transfiguration du banal ». Un objet, même le plus banal, s'il est exposé comme œuvre d'art, se voit « transfiguré », car il se trouve ainsi doublé d'une structure intentionnelle :

Contempler un simple objet et contempler un objet que l'interprétation a transformé en œuvre n'est pas du tout la même chose, même lorsque l'interprétation rend en quelque sorte l'objet à lui-même, en disant que l'œuvre *est* l'objet³⁵¹.

³⁴⁸ L'expression est d'Yves Citton dans son introduction à la traduction française de ce texte, *op. cit.*, pp. 5 sq.

³⁴⁹ « Interpreters do not decode poems; they make them. » Stanley Fish, *op. cit.*, p. 327. Traduction : Stanley Fish, *op. cit.*, p. 62.

³⁵⁰ « I told them that what they saw on the blackboard was a religious poem of the kind they had been studying and I asked them to interpret it. » *Ibid.*, p. 323. Traduction : *Ibid.*, p. 57.

³⁵¹ « Seeing an object, and seeing an object that interpretation transforms into a work, are clearly distinct things, even if in fact the interpretation gives the object back to itself, as it were, by saying the work *is* the object. » Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1981, p. 125. Traduction : Arthur Danto, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, traduction de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, p. 204.

En effet, un objet quotidien exposé dans une galerie ou signé par un artiste n'est pas immédiatement envisagé du point de vue de son usage, contrairement à son double « banal ». Présenté *a priori* comme œuvre, il conditionne un certain type de réception et d'attentes. Notamment celle-ci : un objet esthétique doit être interprété par celui qui le regarde – contrairement à un urinoir.

Ces réflexions peuvent tout à fait se transposer à l'exemple proposé par S. Fish ainsi qu'aux œuvres de notre corpus. Thierry de Duve, dans un livre consacré aux *ready-made* de Duchamp, définit ainsi le *ready-made* comme une œuvre d'art réduite à un énoncé : « ceci est de l'art³⁵² ». De la même manière, on peut lire le montage documentaire comme une désignation du document qui l'érige en objet littéraire, susceptible d'être lu sur le mode poétique (chez Reznikoff) ou fictionnel (chez Kluge). Cet énoncé absent, « ceci est de la littérature », constituerait ainsi le discours citant encadrant implicitement les différents discours cités. Stanley Fish, Alexander Kluge et Charles Reznikoff, comme plus ponctuellement Georges Perec, Annie Ernaux ou Marcel Cohen, superposent ainsi à un énoncé préexistant, non littéraire (liste de noms, archives militaires, témoignages, statistiques, propos entendus dans le métro, notes de lecture) une structure intentionnelle et commandent une interprétation littéraire de ces énoncés ordinaires³⁵³.

Or, une interprétation littéraire engage des questions de signification : « Que veut dire, que veut faire l'auteur ? ». Dans une œuvre littéraire, les caractéristiques formelles aussi bien que le fond du propos doivent être considérés comme résultant d'un choix. Ils constituent par conséquent des indices à interpréter et à confronter, à partir desquels il est possible d'induire une intention supposée de l'auteur. Si je déchiffre une liste de noms d'auteurs dont je suis censé avoir lu les œuvres pour le prochain cours, peu m'importe

³⁵² Thierry de Duve, *Résonances du Ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2006 [1989], p. 14.

³⁵³ Précisons toutefois que, contrairement à Duchamp, les auteurs de notre corpus ne présentent pas des objets mais des énoncés. Or, à la différence de l'urinoir ou d'une roue de bicyclette, un énoncé même ordinaire suppose toujours une interprétation. Ainsi, la liste de noms de linguistes ou le graffiti « Leïla, je t'aime » transcrit par Annie Ernaux doivent être lus et interprétés pour être compris, même dans leur contexte initial ordinaire. La recontextualisation de ces propos dans une œuvre littéraire engage cependant une interprétation d'un autre ordre. Elle repose sur l'idée selon laquelle le poème ou le texte littéraire ne peuvent être décryptés de manière univoque comme dans le cas d'une communication ordinaire, mais qu'ils impliquent nécessairement un choix, donc une « ouverture » interprétative. Par ailleurs, et comme nous le verrons par la suite, là où le *ready-made* implique l'exposition d'un objet, pourvu d'une unité préalable, les auteurs qui nous intéressent produisent par assemblage et juxtaposition de *montages* de discours.

l'ordre dans lequel ces noms sont présentés. Par contre, si je lis un poème, l'ordre des vers devient déterminant. Si je découvre dans les archives juridiques des États-Unis le témoignage d'un anonyme, je m'attarderai sur les informations qu'il m'apporte. Si je lis le même témoignage sous sa forme versifiée dans l'œuvre de Reznikoff, le choix de chaque mot deviendra matière à interprétation, je chercherai des assonances et des allitérations, des effets de rythmes – et j'interpréterai même une absence d'effet comme le résultat volontaire d'une « poétique » spécifique.

Parmi les théoriciens de l'art qui se sont penchés sur le *ready-made*, nombreux sont ceux qui en viennent par conséquent à définir l'œuvre comme un lieu ou comme un espace d'exposition où l'objet se voit éclairé différemment. Stanley Fish, en encadrant la liste de noms de linguistes, opère exactement de la même manière : il délimite les frontières d'un espace qu'il choisit de nommer « poème ». Cet espace, dans l'œuvre *ready-made*, dans les œuvres de notre corpus et dans l'anecdote racontée par Fish, fonctionne comme un *contexte* : il conditionne un certain type d'attitude face aux objets ou aux énoncés qui s'y trouvent présentés. Ceux-ci se verront activés par le spectateur ou le lecteur sur un mode esthétique ou littéraire – et c'est précisément ce regard qui, pour reprendre les mots de Fish, « fait le poème ». Ce déplacement contextuel correspond à ce que Nelson Goodman définit en termes d'« implémentation », qui revient à conditionner l'attitude du spectateur ou du lecteur face à l'objet. Dès lors qu'il est désigné comme œuvre d'art, l'objet – ou l'énoncé – se voit pourvu d'une structure intentionnelle. Mais le contenu de cette structure intentionnelle reste la plupart du temps vague : « quelle était l'intention de l'artiste ? » « comment comprendre cette œuvre ? ». Dans les réponses des lecteurs interrogés lors de notre enquête, comme dans l'expérience faite par la majorité des spectateurs de *ready-made*, ces questions restent la plupart du temps suspendues. L'idée d'œuvre crée l'attente d'un discours, mais le discours en lui-même est refusé. Dès lors, c'est au spectateur ou au lecteur, s'il l'accepte, que revient la tâche de reconstruire un tel discours absent, en tâtonnant et en testant ses compétences interprétatives.

Une telle proposition pourrait être éclairée par la notion d'« espaces d'indétermination », que Wolfgang Iser emprunte, en la transformant, à Roman Ingarden. Pour ce dernier, le monde produit par l'œuvre fictionnelle diffère du monde réel par l'indétermination (*Unbestimmtheit*) qui caractérise les objets qui le constituent. L'objet fictif,

contrairement à l'objet réel, n'est que partiellement caractérisé : certaines de ses propriétés n'ont pas été spécifiées par l'auteur, et demeurent donc indéterminées. Par exemple, on peut ignorer la couleur des yeux d'un personnage de fiction – alors que la couleur des yeux d'une personne réelle est toujours déterminée³⁵⁴. Il existe par conséquent dans la fiction des « lieux d'indétermination » (« *Unbestimmtheitsstellen* ») qui impliquent de la part du lecteur qu'il contribue à la constitution du monde fictif en l'investissant de son imagination, c'est-à-dire en le « concrétisant ». Dans les travaux d'Iser, néanmoins, la notion s'infléchit pour concerner davantage les modalités de l'appropriation d'un texte par le lecteur en se plaçant sur le plan de l'interprétation et de la communication :

Ingarden évoque à plusieurs reprises le caractère problématique de la littérature moderne qui résulterait, selon lui, « de son incompréhensibilité fréquente et, dans une certaine mesure, programmée », et il reconnaît ne plus trouver accès à ces œuvres. Or, cette « *incompréhensibilité programmée* », dans la littérature moderne, provient du fait que l'information est souvent délibérément retenue. Dès lors, les lieux d'indétermination s'étendent et ne peuvent plus être aussi facilement remplis ou écartés³⁵⁵.

Iser propose dès lors de parler de « blancs » (« *Leerstelle* ») entendus comme des « discontinuités » textuelles :

Ce sont eux qui signalent qu'une jonction omise par le texte peut et doit être établie entre les segments de ce texte. De ce fait, ils incorporent les « articulations » du texte » car ils fonctionnent comme « charnières pensées » (*gedachte Scharniere*) entre les perspectives de représentation. Ils conditionnent dès lors toutes les possibilités de jonction entre les segments textuels. Dans la mesure où les blancs signalent l'omission d'une relation, ils permettent au lecteur de se la représenter librement et « disparaissent aussitôt qu'elle est établie³⁵⁶.

³⁵⁴ Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Paris, L'Âge d'Homme, 1983. En cela, la notion d' « indétermination » est proche de celle qui, dans les théories de la fiction contemporaines, parle des objets fictifs en termes d' « incomplétude ».

³⁵⁵ « Ingarden hat [...] gelegentlich bemerkt, wie problematisch die moderne Literatur mit ihren „oft auftretenden, gewissermaßen programmatischen Unverständlichkeiten“ erscheint, zu denen er keinen rechten Zugang mehr zu finden vermag. Nun kommen solche „programmatischen Unverständlichkeiten“ in moderner Literatur vorwiegend dadurch zustande, dass Information oftmals sehr gezielt entzogen wird; folglich breiten sich die Unbestimmtheitsstellen in einem Maße aus, das ihre einfache Beseitigung oder ihre sichere Komplettierung unmöglich macht.» Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 275. Traduction, *op. cit.*, p. 308.

³⁵⁶ « Durch sie ist die im Text ausgesparte Anschließbarkeit seiner Segmente signalisiert. Folglich verkörpern sie die „Gelenke des Textes“, denn sie funktionieren als die „gedachten Scharniere“ der Darstellungsperspektiven und erweisen sich damit als Bedingungen der jeweiligen Anschließbarkeit der Textsegmente aneinander. Indem die Leerstellen eine ausgesparte Beziehung anzeigen, geben sie die Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungsakte des Lesers frei; sie „verschwinden“, wenn eine solche Beziehung vorgestellt wird. » *Ibid.*, p. 284. Traduction : *Ibid.*, p. 319.

Ceux-ci se sont multipliés chez les auteurs du XX^e siècle, qui transforment en blancs certains des procédés attendus par le lecteur (ce qu'Iser appelle les « procédés-moins », « *Minusverfahren* »), et peuvent être envisagés sous l'angle de la stimulation :

[L]es blancs qui parent la disparition des procédés attendus stimulent chez le lecteur une activité plus intense : il doit désormais produire, avec chacune des connexions qu'il établit, le code de sa compréhension possible³⁵⁷.

Dans une logique similaire, il s'agira pour nous de prendre le pari d'une productivité des manques repérés dans les factographies et de les envisager comme le moteur d'une participation accrue des lecteurs. C'est à ce fonctionnement des factographies pensées comme « machines à produire de l'interprétation » que nous allons désormais nous intéresser, d'un point de vue plus empirique que théorique, cette fois, en examinant la façon dont s'élaborent, à partir de ces textes, des propositions de lecture.

³⁵⁷ « [D]ie Leerstellen als gelöschter Hintergrund erwartbarer Verfahren entbinden im Leser eine gesteigerte Produktivität, die sich darin ausdrückt, dass mit jeder realisierten Beziehung der Code ihrer möglichen Erfassung mit erzeugt werden muss. » *Ibid.*, p. 324. Traduction : *Ibid.*, p. 362.

2. Des machines à produire de l'interprétation

Après avoir posé théoriquement l'idée d'une « productivité du manque », on essaiera donc de l'illustrer à travers une série d'exemples précis, empruntés aux différentes œuvres du corpus.

Dans cette optique, on s'appuiera avant tout sur les réponses fournies par les lecteurs à la question « Si vous deviez proposer une interprétation ou une lecture de ce texte, quelles(s) interprétation(s)/ quelle(s) lecture(s) en proposeriez-vous ? ». Au-delà du fait que la très grande majorité des lecteurs ont accepté d'y répondre (quarante-six lecteurs sur cinquante, ce qui semble d'emblée indiquer que les œuvres de notre corpus, en dépit de la surprise qu'elles peuvent susciter, sont bien interprétables), on ne peut qu'être surpris par la variété et la richesse des analyses proposées. La spécificité de ces textes tient à leur singulier degré d'« ouverture³⁵⁸ » : dès lors que l'auteur s'avère particulièrement discret quant à l'interprétation à donner de l'œuvre, dès lors que le texte ne suit pas le modèle du récit – lequel engendre des attentes et des corrections interprétatives – il semble délicat de privilégier une proposition interprétative par rapport à une autre. Des lectures parfois opposées peuvent ainsi coexister sans que le lecteur dispose de réels indices permettant de les départager. D'où l'importance de la modalité interrogative dans les réponses fournies par les lecteurs, qui témoigne de cette ouverture et de l'incertitude qui l'accompagne.

Notre hypothèse face à cette prolifération interprétative a été de postuler qu'elle était programmée par le texte, c'est-à-dire que le dispositif factographique visait précisément à la multiplication des lectures possibles – et dès lors une réflexion et une interrogation de l'acte interprétatif lui-même. Nous avons également postulé la possibilité pour le chercheur de mettre en ordre ce foisonnement interprétatif, d'en dégager certaines récurrences, une logique et un mode de fonctionnement, que nous tenterons d'exposer dans les pages suivantes, en associant à cette étude des « réceptions » effectives une analyse des « effets » programmés par le texte et qui peuvent être déduits par le chercheur à partir du texte-même.

³⁵⁸ Nous renvoyons ici à la notion telle qu'elle a été développée par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*

L'articulation de l'hétérogène joue à plusieurs niveaux de lecture, qui seront successivement développés dans deux points. Le premier d'entre eux est non seulement interne à l'œuvre mais interne au fragment textuel. Chacune des œuvres de notre corpus est en effet composée d'un ensemble de textes faisant unité et c'est au sein de cette unité que se déroule une première activation interprétative. Un deuxième moment de la lecture dépasse le niveau de l'unité textuelle pour envisager l'œuvre dans son ensemble. Des échos et des jeux de sens s'établissent d'un fragment à l'autre, redistribuant l'œuvre selon un principe d'association qui vient se superposer à sa continuité linéaire.

2.1. À l'échelle de l'unité ou du fragment textuel

Il s'agissait d'abord de synthétiser et d'analyser les réactions interprétatives du lecteur face à l'unité ou au fragment textuel, constitué d'une page ou de quelques paragraphes³⁵⁹. Après avoir lu l'ensemble des pages reproduites, les personnes interrogées étaient en effet invitées à examiner plus précisément l'une d'elle (correspondant le plus souvent à la première page proprement dite de l'œuvre qui leur avait été attribuée) et à formuler une interprétation concernant le texte qui y figurait. Nous présentons ci-dessous une synthèse des réponses fournies, à partir desquelles se dégagent certaines constantes et s'esquisse ce que l'on pourrait qualifier, à défaut d'interprétation « modèle », un réseau d'interprétations programmées ou du moins permises par le texte. Il nous a en effet semblé utile de mettre ces réponses empiriques en perspective, en les associant à une analyse du pacte de lecture tel qu'il se joue dans les premières pages de l'œuvre. On tentera donc, pour chaque exemple,

³⁵⁹ Cette unité est le plus souvent déterminée par le texte lui-même. Ainsi *Journal du dehors* s'organise en paragraphes formant unité – contrairement à *La Vie extérieure*, toutefois, ces paragraphes ne sont pas précédés d'une date qui expliciterait l'unité thématique en la doublant d'une unité temporelle. Les œuvres de Marcel Cohen sont constituées de « faits » indépendants, précédés d'un chiffre romain. Il en va de même pour les « poèmes » de Reznikoff, également numérotés. Dans *Stalingrad*, les deux chapitres « Le compte-rendu » et « Dans les faits, quel fut l'aspect du désastre ? » sont divisibles en unités correspondant respectivement à une série de dates pour le premier, et aux différents soldats interrogés pour le second.

Il n'y a guère que pour *Récits d'Ellis Island* que la délimitation de la première page se présente comme réellement arbitraire. Le premier chapitre, « L'île des larmes », s'étend en effet sur une dizaine de pages, longueur qui excède le cadre initial de l'expérience. Découvrant une œuvre, le lecteur le plus souvent la feuillette, examine les pages de couverture, lit les premières pages ou un page ouverte au hasard – mais lit rarement un chapitre entier s'étendant sur plus de dix pages.

d'étudier d'abord ces pages en tant qu'*incipit* qui orientent la lecture ultérieure des œuvres pour ensuite analyser les réponses effectives fournies par les lecteurs empiriques. À travers une telle succession, il s'agit également d'inverser la logique pédagogique propre au cadre universitaire où l'expérience a vu le jour, c'est-à-dire de mettre à distance le principe d'une interrogation des étudiants ou des élèves à laquelle succède la parole autorisée, et toujours plus ou moins correctrice, quand ce n'est pas définitive, de l'enseignant. Il nous a paru plus pertinent ici de jouer le jeu de la lecture, pour la laisser ensuite s'infléchir et s'enrichir de la pluralité des voix des lecteurs interrogés.

Charles Reznikoff : premier poème de Témoignage

L'œuvre de Reznikoff s'ouvre sur le poème suivant, surmonté du chiffre « I ».

Jim went to his house
and got a pair of plow lines
and then into the stable
and put one on the jack
and led the jack out
and tied him to a fence ;
and put the noose in the other line around the
head of the jack
and began to pull.
The jack began to make a right smart noise.

Its dead body was found next morning,
fifteen or twenty feet from the stable door ;
the neck, just back of the head,
badly bruised.

Jim entra dans la maison
il prit une paire de courroies
il alla ensuite dans l'écurie
il mit une courroie sur le cheval
il fit sortir le cheval de l'écurie
et l'attacha à la clôture ;
il passa la boucle de l'autre courroie autour du
cou du cheval
et se mit à tirer.
Le cheval commença à faire un bruit vraiment
curieux.

On retrouva le cadavre le lendemain matin,
à quelques mètres de la porte de l'écurie ;
le cou, juste derrière la tête,
meurtri³⁶⁰.

Le poème se présente tout d'abord sous la forme d'un bref récit, organisé en deux strophes, dont la première énumère les actions successivement menées par Jim, la seconde présentant la découverte du « cadavre » le lendemain matin. La succession des strophes invite à lire ce constat comme le résultat des actions décrites dans la première strophe. L'espace séparant les deux strophes peut alors être interprété comme recouvrant une ellipse narrative, qui, en passant sous silence le moment précis de la mise à mort, correspond également au crime proprement dit. Si l'on s'en tient à une analyse narratologique, la question de la

³⁶⁰ Charles Reznikoff, *Testimony*, *op. cit.*, p. 3. Traduction : *op. cit.*, p. 13.

focalisation se pose également : la description précise des gestes de Jim suppose logiquement la présence d'un témoin, comme le confirme le titre du livre « *Témoignage* ». L'expression « *right smart noise* » dénote également une appréciation subjective, et donc la présence d'un observateur susceptible de s'étonner du « bruit curieux » émis par le cheval. Mais l'identité de ce témoin est entièrement passée sous silence. De la même manière, la découverte du cadavre est également présentée comme le fait d'une ou de plusieurs personnes anonymes, alors que la situation du procès – la quatrième page de couverture nous précise en effet qu'il s'agit de paroles prononcées devant un tribunal – exige de préciser l'identité de chacun des témoins.

Ce récit est aussi un poème. Si la langue utilisée par Reznikoff ne présente pas de caractéristiques stylistiques extrêmement saillantes, on remarque tout de même l'anaphore en « *and* » qui scande la première strophe, la répétition de la conjonction mettant l'accent sur la succession des actions de Jim.

D'un point de vue rythmique, on constate que cette énumération d'actions correspond à une seule longue phrase. La deuxième phrase de la première strophe, qui décrit les râles du cheval, contraste par sa brièveté sèche avec la première. On note également une disproportion entre les nombreux verbes qui ont « Jim » pour sujet, et l'unique verbe ayant pour sujet le cheval. D'abord réduit à l'état de victime passive, celui-ci se voit ensuite réifié comme cadavre. Notons également que, dans la traduction française, l'expression « le cadavre » est ambiguë : la logique du récit invite à l'identifier au cheval, mais, en l'absence de contexte, elle pourrait spontanément être comprise comme désignant le cadavre d'un homme, étranglé aux abords de l'écurie.

On note enfin l'enjambement final, « *the neck, just back of the head, // badly bruised* », qui crée un effet d'attente, mettant ainsi en valeur le constat final (le cou est « meurtri »), lequel permet finalement d'établir la cause de la mort et de désigner par conséquent implicitement le coupable.

Ces commentaires de type narratologique ou stylistique permettent certes de proposer une analyse littéraire du texte, mais ils restent insuffisants, dans la mesure où il paraît difficile de les associer en une interprétation qui rendrait compte d'un projet de l'auteur. Si certains lecteurs se contentent de paraphraser l'action décrite par Reznikoff, d'autres s'appuient

précisément sur les difficultés posées par le texte, pour formuler une interprétation, ne serait-ce que sur le mode de l'interrogation. Parmi les questions soulevées par les lecteurs, un certain nombre concerne ainsi la définition d'un tel projet :

- que veut faire l'auteur ?
- quel est son « mode opératoire » ?
- quel lien entre les différents poèmes ?
- Je ne comprends pas bien, d'après la quatrième de couverture, si l'auteur a écrit ces textes ou les a juste prélevés dans les archives. Le cas échéant parle-t-on encore d'auteur ?
- Pourquoi (d)écrire cet événement absurde, sans tâcher de l'expliquer ?

Dès lors que le geste de Jim paraît immotivé, et que le texte peut par conséquent paraître absurde, dès lors aussi que la simplicité du ton rend difficile un commentaire stylistique poussé, interpréter le poème revient pour la majorité des lecteurs à déplacer la question de la signification et de la motivation du geste. Celle-ci ne s'applique plus au personnage, mais à l'auteur, dont les lecteurs interrogent ou interprètent la démarche :

On a l'impression que l'auteur a voulu fournir les éléments nécessaires, minimaux, pour décrire un événement ; ça s'est passé comme ça, et pas autrement. [...] La puissance littéraire semble d'autant plus forte, ici, que le caractère « littéraire » du texte est quasiment absent. Par l'écriture même, Reznikoff veut peut-être dissocier description et explication. Ce n'est pas le rôle de la littérature d'injecter du sens dans les événements dépeints. Mais la littérature a cette étrange puissance de décrire les faits. Le texte semble dire : ce qui s'est passé est inexplicable, absurde, mais je peux le décrire. Même les événements les plus absurdes et les plus barbares sont susceptibles d'être décrits.

Décrire, c'est donner une forme, fournir une unité à une tranche de vie. Et c'est sans doute la question de la forme qui est cruciale, plus que la véracité ou la justesse de la description. Le poème singularise l'événement ; elle fait vibrer ensemble les éléments du poème : Jim, l'étable, la courroie, la clôture, le cheval. Ce que le poème confère à ces éléments, c'est une unité qui n'est trouvable nulle part dans les détails, et qui n'a peut-être jamais existé. Cette unité, cette forme, c'est la vie même de ce fait divers.

Une telle démarche prend aussi, chez certains lecteurs, la forme d'une tentative de définition et de caractérisation du projet de Reznikoff, sensible notamment dans les réponses à la question « comment décririez-vous ce texte ? » :

- Une manière de scander l'histoire
- Ce sont des petites pièces à conviction finalement.
- On dirait un petit poème moral mais sans la morale.
- Un fait divers cruel sténographié.

Certaines de ces définitions reposent sur l'exploitation du péritexte, et notamment sur le texte reproduit en quatrième page de couverture, censé aiguiller les lecteurs. D'autres ne

mentionnent pas le périphrase, mais engagent implicitement une reconnaissance de l'œuvre comme littéraire.

On voit ainsi que l'essentiel des propositions interprétatives avancées vise à concilier le caractère « ordinaire » de l'énoncé et son statut littéraire. En lui trouvant une justification intellectuelle, historique, en l'inscrivant dans un hypothétique projet littéraire ou en rapprochant le poème de formes littéraires connues, il s'agit bien d'articuler l'origine du matériau utilisé (le document) et le contexte dans lequel il s'inscrit (l'œuvre poétique).

Alexander Kluge : première page de Stalingrad

La première page de *Stalingrad*, d'Alexander Kluge, semble donner encore plus de fil à retordre à nos lecteurs.

<p>Dienstag, 10. November 1942: In St. Stoßtrupptätigkeit.</p>	<p>Mardi 10 novembre 1942 : Dans St. activité des groupes de choc.</p>
<p>Mittwoch, 11. November 1942: In St. lebhafter Stoßtrupptätigkeit.</p>	<p>Mercredi 11 novembre 1942 : Dans St. grande activité des groupes de choc.</p>
<p>Donnerstag, 12. November 1942: In St. warfen Stoßtrupps in erbitterten Angriffsfechten den Feind aus weiteren Häuserblocks und Stützpunkten. Artillerie des Heeres und Flakartillerie der Luftwaffe versenkten auf der Wolga fünf größere Übersetzboote und Frachtkähne. Artilleriestellungen und Nachschubverbindungen ostwärts des Flusses wurden durch Luftangriffe schwer getroffen.</p>	<p>Jeudi 12 novembre 1942 : Dans St. les groupes de choc ont délogé l'ennemi de nouveaux pâtés de maisons et autres points d'appui au cours de combats offensifs acharnés. L'artillerie et la DCA ont coulé cinq embarcations dans la Volga, bacs et bateaux-transports d'assez grande capacité. Des attaques aériennes ont durement éprouvé des positions d'artillerie et des bases de ravitaillement à l'est du fleuve.</p>
<p>Freitag, 13. November 1942: In St. wurde das am Vortag gewonnene Gelände von versprengten feindlichen Gruppen gesäubert.</p>	<p>Vendredi 13 novembre 1942 : Dans St. les groupements ennemis qui s'étaient trouvés isolés au cours des combats d'hier ont été éliminés par nos troupes dans le terrain conquis.</p>
<p>Sonnabend, 14. November 1942: Südlich St. blieben örtliche Angriffe der Bolschewiken im Abwehrfeuer rumänischer Truppen liegen. [...]</p>	<p>Samedi 14 novembre 1942 : Au sud de St. des attaques partielles des bol. ont avorté³⁶¹ [...]</p>

D'un point de vue descriptif, tout d'abord, on reconnaît dans la mention des dates la forme du journal ou du « compte rendu », comme l'indique le titre du chapitre. Par ailleurs,

³⁶¹ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., p. 11. Traduction : op. cit., p. 11.

le recours aux abréviations (« St. » pour « Stalingrad », et dans la traduction française « bol. » pour « bolchéviques ») rappelle la forme de certains documents militaires. Le vocabulaire technique et guerrier (« *Stoßtrupptätigkeit* », « artillerie » dans la version traduite), ainsi que certaines abréviations (« DCA » dans la version traduite), confirment cette impression. Par ailleurs, la désignation de l'« ennemi » (« *Feind* »), explicitée ensuite à travers l'appellation « *Bolschewiken* » précise que le compte rendu a été rédigé par des militaires allemands.

L'interprétation d'un tel texte paraît difficile aux yeux de la plupart des lecteurs interrogés. Il reste néanmoins possible d'analyser le texte avec les outils de la rhétorique : gradation dans la composition (aux trois premiers jours correspondent des phrases chaque fois plus longues) ; effet d'insistance provoqué par la présence d'adjectifs (« combats acharnés » / « erbittert[e] *Angriffsgefechten* ») et d'adverbes attendus (« durement éprouvé »), litotes usuelles de la rhétorique militaire (« éliminés » / « *gesäubert* »), syntaxe simple et style sec conformes aux attentes que suscite la forme du compte rendu.

Ces différentes caractéristiques du texte viennent confirmer l'avant-propos, qui annonçait les sources sur lesquelles l'auteur appuyait son discours. Toutefois, le discours de l'auteur est ici entièrement effacé au profit de documents recopiés littéralement. L'interprétation du texte *en tant qu'œuvre littéraire* et non en tant que document historique pose dès lors problème. Ainsi, c'est au sujet de *Stalingrad* que l'avis des lecteurs concernant la littérarité du texte est le plus partagé³⁶². Ceux qui affirment la littérarité de l'œuvre se fondent essentiellement sur le péri-texte, qu'il s'agisse de la maison d'édition, de la collection, du texte reproduit en quatrième page de couverture ou de l'avant-propos. Ceux qui défendent l'avis contraire invoquent la ressemblance avec le document et le témoignage, l'authenticité des faits rapportés, ou encore le ton extrêmement neutre du texte. Ces différentes caractéristiques conduisent d'ailleurs à l'affirmation d'une quasi-impossibilité d'interprétation de l'extrait :

- Je ne vois aucune interprétation à proposer, le texte ne semble receler aucun mystère, il parle de lui-même, il est, peut-être, au degré zéro du style (en tout cas son style ne me semble pas identifiable) et ce qu'il a à communiquer, il le communique de façon très directe, et, je trouve, un peu plate aussi.

³⁶² Deux lecteurs sur dix affirment formellement que le texte n'est pas littéraire, mais plusieurs hésitent quant à son statut littéraire, et soulignent la contradiction entre la forme documentaire et le contexte éditorial, rappelé par différents éléments péri-textuels.

- [...] on a du mal à savoir quoi dire dessus.

Un des lecteurs s'interroge même sur la pertinence et la légitimité de l'acte interprétatif :

Ce texte exige-t-il une interprétation ? Très très difficile à donner, voire impossible. Interpréter quoi ? Pour interpréter il faudrait qu'il y ait un discours, or : quel est le discours de l'auteur ici ?

Il est extrêmement révélateur que cette impossibilité d'interprétation soit ici associée à l'absence d'un discours de l'auteur. Or, c'est précisément cet effacement qui devient un moteur d'interprétation chez la majorité des lecteurs – y compris ceux qui réfutent la possibilité d'interpréter le texte :

[J]e suis impressionnée par le mélange de monotonie, d'anonymat, et de ténacité à continuer à donner des nouvelles catastrophiques dans une forme aussi codifiée. On sent la masse de l'armée et de sa routine – qui permet aussi certainement de survivre – dans tout ça. Il y a une imbrication de l'armée avec ses façons de parler, de demander et de produire tels ou tels types de comptes rendus ou de mises en forme du réel, imbrication de l'armée donc, du territoire pris ou perdu pas à pas – pâtés de maison comme au Monopoly – et des vies anonymes prises ou conservées que je trouve étonnante.

De façon plus frappante encore, on constate que l'essentiel des interprétations proposées ne concerne pas les faits rapportés mais bien le projet implicite de l'auteur, que les lecteurs tentent de définir :

- le texte présenté comme « neutre » me laisse imaginer qu'il s'agit d'une auto-censure ; le message perçu dépasse le simple texte.
- pour moi exhiber un montage sans le commenter mais en laissant au lecteur le soin de commenter, ça relève du geste littéraire.
- c'est du littéraire qui s'interroge sur le réel de l'histoire, sur ce qui s'est passé, la texture d'un événement de masse comme Stalingrad et qui essaie de faire passer cette texture là en passant par l'exposition d'un fourmillement de voix - il y a peut-être une façon de revisiter la narration épique à partir de la voix des autres et en laissant tomber le privilège de la voix auctoriale. Bon voilà, je dirais que c'est soit un roman historique soit oui de l'épopée une nouvelle forme d'épopée du désastre.

On retrouve ainsi la démarche adoptée par les lecteurs confrontés à l'œuvre de Reznikoff, et qui consiste à tenter de concilier la forme du document et l'idée de littérature, via la formulation d'un « projet d'auteur » :

- [...] plutôt que d'adopter le ton faussement neutre et objectif d'un documentaire, l'auteur va chercher dans ce livre à juxtaposer, additionner les témoignages, les points de vues, les informations [de] différents types qu'il a pu recueillir pour dépasser la simple représentation et arriver à une évocation de la réalité supérieure – une forme de cubisme en littérature ?

- on comprend que l'on est face à un objet inédit, à une démarche nouvelle, qui expérimente, qui tente de briser des frontières [...]

Plus régulièrement que face au texte de Reznikoff, les lecteurs soulignent également leurs doutes et leurs interrogations : on note ainsi la récurrence de certains adjectifs (« déroutant », « étonnant »), l'expression d'une incertitude (« je ne suis pas vraiment sûr de leur véracité », « on ne sait pas qui parle, on est *in medias res* et du coup malgré la précision je ne repère rien très clairement »), voire la formulation d'un certain chaos :

[...] ce qui se passe n'est pas clair pour moi. J'arrive à tout sauf à une représentation ordonnée. J'arrive à un truc embrouillé.

Cependant, l'un des lecteurs invite à voir dans ce dépaysement et ce tâtonnement une des finalités possibles du texte :

C'est un texte qui nous oblige à faire des liens, à tâtonner, à chercher.

Cela n'est d'ailleurs pas sans provoquer une certaine lassitude parmi les lecteurs, dont certains n'hésitent pas à qualifier le texte de « carrément ennuyeux ». Pourtant, d'autres lecteurs y voient la possibilité d'une énigme ou d'un sens caché :

Relativement facile à lire de premier abord – et en même temps, j'ai l'impression qu'il demande une certaine vigilance supérieure à une œuvre « classique » : je ne me sens pas en terrain connu, et je garde l'impression que je pourrais facilement passer à côté de quelque chose d'important.

Singulièrement, les questions que soulève la lecture de l'extrait de *Stalingrad* engagent très peu son contenu événementiel. Elles concernent davantage, comme c'était déjà le cas au sujet du texte de Reznikoff, le projet de l'auteur ; mais l'essentiel d'entre elles concerne la lecture elle-même. Les lecteurs adoptent volontiers un regard réflexif sur l'expérience, qu'ils élargissent à des considérations générales concernant la littérature. Par exemple :

- Est ce que les témoignages présentés sont des documents recueillis ou ont-ils été écrits par l'auteur ? Et surtout, qu'est ce que ça change, ou même est ce que ça change quelque chose pour le lecteur ?
- En tant que lectrice amateur, je dois commencer par me poser la question de ce qu'est une « œuvre littéraire » pour essayer de répondre – je dirais que pour moi, on entre dans le domaine de la littérature quand l'auteur cherche à passer au lecteur du sens qui dépasse le sens cumulé des mots utilisés.
- Si un éditeur décide qu'un ouvrage doit paraître dans une collection littéraire, cela suffit-il à ce que l'œuvre soit une œuvre littéraire ?
- L'idée selon laquelle l'œuvre peut se réduire à son projet, ou à son concept, avec un résultat qui, au fond, est plutôt secondaire, peut-elle fonctionner en littérature comme elle semble fonctionner en art contemporain ? En d'autres termes, la littérature peut-elle se réduire à un projet, à une démarche ?

- L'ouvrage a au moins le mérite de faire réfléchir. Mais la littérature n'est-elle que pour nous faire réfléchir ? N'est-ce pas le rôle de la philosophie, plutôt ?

Il semblerait ainsi que la relative impossibilité de commenter le texte selon les pratiques interprétatives habituelles invite à déplacer la question du sens du côté d'un « geste » artistique ou littéraire et d'une certaine définition de la littérature. Loin de bloquer l'interprétation, l'œuvre de Kluge fonctionne, un peu à la manière des premiers *ready-made*, comme un cadre d'infléchissement de l'acte interprétatif, qui délaisse l'objet lui-même pour glisser vers le terrain conceptuel et interroger la fonction et la définition mêmes de l'art – ici de l'œuvre littéraire.

Marcel Cohen : un extrait du volume I de Faits

Dans l'œuvre de Marcel Cohen, nous avons délibérément choisi de ne pas donner à lire les premières pages de l'œuvre, mais un ensemble de pages où apparaissent des appels de notes en fin d'ouvrage, afin de voir quelle réaction elles suscitaient de la part des lecteurs.

Le texte qu'ils étaient invités à commenter était relativement bref :

X

À l'instar du poète américain Keith Waldrop, un écrivain se demande qui donc aurait assez d'imagination pour dresser, fût-ce en plusieurs jours, la liste des événements survenus dans le monde pendant tout le temps où il hésitait entre deux états d'une phrase, au demeurant fort banale, et qui le laissent d'ailleurs aussi insatisfait l'un que l'autre³⁶³.

L'anecdote est réduite ici à une seule phrase. Pourtant, elle suscite un nombre important de questions. Alors que le poète Keith Waldrop est nommé, l'« écrivain » dont il est ici question reste anonyme. Faut-il alors en déduire qu'il se confond avec l'auteur ? Dans la série de pages distribuée aux lecteurs, comme dans le volume entier de *Faits*, la première personne est en effet absente. Dès lors qu'on postule une possible identité entre Marcel Cohen et cet écrivain, ne peut-on pas pousser plus loin encore l'assimilation et se demander si la « phrase » qui le laisse insatisfait n'est pas cette même phrase que nous avons sous les yeux ? Elle constituerait alors son propre commentaire métatextuel, auquel le lecteur peut ou non adhérer : « fort banale » en apparence, on est cependant invité à la lire comme le résultat d'un long processus fait de réflexion et d'hésitations. Le lecteur a dès lors tout loisir

³⁶³ Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, op. cit., p. 28.

d'imaginer un « autre état » de la phrase et de déterminer les raisons qui poussent son auteur à se déclarer insatisfait. À moins que l'hésitation ait été résolue par une troisième version, plus satisfaisante, qui correspondrait à la phrase finalement publiée?

Ces hésitations du lecteur entre différentes possibilités interprétatives ne font en réalité que prolonger les hésitations de l'écrivain quant à la meilleure façon de formuler son propos, hésitations qui prolongent elles-mêmes celles du poète américain Keith Waldrop. Pourtant, rappellent les deux écrivains, pendant ce temps consacré à balancer entre deux mots, entre deux lectures ou entre deux phrases, le monde a été le théâtre d'une telle quantité d'événements qu'il faudrait des jours entiers pour en dresser la liste. On imagine volontiers les déboires que rencontreraient les deux écrivains s'ils s'attelaient à une telle tâche. Sachant que l'un comme l'autre peut hésiter de longs moments entre deux variantes d'une seule phrase, combien d'hésitations et dès lors combien de temps nécessiterait l'entreprise ? Et combien de nouveaux événements se seraient produits dans le monde avant que l'un des poètes ait réussi à achever la liste ? L'interprétation du texte, aussi bref et simple qu'il paraisse de prime abord, ouvre ainsi la voie à une logique vertigineuse et le lecteur peine à saisir ce qu'il doit en conclure. Faut-il y voir le signe de cette attention minutieuse aux mots qui caractérise le travail de l'écrivain tel que l'envisage Marcel Cohen et lire ainsi ce fragment comme un commentaire métalittéraire ? Doit-on au contraire prendre conscience de l'inanité de ces hésitations, tant stylistiques qu'interprétatives, qui ne mènent jamais qu'à d'autres hésitations, et s'en détourner au profit du « monde » et des « événements » autrement plus cruciaux qui s'y jouent ? Ou peut-être avons nous justement besoin des réflexions d'un poète pour nous faire prendre conscience de l'existence d'un monde que nos activités quotidiennes – si dérisoires puissent-elles paraître – nous font si vite oublier ?

Le « fait » tenu rapporté par Marcel Cohen se transforme ainsi en véritable exercice de lecture, répondant habilement au sous-titre de l'ouvrage. La « lecture courante » à laquelle il nous initie n'a toutefois pas comme objectif le déchiffrement littéral de l'énoncé – comme c'est le cas dans les manuels à l'usage des grands débutants – mais le déploiement de conjectures interprétatives liées au contexte de l'œuvre littéraire. Pourquoi l'auteur nous présente-t-il cette anecdote ? Quel message cherche-t-il à faire passer à travers elle ? On voit que tout l'intérêt de la démarche de Marcel Cohen consiste précisément à laisser de telles questions suspendues.

Pour les lecteurs interrogés, la littérarité du texte proposé ne fait ainsi pas problème, et certains d'entre eux la justifient par le métadiscours qu'ils y lisent. Si l'un d'entre eux lit le texte comme « l'éloge d'un poète », nombreux sont ceux qui y voient davantage une réflexion de Marcel Cohen sur sa propre pratique :

- Il s'agit d'un court extrait métadiscursif dans lequel la réflexion sur l'acte d'écrire va de pair avec l'objectivation de soi : l'écrivain-écrivain se regarde faire, il regarde sa main. Le texte est proche de l'essai ; l'écriture semble être une pensée. Ce texte est une sorte de pacte de lecture et d'écriture paradoxal, qui dit sa méthode et son ambition : accueillir l'événement plutôt que d'écrire. Ces événements viendraient combler la panne d'écriture. Il y a paradoxe parce qu'écrire ces événements réels que l'imagination convoque, c'est toujours écrire. Une certaine ironie pointe dans cette panne d'écriture : l'écrivain semble valoriser les événements réels extérieurs contre les productions de sa main « propre », hésitante, amorphe.
- L'appartenance à la même génération des deux écrivains rend possible de voir, derrière « un écrivain », l'auteur Marcel Cohen qui ainsi délègue la tâche de dresser la liste des événements au lecteur, ce dernier devenant ainsi co-auteur « débutant » et « patinant ».

La question portant sur l'interprétation de l'extrait s'élargit ainsi à celle du projet global de l'auteur dans l'œuvre dont le texte est extrait :

Difficile de faire des remarques stylistiques, mais on peut essayer de comprendre quelle est l'intention de l'auteur, sa posture, sa position aussi face aux faits qu'il sélectionne.

Or, cette interrogation aboutit souvent à l'affirmation d'un « égarement programmé », qui peut également correspondre à une certaine « ouverture » de l'œuvre, au sens où l'entend Umberto Eco :

- Il y a manifestement de la part de l'auteur une volonté de surprendre le lecteur, voire de le perdre, paradoxalement en lui proposant à lire plusieurs faits avérés (les notes nous le montrent). Normalement, on ne raconte pas des faits, c.à.d. des histoires réelles, dans le but de perdre quelqu'un.
- [...] c'est au lecteur de produire du sens, un peu comme si ces textes existaient par eux-mêmes, comme des objets ou des arbres ou des pierres, ne signifiant rien d'autre qu'eux-mêmes, existant avant de signifier, pures présences physiques.
- Je ne sais pas si ce texte est facile à commenter mais je trouve qu'il laisse le temps et l'espace au commentaire. Plus encore, il pousse au commentaire et déclenche la réflexion (ou du moins il intrigue) par la juxtaposition d'événements disparates, sans liaison apparente.
- [...] il s'agit d'une fausse simplicité : aucun hermétisme, et pourtant chaque réponse mène à une autre question, un processus qui se reflète déjà dans la syntaxe (phrase unique et complexe).

L'auteur engage ainsi le lecteur averti, qui développe face à l'œuvre littéraire des attentes de signification spécifique, dans une démarche de recherche active du sens à attribuer

au texte, démarche qui excède très largement l'interprétation du « fait » en lui-même pour se pencher sur les raisons de leur présentation par l'écrivain.

Annie Ernaux, premières pages du Journal du dehors

Concernant l'œuvre d'A. Ernaux, nous avons proposé aux lecteurs de s'intéresser plus particulièrement aux deux premiers paragraphes, qui s'étendent sur un peu plus d'une page.

1985

Sur le mur du parking couvert de la gare R.E.R. il y a écrit : DÉMENCE. Plus loin, sur le même mur, JE T'AIME ELSÀ et IF YOUR CHILDREN ARE HAPPY THEY ARE COMUNISTS.

Ce soir, dans le quartier des Linandes, une femme est passée sur une civière tenue par deux pompiers. Elle était en position surélevée, presque assise, tranquille, les cheveux gris, entre cinquante et soixante ans. Une couverture cachait ses jambes et la moitié du corps. Une petite fille a dit à une autre « il y avait du sang sur son drap ». Mais il n'y avait pas de drap sur la femme. Elle a ainsi traversé la place piétonne des Linandes comme une reine au milieu des gens qui allaient faire leurs courses à Franprix, des enfants qui jouaient, jusqu'à la voiture des pompiers, sur le parking. Il était cinq heures et demie, il faisait clair et froid. Venue du haut d'un immeuble qui borde la place, une voix a crié : « Rachid ! Rachid ! » J'ai mis mes courses dans le coffre de ma voiture. Le ramasseur de caddies était adossé au mur du passage qui conduit du parking à la place. Il avait un blazer bleu et toujours le même pantalon gris tombant sur de grosses chaussures. Il a un regard terrible. Il est venu ramasser mon caddie quand j'étais presque sortie du parking. Pour rentrer chez moi, j'ai pris la voie qui longe la tranchée ouverte pour la prolongation du R.E.R. J'avais l'impression de monter vers le soleil qui se couchait entre les barres entrecroisées des pylônes dévalant vers le centre de la Ville Nouvelle³⁶⁴.

Le titre de l'œuvre annonce un journal, ce que confirme la mention d'une date (1985) en ouverture du texte et le recours à la première personne. La première page est essentiellement descriptive : énumération d'inscriptions qui figurent sur le mur du parking de la gare de R.E.R., description d'une scène au cours de laquelle une femme est transportée en civière jusqu'à la voiture des pompiers, puis évocation du trajet qui ramène la narratrice chez elle. Annie Ernaux retranscrit ce qu'elle voit et ce qu'elle entend, des paroles, des gestes somme toute très ordinaires dans un décor tout aussi banal.

Une des premières questions que peut susciter ce passage est celle du lien entre les différents éléments et les différents personnages évoqués. La succession des lieux (la gare de R.E.R., le quartier des Linandes, le parking du Franprix, le centre de la Ville Nouvelle) dessine un parcours qui pourrait correspondre à un trajet quotidien. Une telle interprétation

³⁶⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., pp. 11-12.

accorde à la première personne, centrale dans toute forme de journal, une fonction de continuité et d'organisation du récit. Implicitement, les différentes scènes se succèdent sous le regard de la narratrice et au gré du chemin qu'elle choisit d'emprunter jusqu'à chez elle. Pourtant, le pronom « Je » en tant que tel apparaît relativement tard dans le texte. Ce relatif effacement de la première personne est confirmé par la rareté des commentaires personnels : d'abord réduites à un simple constat lié au temps, « clair et froid » (une remarque qui n'a rien d'original et qu'aurait pu faire chacun des acteurs de la scène), ces impressions se font dans la suite du texte plus personnelles et plus précises : le ramasseur de caddies a ainsi un regard qualifié de « terrible » et la dernière étape du retour donne à la narratrice « l'impression de monter vers le soleil ».

Du point de vue de l'expression, on note également la simplicité de la langue utilisée par Annie Ernaux, et la quasi absence de figures de style : la comparaison « comme une reine » et l'image des pylônes « dévalant vers le centre de la Ville Nouvelle » paraissent toutes deux relativement codifiées. La singularité du regard que porte A. Ernaux sur ce qui l'entoure se manifeste davantage dans ses talents d'observatrice que dans l'originalité d'un style. Les positions des corps (« presque assise », « adossé au mur ») et les vêtements (« un blazer bleu et toujours le même pantalon gris tombant sur de grosses chaussures ») sont décrits avec précision. L'ensemble du texte crée dès lors l'impression d'une relative passivité : les personnages défilent sous les yeux de l'observatrice, ils alternent avec des paroles entendues, des inscriptions lues sur les murs, des impressions et des sensations qui ne sont jamais pleinement approfondies. Tout se déroule sous ses yeux, accompagné parfois de bribes de commentaires et de question, mais rien ne vient réellement faire sens, entrer dans une totalité. L'écriture reste à la surface des choses, sans chercher à les lier ni à leur donner sens. Ainsi, les trois inscriptions sur le mur se présentent comme la juxtaposition de discours hétéroclites, impossibles à associer en une interprétation globale. On ne sait ni qui les a tracées, ni pourquoi. Elles esquissent des récits de vie (démence ? histoire d'amour ? engagement politique ?) qui ne sont pas livrées par l'auteur ni accessibles à elle, des vies qui se croisent dans la gare de R.E.R. sans se rencontrer.

Observant la femme emportée sur une civière, Annie Ernaux se trouve au milieu des badauds et dans la même situation qu'eux : ne sachant pas exactement ce qui s'est passé, contrainte de prêter l'oreille aux rumeurs, de noter les détails et les incohérences entre

l'interprétation proposée (« il y a avait du sang sur son drap ») et les faits observés (« Mais il n'y avait pas de drap »). La couverture, qui cache le bas du corps, empêche de savoir de quels maux souffre la femme. A. Ernaux et le lecteur sont logés à la même enseigne : celle de l'incertitude et des supputations – supputations que l'auteur ne mentionne même pas.

Tout en effet dans la suite du texte va dans le sens d'un abandon de l'acte interprétatif. On pourrait ainsi noter le contraste entre l'état de la femme, possiblement souffrante ou en danger, et les jeux des enfants sur le parking, ou entre sa situation et la comparaison proposée par Ernaux (« comme une reine »). Mais ces oppositions ne sont pas développées et la comparaison ne semble pas même ironique. Aussitôt, la phrase suivante passe à d'autres images, d'autres sensations qui ne seront guère plus approfondies ; on entend une voix, sans savoir qui elle interpelle – un des enfants qui jouent sur le parking ? L'auteur ne prend pas la peine de nous expliquer ce que le regard du ramasseur de caddie a de « terrible » ; dans une logique de fragmentation et de juxtaposition, elle évoque à la place le soleil vers lequel elle « monte ». Sans autre continuité que celle, implicite, du trajet, les impressions et les sensations se succèdent et se court-circuitent. Il en résulte une possible frustration de la part du lecteur : que faire de cet amas de notations ? Le portrait de la ville nouvelle dans laquelle l'auteur évolue reste inachevé : peu d'éléments convergent vers une analyse ou explicitent le rapport d'Annie Ernaux à cet endroit. D'où le sentiment de rester extérieur aux scènes décrites, de les voir défiler à distance sans pouvoir réellement se les approprier.

C'est ce qu'un des lecteurs interrogés souligne en ces termes :

Ce texte ne soulève pas de question de ma part mais laisse place à de la frustration face à des attentes auxquelles l'auteur ne répond pas : j'aurais aimé avoir une sorte d'analyse des situations de la part de l'auteur, ce qu'elle s'est appliquée à ne surtout pas donner en ôtant même toute émotion de ses textes.

Chez d'autres lecteurs, ces attentes non comblées se manifestent sous la forme de questions :

- Que signifient les graffitis sur le mur ? Cela a-t-il des relations avec le sujet de cette œuvre ?
- Pourquoi la femme sur une civière est-elle blessée ?
- Est-ce le même personnage que la vieille femme dans le train vers Saint-Lazare ? (dans le dernier paragraphe de la page 12)
- Pourquoi l'auteur décrit en détail le ramasseur de caddies ?
- Qu'est-ce que [l'auteur] veut nous dire par le paysage ordinaire ?
- Pourquoi Annie Ernaux avait-elle décidé d'habiter Cergy Pontoise ? On comprend qu'elle a fini par aimer sa ville, mais on se demande un peu pourquoi elle y est venue contre son gré.

Pourtant, cette fois encore, l'essentiel des interprétations engage un projet d'écriture, qui recouvre ici, aux yeux de certains lecteurs, une réévaluation ou une revalorisation du quotidien et un refus du spectaculaire :

- Cette perspective nous montre le côté fascinant des événements apparemment les plus ordinaires.
- On a en effet l'impression de visualiser, en lisant, comme des scénettes dérobées à l'improviste dans un continu temporel, qui apparaîtrait tout à fait plat si pris dans son ensemble. Cette écriture, comme peut le faire la photographie, semble vouloir isoler des instants de la vie banale ou grise de tous les jours afin de les rendre immobiles et en leur donnant par là de la consistance et de la valeur.

Certains lecteurs tentent dès lors de comprendre la portée de ce geste en en proposant une analyse :

- Ce n'est pas anodin de commencer par mentionner les graffitis sur les murs du métro : traces laissées... Cela rappelle la collection d'instantanés dans ce livre. J'ai l'impression que l'auteur construit une dramatisation paradoxale. Elle refuse de jouer sur le cliché de la femme blessée ou malade qui doit aller aux urgences en précisant qu'il n'y a pas de sang. Elle indique sa quête du vrai. En revanche à travers la comparaison inattendue à la reine sur son trône elle métamorphose le réel en le rendant plus intéressant.
- L'adoption d'une écriture qui enregistre les objets, les situations, les personnes, etc, d'une manière qui se veut la plus objective possible, pourrait être vue comme une réaction « mimétique » à la vision de l'homme, imposée par les sociétés contemporaines, en tant qu'objet fonctionnant dans un système de production. Elle serait une tentative d'exorciser, en le répétant, ce phénomène. Comme l'auteur le suggère dans l'introduction, l'écriture pourrait fonctionner comme une sorte de thérapie (ou bilan de la thérapie) pour sortir de cette « schizophrénie » provoquée par l'effet de dépersonnalisation au sein de la société.

Ce déplacement du regard de l'interprète semble ainsi rendu possible, voire programmé, par chacun des extraits présentés jusqu'ici. Il invite à quitter le niveau du texte comme mise en forme et produit final pour interroger un « amont » de l'écriture, un « projet littéraire ».

Georges Perec et Robert Bober, première page des Récits d'Ellis Island

Le dernier extrait proposé aux lecteurs correspond à la première page des *Récits d'Ellis Island*, de Georges Perec et Robert Bober.

1. L'île des larmes

À partir de la première moitié du XIX^e siècle, un formidable espoir secoue l'Europe : pour tous les peuples écrasés, opprimés, opprésés, asservis, massacrés, pour toutes les classes exploitées, affamées, ravagées par les épidémies, décimées par les années de disette et de famine, une terre promise se mit à exister : l'Amérique, une terre vierge ouverte à tous, une terre libre et généreuse où les damnés du vieux continent pourront devenir les

pionniers d'un nouveau monde, les bâtisseurs d'une société sans injustice et sans préjugés. Pour les paysans irlandais traqués après 1848, pour les nationalistes polonais écrasés en 1830, pour les Arméniens, pour les Grecs, pour les Turcs, pour tous les Juifs de Russie et d'Autriche-Hongrie, pour les Italiens du sud qui mouraient par centaines de milliers de choléra et de misère, l'Amérique devient le symbole de la vie nouvelle, de la chance enfin donnée, et c'est par dizaines de millions, par familles entières, par villages entiers que, de Hambourg ou de Brême, du Havre, de Naples ou de Liverpool, les immigrants s'embarquèrent pour ce voyage sans retour³⁶⁵.

Conformément au projet documentaire, rappelé en quatrième page de couverture du livre, cet extrait inaugural prend la forme d'une présentation de la situation historique qui a donné lieu aux grandes vagues d'immigration européennes vers les États-Unis, à partir du début du XIX^e siècle. La nature de l'extrait, ainsi isolé de son contexte, reste cependant difficile à identifier. Il pourrait aussi bien constituer les premières lignes d'un essai que le prologue d'un roman historique. D'un point de vue stylistique, on note le recours répété aux énumérations, qui donnent lieu à de longues phrases : énumérations d'adjectifs correspondant aux maux subis par les peuples d'Europe (« écrasés, opprimés, opprésés, asservis, massacrés », « classes exploitées, affamées, ravagées par les épidémies, décimées par les années de disette et de famine »), énumération des nationalités (« pour les paysans irlandais traqués après 1848, pour les nationalistes polonais écrasés en 1830, pour les Arméniens, pour les Grecs, pour les Turcs, pour tous les Juifs de Russie et d'Autriche-Hongrie, pour les Italiens du sud »), énumération de noms de Ports (« de Hambourg ou de Brême, du Havre, de Naples ou de Liverpool »). Cette multiplication des énumérations dès les premières lignes de l'œuvre contribue d'abord à souligner la dimension massive du phénomène – les émigrants quittant leur pays « par dizaines de millions, par familles entières, par villages entiers » – mais elle participe également de l'instauration d'un certain « ton » du récit, structuré poétiquement par l'anaphore et l'accumulation. Ce début, distinct en cela de l'œuvre d'un historien, se donne clairement comme le résultat d'une élaboration stylistique. Les longues phrases (deux seulement pour la première page), les répétitions et les effets de rythme confèrent à la langue de Perec une musicalité singulière, qui invite à lire le texte, pourtant en prose, d'un point de vue littéraire et non pas simplement informatif – contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un texte écrit à des fins ouvertement documentaires.

³⁶⁵ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 9.

Pour autant, la langue de Perec, au-delà de sa structure rythmique et syntaxique, qui évoque la singularité d'une parole littéraire, semble également tissée d'expressions convenues, révélant la présence d'un discours sous-jacent, préexistant à l'écriture : « formidable espoir », « classes exploitées », « pionniers d'un nouveau monde », ou encore la métaphore de l'Amérique assimilée à une « terre promise ». On entend à travers elles un des mythes fondateurs très répandu à l'époque parmi les migrants – et aujourd'hui encore fréquemment mobilisé par les Américains, qui définit les États-Unis comme une terre d'accueil où la chance est donnée à chacun de réussir par ses propres efforts. La langue de Perec apparaît dès lors comme tissée de ce discours qu'elle réactive en l'intégrant à une parole littéraire. Cependant, même si Perec n'emploie pas de guillemets, qui mettraient de telles expressions à distance, on peut s'interroger sur son adhésion à ce discours. Le chapitre qui ouvre le livre ne s'intitule-t-il pas « L'île des larmes », appellation qui vient d'emblée nuancer voire contredire la promesse d'un *Eldorado* ? Il est difficile, à la lecture de cette première page, de trancher quant à une possible adhésion au mythe ou mise en question de celui-ci. Perec, s'il se présente implicitement comme un écrivain, travaillant et remobilisant la langue du discours traditionnel, ne semble guère la dénoncer. Cette première page se présente donc comme l'ouverture, l'*incipit* d'un « récit » ou du moins d'un ensemble de « récits ». En tant que telle, elle combine plusieurs effets d'annonce : le lecteur attend l'histoire de ces migrants et de cette « île des larmes », dont il peut d'emblée deviner qu'elle n'est autre que l'île d'Ellis. Mais cet extrait pose également une question, dont on peut penser qu'elle sera résolue dans la suite du livre : celle de l'adhésion ou de la distance de l'auteur par rapport au mythe fondateur des États-Unis comme « terre promise », accueillante, où un nouvel espoir devient possible. C'est ce que souligne un des lecteurs interrogés :

J'ai l'impression qu'on oscille en permanence entre une forme de dénonciation, de critique de l'illusion produite par le pays d'accueil et en même temps l'affirmation qu'Ellis Island était bien un espoir, une chance réels, que la position d'un migrant est faite de toutes ces choses et qu'il ne s'agit pas de prendre parti mais de témoigner. Je ne sais pas décider entre le côté « espoir » et le côté « errance », bien sûr on peut dire que c'est les deux, mais on a aussi un peu envie de savoir de quel côté les auteurs faisaient (ou voulaient faire) peser la balance.

Cette hésitation se manifeste chez d'autres lecteurs sous la forme d'interprétations opposées :

- Ce texte me fait penser à un message d'espoir que l'on veut faire passer. Il décrit quelle population va pouvoir aller dans un nouveau monde pour se reconstruire une nouvelle vie.
- Un petit côté bande-annonce avant le désenchantement.

- [Une] histoire abrégée du site d'Ellis Island, qui reprendrait la forme et les attendus d'un dépliant touristique (type prospectus distribué à l'entrée d'un musée) mais qui en subvertit les codes en montrant l'envers du décor, l'envers du rêve.

Par conséquent, les questions soulevées par les lecteurs concernent non seulement les événements rapportés (« Je me demande ce que le texte rapporte par la suite »), ou la définition du projet auctorial (« que cherchent-ils à faire ? œuvre d'histoire ? de mémoire ? d'hommage ? »), mais également la place du lecteur :

- Et dans quelle position suis-je, moi, lecteur ? Est-ce que je choisis cette position, ou est-ce l'auteur qui m'y place, délibérément (ou non) ?

À travers cette question, le lecteur paraît souligner un certain dépaysement, une transformation de ses habitudes de lecture et de sa relation au texte. Nous tenterons, dans la suite de cette deuxième partie, d'en développer les raisons et les modalités ; mais il est d'ores et déjà possible de souligner que ce déplacement provoqué par la lecture de *Récits d'Ellis Island*, comme celui qui caractérise la lecture de chacune des œuvres de notre corpus, crée les conditions tout à la fois d'une interrogation du texte et d'une interrogation réflexive sur l'acte d'écriture et de lecture³⁶⁶.

Des synthèses, élaborées à partir des interprétations proposées par les différents lecteurs, on peut ainsi dégager un ensemble de conclusions. La première est que ces œuvres autorisent bien une activité interprétative, même si elle est marquée par les doutes, les hésitations, les questions, voire par certains aveux d'impuissance³⁶⁷. On peut dès lors s'interroger sur les raisons qui expliquent cette capacité à « faire fonctionner » le texte malgré les difficultés interprétatives qu'il pose. Cette fois encore, l'anecdote rapportée par S. Fish est susceptible de nous éclairer : elle invite à penser que c'est grâce au contexte

³⁶⁶ Bien entendu, on pourrait arguer que c'est plus le cadre de l'expérience que le texte lui-même qui conditionne ce type d'attitude réflexive. Certaines des questions posées invitaient en effet les lecteurs à interroger leur rapport au texte. Néanmoins, si l'on compare les réponses fournies en terme de volume (nombre de mots), on constate que cette méta-analyse occupe chez les lecteurs une place disproportionnée comparativement au nombre de questions (2 sur 7) qui y invitent. Cf. Annexe.

³⁶⁷ Parmi les réponses obtenues aux questionnaires, on l'a dit, la majorité des lecteurs accepte de jouer le jeu de l'interprétation. À la question « si vous deviez interpréter ce texte, quelle(s) interprétation(s) en proposeriez vous ? », quatre lecteurs sur les cinquante interrogés répondent ainsi : « je ne sais pas » (deux à propos du texte de Kluge, un au sujet du texte de Cohen, un au sujet du texte d'Ernaux).

littéraire, qui permet de mobiliser un ensemble de savoirs, que l'interprétation est rendue possible.

Une expérience similaire, mais limitée au seul texte de Reznikoff, a été menée dans le cadre d'un cours de licence à l'Université Paris 8. Dans ce cadre, les étudiants n'étaient pas simplement invités à répondre par écrit aux questions mais à discuter leurs impressions et à travailler ensemble à l'élaboration d'une proposition interprétative à partir des pages fournies. Les étudiants de licence à qui l'on a demandé d'interpréter la première page de *Testimony* ont ainsi successivement mobilisé, pour répondre, différentes grilles d'interprétation à leur disposition. Ils ont cherché des particularités stylistiques, étudié les rimes ou leur absence, les répétitions, les pronoms employés, les effets d'allitération ou d'assonance. Ils ont mobilisé un savoir, acquis au cours de leurs études, concernant les fonctions possibles de l'œuvre littéraire – raconter, émouvoir, convaincre, exprimer, etc. Ils ont rapproché le texte qu'ils avaient sous les yeux de formes connues : l'anecdote, la nouvelle, le journal, le poème narratif, mais aussi de genres ou de sous-genres familiers, comme le film ou le récit d'horreur. Ils ont parcouru les outils à leur disposition, de manière à trouver le bon angle interprétatif, la clef susceptible d'ouvrir le texte comme on ouvre une boîte de conserve. Autrement dit, ils ont compulsé les différentes possibilités d'interprétation d'un texte dont leur expérience d'étudiants en littérature leur permet de disposer.

On constate par ailleurs que ces références, ces outils et ce répertoire d'interprétations possibles sont globalement communs à l'ensemble du groupe d'étudiants. Ils forment ainsi ce que S. Fish désigne comme une « communauté interprétative » : un ensemble de personnes ayant en commun un certain savoir, certaines habitudes, lesquelles leur permettent, à un même moment, de proposer à peu près le même type d'interprétation d'un même énoncé. Parmi ces habitudes fortement ancrées dans la communauté interprétative formée par les étudiants du cours de licence se trouve un implicite : « une œuvre littéraire est souvent complexe et déroutante, en particulier les œuvres littéraires de la fin du XX^e siècle³⁶⁸ ». Mais

³⁶⁸ Une étudiante s'est ainsi interrogée pour savoir si l'œuvre de Reznikoff ne relevait pas d'un courant similaire au Nouveau Roman. Dans les réponses écrites aux questionnaires, on notera qu'un lecteur associe la difficulté qu'il éprouve à commenter le texte au genre même de la poésie, synonyme pour lui d'un certain hermétisme.

cela ne signifie pas qu'elle n'ait aucun sens. Admettre que l'œuvre n'ait strictement aucun sens, ce serait contrevenir à la définition *a priori* de l'œuvre littéraire – définition elle aussi implicite et qui structure l'ensemble des réactions de la communauté interprétative. Il suffit donc de trouver un sens « qui marche », une interprétation possible. La pertinence de l'interprétation n'est pas soulevée, mais uniquement la question de savoir quelle modalité d'interprétation est susceptible de fonctionner.

D'où une troisième caractéristique se dégageant de l'expérience, et qui permet de mieux comprendre la spécificité du fonctionnement factographique : pour l'ensemble des lecteurs, toute la difficulté et l'enjeu de l'interprétation résidait pour l'essentiel en une articulation. Il s'agissait en effet d'articuler l'idée qu'ils étaient en train de lire une œuvre littéraire et la matérialité d'un texte susceptible d'évoquer d'autres modes d'interprétation. Le travail programmé par le dispositif factographique – et auquel l'ensemble des lecteurs s'est attelé – consiste ainsi à concilier texte et contexte. Il s'agit pour les lecteurs d'aller au-delà de l'apparente nudité du fait pour l'intégrer à un discours absent. On voit dès lors que le travail d'appropriation et d'interprétation des faits, bien que mis à distance par les auteurs, est en réalité seulement délégué au lecteur. Celui-ci, au cours de sa lecture, s'efforce d'articuler deux langages hétérogènes : un discours ordinaire (documentaire ou simplement banal) et un discours littéraire. Ces deux modes du discours se confrontent dans l'œuvre selon différentes modalités. La première d'entre elles prend la forme d'une coexistence ou d'une juxtaposition : ainsi, chez A. Ernaux, les propos ordinaires alternent avec des phrases plus littéraires ; chez Perec, le discours historique et testimonial alterne avec la mise en forme littéraire ou s'y superpose. Mais un même énoncé peut également relever *simultanément* de deux types de discours : ainsi les « témoignages » mis en scène par Reznikoff *en tant que témoignages*, mais aussi – par le biais de la versification – *en tant que poèmes*.

Comme dans le principe des œuvres *ready-made* présentées par Duchamp, cette productivité et cette activation reposent sur la prise en compte d'une certaine idée de l'œuvre d'art et des réactions qu'un spectateur ou un lecteur est censé avoir face à elle. Les *ready-made* de Duchamp ont l'air de n'être que des objets ordinaires, dépourvus de signification, ininterprétables, mais, comme une telle affirmation n'est pas compatible avec notre définition de l'œuvre d'art, nous leur superposons un discours implicite et une intention de l'artiste. Les factographies ont l'air, du moins pour certaines, de documents

(journaux plus ou moins « intimes », témoignages, notes) originaux ou recopiés, mais l'œuvre littéraire est généralement pensée comme une totalité signifiante, là où le document se caractérise par son inachèvement. Définir le document comme circonstanciel, comme le proposent, on l'a vu, Jean-François Chevrier et Philippe Roussin³⁶⁹, c'est en faire l'étape préalable et provisoire d'un discours sur le réel qui nécessite pour s'accomplir une seconde étape, de création ou d'interprétation. Dans la plupart des factographies, au contraire, le document, au lieu d'être un point de départ, semble constituer un point d'arrivée. Pour concilier la forme du document avec l'idée de l'œuvre littéraire, il est donc nécessaire de supputer un discours absent et une totalité signifiante implicite. On se situe ainsi dans une logique du double proche des paradoxes suscités par le *Quichotte* qu'aurait écrit Pierre Ménéard³⁷⁰. Comme l'urinoir signé « R. Mutt » et le *Quichotte* de Pierre Ménéard, les documents présentés par Kluge ressemblent en tout point à de simples documents, mais ils en diffèrent entièrement, par le geste intentionnel qui nous les présente comme œuvre et que nous savons devoir interpréter. Contempler *Fontaine* ou lire *Stalingrad* revient ainsi à produire des interprétations d'ordre esthétique ou littéraire à partir de ces objets « ordinaires ». Pensée comme espace d'exposition, l'œuvre devient un espace d'interrogation et de mise à l'essai des différentes pratiques interprétatives auxquelles le lecteur est habitué. L'absence de discours surplombant, par exemple d'un discours de Kluge interprétant les documents qu'il présente, ne fonctionne pas comme un frein à la lecture, mais bien comme un catalyseur d'interprétations, qui invite à multiplier les tentatives et à les confronter. On peut dès lors penser les factographies comme de véritables dispositifs où le lecteur est pris et chargé d'articuler des discours hétérogènes : des énoncés de type « documentaires », d'une part, et d'autre part un énoncé implicite « ceci est de la littérature ». Dans le jeu et les heurts entre ces deux types d'énoncés naît une pluralité de discours possibles, pensés comme autant d'interprétations, produites par le seul lecteur, mais imputables, en un certain sens, à l'auteur.

On voit dès lors les difficultés que pose une telle lecture. Dans l'anecdote rapportée par Stanley Fish, le premier groupe d'étudiant envisageait l'énoncé noté au tableau comme

³⁶⁹ « Des faits et des gestes, Le parti-pris du document », 2, *Communications* n°79, Seuil, juin 2006. Présentation de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, pp. 5- 6.

³⁷⁰ Jorge Luis Borges, « Pierre Menard, autor del Quijote », in *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997, [1941].

un sujet de devoir et le second comme un poème. Dans le cadre des factographies, tout fonctionne comme si l'on demandait à un troisième groupe d'étudiants d'envisager l'énoncé à la fois comme un sujet de devoir et comme un poème.

Néanmoins, cette activité d'articulation, sur laquelle repose la lecture des factographies, excède largement le cadre de l'unité textuelle telle qu'elle a été envisagée jusqu'à présent. En effet, contrairement à une œuvre *ready-made* exposée dans une galerie et contrairement à la liste de noms de linguistes inscrite au tableau par S. Fish, les « faits » qui constituent les œuvres de notre corpus forment une totalité, sur le mode du recueil. Une seconde étape d'articulation de l'hétérogène suppose alors de rapprocher les différentes unités textuelles les unes des autres, car si chaque fragment peut exister isolément, c'est bien leur regroupement qui fait œuvre. D'autre part, on a vu que les questions soulevées à la lecture n'étaient pas résolues au niveau de l'unité textuelle, d'où la nécessité d'aller voir au-delà dans ce qui l'entoure.

2.2. À l'échelle de l'œuvre

Pour chacun des extraits soumis à l'examen des lecteurs se pose ainsi la question du sens, question globalement irrésolue, ou du moins suspendue. Pourquoi transcrire ces faits? Quel objectif est ici visé par l'auteur? Ces questions ne prennent toute leur ampleur qu'à l'échelle de l'œuvre, où le changement de perspective invite à déplacer la question du sens : l'interprétation ne concerne plus dès lors un « fait » mais les raisons qui ont pu pousser l'auteur à les présenter ensemble.

C'est au niveau de l'œuvre comme totalité que l'hétérogénéité du texte factographique se manifeste avec le plus d'évidence. Les *Faits* de Marcel Cohen ne présentent quasiment aucun lien entre eux, et il semble impossible de déceler un ordre dans leur succession. Entre les différents témoignages accumulés par Charles Reznikoff, il n'existe pas d'autre lien qu'une parenté thématique et géographique. L'œuvre d'Annie Ernaux est certes structurée par une continuité temporelle, mais le glissement d'une scène à l'autre, d'un détail au suivant, déjà souligné à la lecture de la première page, se trouve amplifié au niveau de l'ensemble. *Stalingrad* présente toujours des documents en rapport avec la même bataille, mais ils sont de nature hétérogène. Dans *Récits d'Ellis Island*, enfin, se succèdent différents

types de discours : la parole poétique prend le relais d'une présentation relativement neutre des faits historiques ; suivent les listes d'informations concernant le tournage puis les entretiens. Mais l'œuvre regroupe également différents médiums³⁷¹.

Confronté au divers, le lecteur dispose néanmoins d'un savoir et d'habitudes de lectures lui permettant de postuler l'existence d'une unité. Il est ainsi familier de certaines formes comme le recueil poétique, où chaque texte pris séparément est pourvu d'un sens mais où la totalité des poèmes doit elle aussi être considérée comme porteuse de signification. Le titre, qui rassemble les différents éléments sous une même identité, l'encourage à une telle démarche de recouplement, de confrontation et d'analyse. En ce sens, il est invité à prolonger un travail de reconstitution du matériau documentaire qui n'a été qu'esquissé par l'auteur. Les techniques de reconstitution mises en œuvre, on l'a dit, ne vont pas jusqu'au récit, jusqu'à l'unification totalisante : elles privilégient la juxtaposition, sous la forme de fragments ou de parties conservant une relative autonomie. Déjà présenté sous forme d'une totalité concrète (le livre), ceux-ci ne deviennent une totalité signifiante que par le biais de la lecture, qui articule l'hétérogène selon une double modalité, dont chacun des aspects sera étudié successivement : on s'intéressera d'abord aux phénomènes d'échos ou de contrastes entre les « faits » rapportés, entre les discours mis en scène et à la manière dont se construit une interprétation globale de l'œuvre ; on verra ensuite comment, dans le cas de *Récits d'Ellis Island*, les discours mis en scène entrent en relation avec différents documents iconiques, comment deux modalités de représentation des faits s'affrontent alors dans l'œuvre et comment le lecteur parvient ou échoue à les lire ensemble.

Echos et contrastes : continuités implicites

On se situe donc désormais au niveau de l'œuvre, et non plus simplement de l'unité textuelle, dont il peut paraître artificiel de vouloir penser la réception isolément. En effet, la lecture articule différentes échelles d'interprétations : elle dégage des échos et repère des contrastes ; elle est certes rythmée par la sélection d'unités parfois minimales au sein du texte

³⁷¹ Comme l'œuvre de Kluge dans sa dernière version allemande, où les documents écrits s'accompagnent de documents iconiques, et où l'hétérogénéité image/discours se double d'une hétérogénéité entre documents authentiques et documents fictifs.

(ce que R. Barthes appelle les « lexies » qui « étoilent » le texte³⁷²), mais elle rapproche ces unités, recomposant ainsi le texte au-delà de sa linéarité initiale.

C'est pour cette raison qu'il nous a paru nécessaire de donner aux lecteurs non pas une seule page, mais un ensemble de pages, quand bien même les questions d'interprétation ne portaient que sur la première d'entre elles. Ce nombre de pages était restreint³⁷³ ; pourtant, loin de bloquer les échos interprétatifs entre les différents fragments, cette limitation, assimilable à un cadrage, favorise certains rapprochements. Sans qu'ils y aient été invités explicitement, la plupart des lecteurs ne considèrent ainsi pas le texte isolément, mais en rapport avec son péri-texte et avec son contexte textuel immédiat (les pages qui entourent le fragment sélectionné). Cette confrontation est productrice d'interprétations : tout se passe comme si l'unité textuelle (ou la première page) ne pouvait à elle seule permettre de répondre aux questions qu'elle soulève, et que le lecteur était invité à pousser plus loin l'investigation pour tenter d'y trouver des réponses.

Comme dans le point précédent, nous présentons pour chaque texte nos hypothèses, que viennent nuancer et approfondir les réponses des lecteurs interrogés.

Charles Reznikoff : cohérence, confirmation, élargissement

La lecture des pages suivantes de l'œuvre de Charles Reznikoff semble apporter à la fois une confirmation et un élargissement des remarques et des interprétations qui avaient pu être formulées à la lecture du premier poème³⁷⁴. On note d'abord une continuité formelle : les textes suivants, en vers non réguliers, sont pour la plupart aussi brefs et écrits dans un style aussi lapidaire que le premier.

³⁷² Roland Barthes, *S/Z, in Œuvres Complètes, III, op. cit.*[1970], p. 129.

³⁷³ Il aurait certes été préférable, dans cette optique, de donner aux lecteurs l'œuvre dans son intégralité. Toutefois, outre les difficultés pratiques mentionnées plus haut, une telle expérience aurait également présenté des résultats trop importants pour être pleinement traités dans le cadre de ce chapitre. Nous avons par conséquent choisi de donner au lecteur un minimum de trois pages successives, à quoi s'ajoutent, quand l'œuvre présente une forte hétérogénéité formelle, deux pages au moins prélevées au hasard dans un autre chapitre. Ce choix d'un corpus très restreint était conditionné par la nécessité préalable d'obtenir un document bref, n'excédant pas au total les dix pages.

³⁷⁴ Nous renvoyons aux annexes, publiées dans le second volume de la thèse, pour la reproduction des pages étudiées ici.

D'un point de vue thématique, toutefois, aucun lien ne semble pouvoir être établi entre le premier poème et les suivants : ils mettent en scène des personnages et des actions différentes, n'apportant aucune réponse aux questions que le lecteur a pu se poser concernant les motivations de Jim ou les conséquences de son acte. Les poèmes se présentent donc comme une succession de cas, que le texte imprimé en quatrième page de couverture (dans l'édition française) ou la note liminaire (dans l'édition originale) permettent d'unifier en les identifiant comme des témoignages : les paroles reproduites dans l'œuvre ont été prononcées au tribunal, elles se rapportent à des affaires jugées devant la cour. Cette précision souligne la parenté entre la plupart des histoires, souvent liées à des crimes ou à des accidents. La scène domestique, plutôt paisible, décrite dans le troisième poème, détonne ainsi par rapport à l'ensemble. Le lecteur, influencé par le péri-texte et les poèmes précédents, attend l'explosion de la violence, pourtant tue. Il est tenté de se projeter dans la suite du récit, en s'appuyant sur la mention de certains détails (la bouteille de whisky partagée par le couple) pour échafauder l'histoire du crime à venir.

Dans les autres poèmes, en effet, c'est l'image du corps souffrant qui revient sans cesse : la figure du cheval étranglé, sur laquelle se clôt le premier poème, est confirmée par celles de l'homme frappé d'apoplexie, de la bagarre violente ou du double meurtre. Les hommes et les femmes, comme d'abord l'animal, sont ici atteints dans leur chair, et le premier « cadavre » (« *body* ») en entraîne une série d'autres à sa suite.

Le second point commun entre les différents poèmes réside dans les questions qu'ils soulèvent : le lecteur comprend qu'il ne connaîtra pas les raisons qui ont poussé Jim à tuer le cheval, pas plus que les conséquences du vol de la bague, de l'accident de l'homme frappé d'apoplexie ou de la bagarre. Se sont-ils conclus par de nouvelles morts ? La question reste suspendue, qui permet de faire le lien avec le « cadavre » du premier poème. Dans la traduction française, comme l'ont noté plusieurs lecteurs, le cadavre, même s'il est logiquement désigné comme celui de l'animal, pourrait grammaticalement être celui d'un homme. Dans la version anglaise, il est au contraire identifié sans doute possible comme étant celui du cheval (« *its body* »). Pourtant, le mot même employé par Reznikoff pour référer à l'animal (« *jack* ») désigne également dans de nombreux contextes un être humain – Jack, en effet, n'est pas simplement un prénom, c'est également un nom pour désigner un « type ». La violence exercée sur l'animal peut donc également être lue comme l'annonce de cette

violence perpétuelle que l'homme exerce sur ses semblables. Elle contraste, souligne un des lecteurs, avec l'épigraphe placée par Reznikoff en exergue de son recueil, et qui appelle à l'abandon de cette même colère que l'on voit ensuite se déchaîner au fil des pages.

La mise en relation des premiers poèmes du recueil crée ainsi l'impression d'une œuvre à la cohérence forte. Elle confirme, formellement et thématiquement, un grand nombre d'éléments repérés dans le premier poème, mais elle le replace également dans une totalité. Elle permet en effet de l'inscrire dans un tableau beaucoup plus vaste, dans un cadre – celui des États-Unis à la fin du XIX^e siècle – et dans une série de crimes et d'accidents où le geste de Jim semble perdre sa singularité pour venir grossir la masse des violences causées, des cas jugés et des témoignages entendus.

A. Kluge : confrontation et mise à distance

Dans l'œuvre d'Alexander Kluge, la prise en compte d'un ensemble textuel plus vaste aboutit à une confrontation, voire à une mise en question des premières lignes de l'ouvrage. Dans les pages suivantes, tout d'abord, le « compte rendu » se poursuit, toujours sur le même ton, énumérant le nombre de prisonniers, les attaques et contre-attaques successives, mentionnant sans cesse l'activité des « groupes de choc » et des « troupes ennemies ». Ce récit, d'une grande monotonie, se poursuit sur une vingtaine de pages environ – alors même que les trois pages distribuées aux lecteurs suffisent à décourager la plupart d'entre eux. D'où la question : qui donc ce compte rendu serait-il susceptible d'intéresser, si ce n'est une poignée d'historiens spécialistes de cette bataille ou d'experts en stratégie militaire ?

Ce manque d'intérêt évident du premier chapitre rend nécessaire d'aller voir plus avant dans le livre, afin de déterminer quel peut être ici le propos défendu par l'auteur. Parmi les autres pages distribuées aux lecteurs, nous avons sélectionné deux extraits présentant des témoignages de médecins, d'une part (dans le chapitre « Le corps humain »), des entretiens menés avec des officiers et de simples soldats (extraits du chapitre « Dans les faits, quel fut l'aspect du désastre ? ») d'autre part. Comme le souligne l'un des lecteurs, « il y a un effet de montage » entre les extraits fournis.

Traitant exactement des mêmes événements, ces témoignages permettent toutefois de poser sur eux un regard entièrement différent. Ces chapitres adoptent la forme de dialogues,

structurés par l'alternance des questions et des réponses. Les médecins interrogés sont anonymes, mais désignés par un chiffre. Surtout, ils s'expriment ici en tant que professionnels, mais également en tant qu'individus faisant part de leur expérience et de leurs analyses, qui les éloignent de l'abstraction des rapports officiels. Ainsi, nombre de ces témoignages révèlent les conditions matérielles extrêmement difficiles auxquelles sont confrontés soldats et médecins. L'absence de couverture pour réchauffer les blessés ou l'impossibilité d'enterrer les morts dans le sol gelé révèlent une face cachée des combats que le compte rendu se garde bien de mentionner. À cela s'ajoute parfois un discours critique ou désabusé sur la situation : un médecin parle ainsi de l'absence de moyens, qui ne lui laisse que la possibilité de répandre « la bonne parole » auprès des mourants, un autre évoque l'abandon à l'ennemi de mille cinq cent blessés, probablement massacrés. Parmi les témoignages d'officiers, certains déclarent la bataille perdue d'avance, propos d'une clairvoyance amère qui contraste avec l'optimisme artificiel de rigueur dans les rapports envoyés à l'état-major. Plus encore, la guerre cesse ici de ne mobiliser que des « troupes », des « groupes » et des masses humaines abstraites pour devenir affaire d'individus. Un médecin se souvient ainsi d'un jeune soldat roumain, mort parmi des milliers d'autres, mais auquel son récit rend l'espace d'un instant le statut d'être singulier.

Noch ein Fall fällt mir ein. Ein junger Rumäne, dem ich beide Beine unterhalb der Knie amputieren musste wegen großer, schwerwiegender Erfrierungen, und der dann immer sagte, dass er nun gerade noch so groß wäre wie sein Sohn.

Un autre cas me revient à l'esprit. Un jeune Roumain que je dus amputer des deux jambes juste en dessous du genou à la suite de gelures très graves et très étendues ; après l'opération il disait toujours qu'on lui avait donné exactement la même taille que son fils³⁷⁵.

Ce contraste entre les chapitres s'éclaire à la lumière de l'avant-propos inséré par A. Kluge, où, après avoir précisé ses différentes sources de documentation, il affirme la nécessité d'une pluralité de points de vue pour comprendre un événement de cette nature :

Wer in Stalingrad etwas sah, Aktenvermerke schrieb, Nachrichten durchgab, Quellen schuf, stützte sich auf das, was zwei Augen sehen können. Ein Unglück, das eine Maschinerie von 300 000 Menschen betrifft, ist nicht so zu erfassen (abgesehen von der Trübung der

Tous ceux qui ont vu, noté, informé, témoigné à Stalingrad avaient pour références ce que deux yeux peuvent voir. Un désastre qui a frappé une machinerie de 300 000 hommes ne peut être appréhendé sous cet angle (et sans tenir compte de l'impossibilité à saisir le réel que provoque le choc

³⁷⁵ A. Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., pp. 137-138. Traduction : op. cit., p. 127.

Wahrnehmungskräfte durch das Unglück selbst)³⁷⁶. | de la catastrophe)³⁷⁷.

Il s'avère ainsi extrêmement utile d'aller examiner les marges du texte pour mieux comprendre ce qui se joue dans le texte-lui, même. Pour citer ici encore un lecteur :

Je pense que l'avant-propos est une manière pour l'auteur à la fois d'orienter la lecture (en tout cas c'est ce qui s'est passé dans mon cas !) et peut être aussi d'avertir le lecteur. Ce que j'en comprends, c'est que l'auteur nous dit que l'œuvre (en général et notamment celle-ci) dépasse le documentaire... [...] plutôt que d'adopter le ton faussement neutre et objectif d'un documentaire, l'auteur va chercher dans ce livre à juxtaposer, additionner les témoignages, les points de vues, les informations de différents types qu'il a pu recueillir pour dépasser la simple représentation et arriver à une évocation de la réalité supérieure – une forme de cubisme en littérature ?

Il s'agit bien pour A. Kluge de confronter les discours, de manière à produire une représentation plus exacte de l'événement. Toutefois, cet objectif explicitement documentaire se voit nuancé par l'introduction du terme de « fiction », également présent dans l'avant-propos³⁷⁸. Celui-ci est-il justifié par la simple existence d'un travail de l'auteur, quand bien même il serait limité aux gestes de sélection et de combinaison ? Ou peut-on dire que toute représentation est nécessairement une fiction ? La réponse n'est évidemment pas donnée par Kluge, mais on notera que le terme suffit à faire peser le soupçon sur l'énumération apparemment objective du « compte rendu ». Celui-ci, replacé dans son contexte textuel et péritextuel, cesse d'apparaître comme un document livrant la réalité des faits. Confronté à des discours qui le contredisent en partie, il se révèle pour ce qu'il est : un discours construit, possiblement fictionnel ou mensonger, qui obéit moins à un désir de représenter la réalité de l'événement qu'il ne produit une représentation convenue, selon les règles d'une prétendue « objectivité » militaire, laquelle dissimule en réalité une déformation systématique des faits. Dès lors, la question de l'intérêt des premières pages de *Stalingrad* se voit déplacée : celui-ci réside en fin de compte moins dans le contenu informationnel du chapitre que dans le discours qu'il présente et dénonce en tant que discours. Une vision déformée et caricaturale d'un événement majeur réduit au déplacement d'unités et de troupes, de combats perpétuellement « chevronnés », de places prises ou « livrées à

³⁷⁶ Cette note apparaît dans la version allemande de 1978, à la toute fin de l'ouvrage. Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Francfort-sur-le-Main, Surhkamp, 1978, p. 277. Elle est présentée dans la version française dans le cadre de l'avant-propos.

³⁷⁷ A. Kluge, *Stalingrad*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷⁸ *Ibid.*

l'ennemi ». Mise en perspective par les témoignages et les chapitres suivants, elles perdent leur fiabilité initiale pour se révéler, déjà, comme discours mensonger³⁷⁹.

Marcel Cohen : réponses détournées

Les réponses apportées par la suite de l'œuvre aux questions soulevées dans la première unité textuelle peuvent également prendre des formes détournées. Dans l'œuvre de Marcel Cohen, les quatre fragments qui succèdent à celui précédemment interprété présentent quatre « faits » sans rapports évidents les uns avec les autres. Le texte numéro XI concerne un objet préhistorique d'usage inconnu, dont un ethnologue découvre qu'il s'agit en réalité d'un bilboquet. Le suivant se présente comme un ensemble de « notes en vue d'une étude systématique sur l'usage de l'alcool en temps de guerre » et accumule une série d'informations relatives à cette question, prélevées dans des journaux et des témoignages ou issues d'émissions télévisées. Une série de notes en fin d'ouvrage indiquent les sources respectives de ces différentes données. Le XIII^e « fait » prend quant à lui la forme d'un récit à la troisième personne : « un homme », marchant sur la via Agrippa, dans la campagne aveyronnaise, croise un chien égaré. Enfin le texte XIV évoque les tribulations d'un musicien, qui ne qui ne sait s'il compose ou se souvient d'une pièce musicale entendue ailleurs.

Il est certes possible de dégager des récurrences et des échos entre ces textes : « un écrivain », « un homme », « un compositeur », « un ethnologue » sont toujours présentés comme des anonymes ; par ailleurs, à l'exception d'« un homme », ils sont systématiquement désignés par leur profession, laquelle se caractérise par une recherche obstinée : recherche du sens à attribuer à l'objet mystérieux pour l'ethnologue et le paléontologue, recherche de la perfection d'une phrase, musicale ou verbale, pour l'écrivain et le compositeur. Un des lecteurs interrogés décrit ainsi les *Faits* de Marcel Cohen comme

de brefs textes qui fonctionnent comme des îlots détachés les uns des autres, créant des blancs qui laissent la possibilité de faire des pauses, de réfléchir, d'imaginer, d'aiguiser la curiosité, de

³⁷⁹ On notera que dans la réédition allemande, ce sont précisément les discours de la propagande qui apparaissent au début de l'ouvrage, tandis que le compte-rendu est relégué à la fin du livre. L'ordre de ces différents chapitres a été entièrement modifié et l'avant-propos prend la forme d'une postface.

prendre conscience de l'accident que l'on est en train de lire, de comprendre ce qui nous arrive.

Un autre s'interroge sur la possibilité d'articuler les textes X et XI :

Les deux textes présentés sur chacune des deux pages n'ont rien à voir entre eux : l'un raconte les états d'âme d'un poète, l'autre raconte la résolution d'une énigme préhistorique. On pourrait trouver un lien entre les deux bien sûr ; par exemple les deux textes racontent un questionnement, l'un résolu et l'autre pas, ou bien les deux textes parlent l'un de l'intime, l'autre de l'histoire.

Pour un troisième lecteur, c'est précisément cette invitation à créer du lien entre des faits sans lien apparent qui constitue l'aspect essentiel du livre, au point qu'il lui semble plus facile de commenter l'intégralité du projet d'écrivain qu'un seul fait isolé.

Une des questions que soulevait le « fait » numéro X concernait la nature, fictionnelle ou non, de l'anecdote. Or, les fragments suivants semblent apporter à cette question une réponse ambiguë – et qui plus est indirecte. En effet, le texte XII présente une série de notes en bas de pages, renvoyant à des sources consultables par le lecteur et dont la fiabilité semble hors de doute (témoignage recueilli par l'auteur, information extraite du journal *Le Monde*, ou encore du livre *La Destruction des Juifs d'Europe* de Raul Hilberg, soit l'un des plus prestigieux historiens de la Shoah). L'insertion de notes fonctionne ainsi comme un véritable pacte de lecture qui influe sur la réception de l'ensemble de l'œuvre. Par le biais de ces références, l'auteur choisit d'exhiber une partie de la genèse de l'œuvre, laquelle implique le recours à un matériau documentaire. Alors que le fragment X mettait indirectement l'accent sur l'élaboration stylistique de l'œuvre, le fragment XII pose la question des sources et de la dimension factuelle de l'écriture. Cette désignation des sources reste néanmoins problématique pour qualifier l'œuvre dans son ensemble, dans la mesure où elle ne concerne que certains des « faits » – et, parmi les pages distribuées à nos lecteurs, uniquement le texte XII. À première vue, le fragment suivant, rapportant la rencontre d'un homme avec un chien, s'apparente davantage à une scène fictionnelle. S'agit-il également d'une histoire vraie, prélevée dans des mémoires, ou peut-être même vécue par l'auteur et transposée à la troisième personne ? L'histoire du bilboquet et celle de l'écrivain ou du compositeur pourraient également être inspirées de faits réels, mais alors pourquoi les sources de ces anecdotes ne sont-elles cette fois pas mentionnées ?

La question du statut fictionnel ou non fictionnel des « faits » s'étend ainsi à l'ensemble de l'œuvre. Le recours aux notes explicite la valeur documentaire du texte XII, mais il influence également la réception des fragments qui le précèdent et le suivent. Il invite en effet à réévaluer le titre d'ensemble de l'ouvrage : les « faits » sont-ils nécessairement des « faits réels » ? Le refus du « romanesque » revendiqué en quatrième de couverture implique-t-il un rejet systématique de la fiction³⁸⁰ ? L'ensemble des « faits » rapportés doivent-ils dès lors être lus comme autant d'anecdotes avérées, même quand les sources n'en sont pas précisées ? On voit ainsi combien l'introduction de telles notes rend plus aiguës certaines interrogations qui pouvaient être soulevées à la lecture du fragment X, interrogations qui concernent en réalité l'ensemble de l'œuvre et le statut – fictionnel, factuel ou « mixte » – qui doit lui être accordé.

Face à ces incertitudes, certains lecteurs cherchent par conséquent des réponses dans les marges du texte, à savoir dans les éléments constitutifs du péri-texte, qu'ils tentent d'articuler aux « faits » qu'ils ont sous les yeux. L'un d'entre eux s'interroge ainsi très longuement sur la citation donnée en exergue (« Il court après les faits comme un patineur débutant ») et sur la manière dont elle peut éclairer le projet dans son ensemble :

La citation en exergue reprend les éléments du titre et du sous-titre, semble expliquer la contradiction au sein du sous-titre, tout en soulevant d'autres questions :

- Est-ce que cet « il » se réfère au lecteur ?
- Si oui, celui-ci ne court-il pas après les faits en parcourant le livre ?
- S'il « patine », est-ce qu'il glisse de fait et fait (il me vient en tête les « Glissements progressifs » mentionnés dans un titre de Robbe-Grillet, ce qui ouvrirait tout le champ du post-structuralisme) ?
- Ce « patineur débutant » est-ce qu'il est en danger permanent de se casser la gueule ?
- Les faits, peuvent-ils être rattrapés ? Si non, parce que le lecteur est débutant, ou bien parce qu'ils sont irrattrapables par essence ?

Enfin, au-delà de ces questions générales et de certains effets d'échos stylistiques, on est frappé par la disparité des quatre faits successivement évoqués par Marcel Cohen, juxtaposés mais irréductibles à une totalité. Les notes concernant l'usage de l'alcool en temps de guerre contrastent par la gravité du sujet avec l'anecdote du bilboquet, quand bien même

³⁸⁰ Si le premier volume de *Faits* laisse cette question suspendue, le second et le troisième volume y apportent une réponse plus claire : le texte reproduit en quatrième page de couverture y mentionne cette fois un refus explicite de la fiction. Si cette précision éclaire *a posteriori* le statut des faits présentés dans le premier volume, une évolution et une radicalisation du projet auctorial ne sont pas à exclure et l'interrogation quant au possible statut fictionnel de certains fragments semble conserver une part de sa légitimité.

elles impliquent toutes deux une réflexion sur le rapport des hommes à leur passé. Quant aux autres textes, quels liens peuvent-ils bien entretenir les uns avec les autres ?

Dans le fragment XII, les « notes » sont rassemblées sous forme de liste, unifiées par un sujet commun (« l'usage de l'alcool en temps de guerre ») et elles convergent dans la production d'une hypothèse implicite : l'ivresse provoquée a été constituée par différentes armées comme véritable arme de guerre, afin d'inciter les soldats à des actes qu'ils n'auraient probablement pas perpétrés sobres. L'accumulation a en elle-même une valeur démonstrative. Toutefois, cette convergence ne se reproduit pas à l'échelle du recueil : il manque un point commun qui viendrait unifier le propos. Le cadre posé par Marcel Cohen pour ses *Faits* est beaucoup plus vaste que celui posé par Charles Reznikoff dans *Témoignage* : non plus les États-Unis mais le monde ; non plus les témoignages devant la cour mais le vaste ensemble de « faits », historiques, anecdotiques et scientifiques ; non plus une période précise de l'histoire (1885-1890) mais une histoire qui s'étend de la préhistoire à la période contemporaine en passant par l'antiquité ; non plus une source unique (les archives juridiques) mais tout ce qui peut être lu, entendu et transcrit à partir des journaux, des lectures et des émissions télévisées. Les « faits » s'entrechoquent et se nuancent l'un l'autre : les hésitations de l'écrivain mentionnées dans le texte X paraissent ainsi dérisoires au vu des charniers évoqués dans le fragment XII. Pourtant, on peut également avancer que cette disparate résout en partie les questions soulevées par le texte X. La pluralité des faits rapportés n'est pas sans rappeler la diversité des événements survenant à chaque minute dans le monde, événements au sujet desquels s'interroge l'écrivain Keith Waldrop, et qui semblent eux aussi irréductibles à une totalité. À la recherche de la phrase parfaite, l'écrivain semblait hésiter entre une attention portée aux mots et une attention portée aux faits. Dans les fragments suivants, il semblerait que ces derniers aient fini par l'emporter. Pourtant, cette réponse ne peut être esquissée que sur le mode de la supputation. Les questions soulevées restent ainsi ouvertes, même si certaines tendances – l'incertitude, la disparate – se voient confirmées par la suite de l'œuvre.

Annie Ernaux : confirmation et infléchissement

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, on constate le même effet de confirmation et l'élargissement de perspective par rapport aux hypothèses qui avaient pu être formulées à la lecture de la première page. L'auteur persévère dans son attention aux gens qui l'entourent, aux scènes entrevues, aux paroles échangées. Les pages suivantes reconduisent ainsi la disparité sensible dans les premiers paragraphes. Elles présentent également des bribes de scènes sans liens entre elles. Toutefois, les lieux concernés sont plus divers : on quitte le cadre de la Ville Nouvelle pour le train de banlieue qui mène vers Saint-Lazare ou pour le centre commercial des Trois-Fontaines. Comme la gare de R.E.R. et la place centrale de Cergy, ces lieux ont pourtant en commun d'être des espaces impersonnels et quotidiens. Traversés par la foule plutôt qu'investis de façon singulière par les individus, ils se rapprochent de ce que l'ethnologue Marc Augé définit comme des « non-lieux³⁸¹ ». Ils relèvent ainsi toujours d'un « dehors », que le journal d'Annie Ernaux semble préférer aux espaces intimes.

Ce repli sur l'extérieur, que le lecteur avait déjà pu noter dans la première page, se voit par ailleurs confirmé par le ton et la prise en charge de la narration. Ainsi, la première personne, déjà discrète dans les premières lignes, s'efface progressivement au profit du « on » impersonnel, comme si la subjectivité de l'auteur allait se perdre dans la foule anonyme des trains et des supermarchés, où elle reconnaît pourtant les « figures de sa ressemblance »³⁸². La subjectivité pointe pourtant par moments, dans les bribes de commentaire ou dans la façon dont l'auteur se projette dans l'esprit des passants : un homme au supermarché craint d'en « avoir pour trop cher », des voyageurs du R.E.R. s'exaspèrent à la vue d'un jeune homme « mal-éduqué », une fillette s'énerve.

Plus qu'un portrait de la Ville Nouvelle se dessine ainsi un panorama de la vie ordinaire, cette « vie extérieure » qui se déroule dans les rues, les gares et les grands magasins. Guidée par une forme de dérive et par un souci permanent du détail anodin, Annie Ernaux note ce que les gens se disent ou ne se disent pas, prête attention aux rapports qui se devinent entre eux (la grand-mère et son petit fils, la mère et sa fille, le jeune homme et les passagers du R.E.R.), mais également aux rapports que ces anonymes entretiennent aux

³⁸¹ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1992.

³⁸² A. Ernaux, texte reproduit en quatrième de couverture de *La Vie extérieure*.

objets quotidiens (les marchandises si désirables au fond du caddie de supermarché), aux gestes lents ou brutaux de la vie ordinaire. Cadrant avec précision des scènes ténues (le jeune homme qui se coupe les ongles), elle soulève la question du rapport entre l'individu et la foule, le singulier et le commun, entre ce qui s'échange, s'oppose et se partage dans ce dehors où les passants se croisent.

En cela, ces pages apparaissent bien comme un prolongement des deux premiers paragraphes, qui confirment et illustrent le titre de l'ouvrage. Elles offrent également un élargissement du champ du regard, pour esquisser la vie ordinaire d'une femme vivant dans la banlieue parisienne. Comme dans *Témoignage*, ces récurrences et cet élargissement permettent de ressaisir les caractéristiques relevées dans le tout premier extrait afin de les comprendre comme des choix d'écriture régissant l'ensemble du projet littéraire de l'auteur. L'effacement du « je », on le voit, tout comme le lieu où se déroule la première scène, ne constituent pas des caractéristiques ponctuelles propres aux premières lignes mais esquissent les règles auxquelles A. Ernaux a choisi ici de se plier. Le lecteur en trouve par ailleurs une nouvelle confirmation dans le péri-texte, plus précisément dans les lignes reproduites en quatrième de couverture, dans l'avant-propos publié dans la réédition de 1996, au format poche, mais également dans l'épigraphe empruntée à Rousseau :

Notre *vrai* moi n'est pas tout entier en nous.

C'est ainsi face à l'œuvre d'Annie Ernaux que les lecteurs articulent le plus volontiers texte et péri-texte pour élaborer leurs réponses et proposer une interprétation du passage qu'ils étaient invités à commenter :

- Je trouve que le titre du texte est assez programmatique.
- Je pense que le parallèle proposé par l'auteur dans l'introduction est très efficace ; on a en effet l'impression de visualiser, en lisant, comme des scénettes dérobées à l'improviste dans un continu temporel, qui apparaîtrait tout à fait plat si pris dans son ensemble.
- [...] un journal intime présente généralement les pensées, les sentiments ou les émotions de celui qui l'écrit, or ici, l'écriture se fait en dehors de la personne qui le rédige : « J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte ». C'est en tout cas comme cela qu'Annie Ernaux l'entend au départ mais elle admet ne pouvoir écrire complètement à l'extérieur d'elle-même : « on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection d'un journal intime ».

Les alentours du passage, qu'il s'agisse des pages suivantes, des textes présentés en avant-propos ou sur la quatrième page de couverture, ne répondent donc pas à toutes les

questions que pouvait se poser un lecteur concernant les scènes décrites dans les deux premiers paragraphes (« Qu'est-il arrivé à la femme sur la civière ? » « Pourquoi A. Ernaux décrit-elle le ramasseur de caddies ? »). Pourtant, ils permettent de dégager une certaine logique de l'écriture, de comprendre par conséquent que ces questions initiales seront laissées sans réponse, et donc de déplacer l'interrogation vers la démarche engagée par l'auteur. Celle-ci est largement éclairée par l'avant-propos, qui fonctionne auprès de certains lecteurs comme une invitation à déplacer leur questionnement. L'un d'entre eux le souligne en ces termes :

Si je devais interpréter ce texte, je pense que je ferais peu d'interprétation du texte lui-même dans la mesure où il s'agit d'une description, on ne peut pas par exemple trouver une signification symbolique ou autre au fait que le blazer du ramasseur de caddies soit bleu (p.12) comme on aurait pu le faire dans un roman par exemple, car la couleur du vêtement est indépendante de la volonté d'Annie Ernaux, elle ne fait que décrire ce qui est. [...]

D'autre part, on peut certes analyser l'écriture mais il serait plus intéressant de savoir pourquoi, parmi toutes les scènes que l'auteur a observées entre 1985 et 1992, elle a choisi celles-ci. Car comme elle le dit elle-même : « J'ai mis de moi-même beaucoup plus que prévu dans ces textes [...] le choix de la scène à fixer ».

J'interpréterais donc le choix de la scène : peut-être a-t-elle choisi une scène représentative : les tags ou peut-être a-t-elle été choquée, interpellée, étonnée par la tranquillité de la vieille dame sur la civière. Même si elles n'apparaissent volontairement pas dans le texte, le choix des scènes vient des émotions ressenties par Annie Ernaux.

Le texte, lu ici à la lumière de son avant-propos, semble ainsi inviter à la relecture. Les questions initialement soulevées à la lecture de tel ou tel élément de la scène (la femme sur la civière, le ramasseur de caddies) ne sont pas résolues, mais réorientées. Elles ne se posent plus sous l'angle de la logique narrative (« À quoi sert cet élément dans l'histoire ? ») mais sous l'angle de l'auto-portrait indirect (« Qu'est-ce qui a pu frapper A. Ernaux dans ce détail ou chez cette personne ? »).

Georges Perec et Robert Bober : nuances

C'est sur un mode similaire à celui proposé par l'œuvre de Kluge, quoique bien moins conflictuel, que peut se lire la succession des chapitres qui constituent les *Récits d'Ellis Island*. Parmi les pages distribuées aux lecteurs se trouvaient d'abord les pages 2 et 3 du chapitre intitulé « L'île des larmes ». Elles manifestent une nette continuité par rapport à la première : le ton descriptif et les informations historiques s'accompagnent de données chiffrées, tandis que les accumulations produisant un « effet de liste » disparaissent. La suite

du premier chapitre accentue ainsi la dimension factuelle et documentaire du propos, au détriment d'une dimension plus manifestement « littéraire ».

Ce ton relativement neutre se trouve souligné dans la présentation de l'ouvrage proposée en quatrième page de couverture. L'éditeur y décrit le livre comme constitué de trois grandes parties³⁸³. La première d'entre elles, qui n'est à proprement parler attribuée à aucun scripteur précis, fait fonction d'introduction : elle retrace l'histoire de l'émigration aux États-Unis, présente Ellis Island et tente de « restituer la vie quotidienne » telle que les documents permettent de la concevoir et que les guides touristiques la racontent. La seconde partie, attribuée cette fois en propre à Perec, est décrite comme celle où il « évoque sa relation personnelle avec les thèmes de la dispersion et de l'identité ». Les deux premières pages de cette seconde partie étaient reproduites à l'intention des lecteurs. Elles présentent d'emblée une différence formelle avec le chapitre précédent : les majuscules disparaissent, indiquant que l'on ne se situe plus dans la prose courante, à usage informatif, mais dans une autre catégorie de discours, probablement poétique ; par ailleurs, l'effet de liste, que nous avons relevé dans la première page, s'enfle en une série d'énumérations qui envahissent la quasi-totalité du texte (noms de compagnies maritimes, de ports, de bateaux, noms enfin de « l'île des larmes », traduite dans plusieurs langues d'Europe). Le deuxième chapitre s'empare ainsi de certaines données, qu'il ressaisit sur le mode poétique ; il répète également en les amplifiant certaines caractéristiques formelles de la prose initiale.

À cet infléchissement du discours correspond enfin une variation de point de vue. Comme dans l'œuvre d'Alexander Kluge, le résumé historique, correspondant au discours de l'histoire officielle, cesse d'avoir valeur de vérité indiscutable pour devenir une version des faits parmi d'autres, une des possibilités de prise en charge de l'histoire d'Ellis Island. Cette mise en perspective est confirmée par les entretiens, dont la quatrième page de couverture annonce qu'ils constituent une troisième partie de l'ouvrage, et dont un extrait était également fourni aux lecteurs. Ce troisième mode de discours sur Ellis Island n'est pas sans rappeler certaines caractéristiques de la première page, où nous avons notées l'emprunt d'expression communes, qui semblaient directement prélevées dans d'autres discours. À cette différence près que le troisième chapitre se présente explicitement comme une suite de

³⁸³ Il passe ainsi sous silence les chapitres « Album » et « Repérages ».

témoignages, là où les paroles empruntées sont plus discrètes dans les deux chapitres précédents. Ces différentes « versions » ne se contredisent pas avec la même violence que les discours mis en scènes par Alexander Kluge dans *Stalingrad*, mais elles participent d'une même logique : celle de multiplier les points de vue, et par conséquent de relativiser la place dominante du discours officiel, prétendument documentaire ou objectif, au profit d'une pluralité de voix.

Dispositifs mixtes : lire le texte avec l'image

L'œuvre de Georges Perec et Robert Bober a pour particularité de juxtaposer des discours de différentes natures ; mais elle met également en scène différents médiums, verbal et iconique, que le lecteur a pour tâche d'articuler au cours de sa lecture.

Ce recours à l'image est évidemment lié à la pratique du cinéma. *Récits d'Ellis Island*, en effet, est d'abord un film, soit une œuvre qui superpose paroles et images. Le choix de Robert Bober et Georges Perec de publier l'œuvre sous forme d'album manifeste un désir de garder trace, dans l'œuvre écrite, de ce dialogue entre les images et les mots.

Alors que, dans le film, le rapport entre ces deux médiums obéit à une logique de synchronisation, la linéarité de la lecture et la nature de l'objet-livre engagent davantage une logique d'insertion des images, ou d'alternance entre image et textes. À plusieurs reprises, toutefois, l'édition de 2007 superpose le texte et l'image. Dans les premières pages du chapitre « Description d'un chemin », qui figuraient dans le dossier fourni aux lecteurs, la séparation entre l'image et le texte se brouille, les photographies de Lewis Hine se fondant progressivement avec l'arrière-plan de la page blanche³⁸⁴.

Il en va de même pour la photographie représentant Perec dans la baie de New York, à laquelle se superpose un fac-similé d'une écriture que l'on peut reconnaître comme la sienne. L'image transparait ainsi sous l'écriture de Perec, comme les scènes du film sont accompagnées de sa voix lisant le commentaire. De plus, la reproduction de la graphie, qui

³⁸⁴ Cf. Annexes.

abolit la distance liée aux caractères imprimés et évoque une note manuscrite, accentue l'idée de concomitance entre la saisie du réel par les images et par les mots.

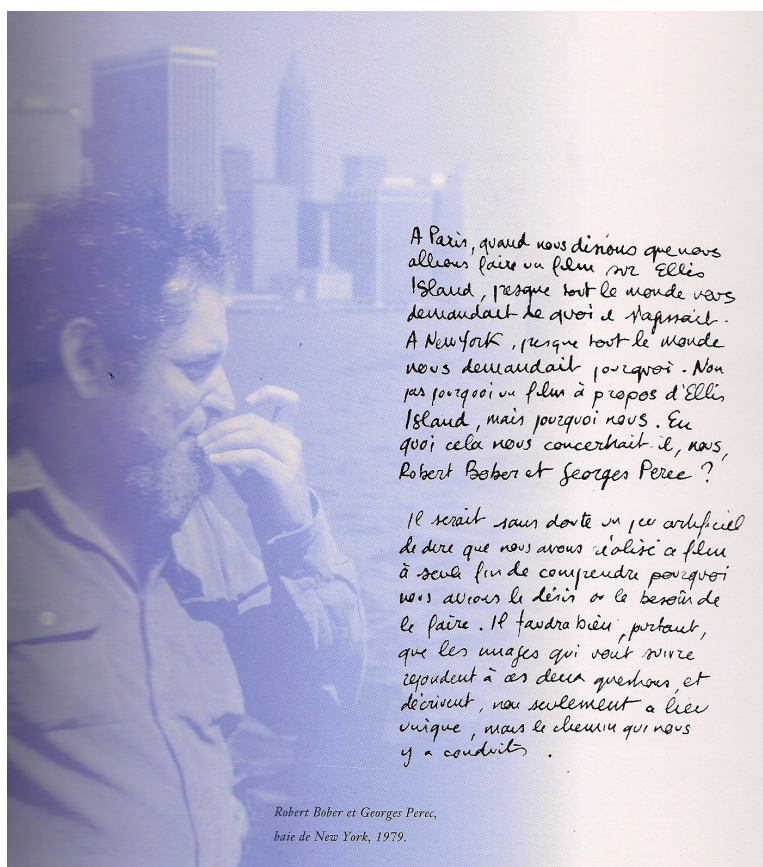


Figure 2 : Photographie de tournage et facsimilé de l'écriture de G. Perec

Comme nous l'avons souligné concernant l'insertion de discours étrangers, il s'agit bien à travers ces photographies d'ouvrir l'œuvre littéraire à une altérité : les travaux de Lewis Hine et de Robert Bober y trouvent leur place, dans le dialogue qu'ils entretiennent avec l'écriture de Perec. L'œuvre permet ainsi la confrontation de deux regards : celui de l'écrivain et celui du cinéaste.

Du point de vue de la lecture, les images interpellent et ralentissent le parcours : souvent belles, elles donnent à voir les lieux décrits sur un autre mode ; quant aux photographies d'archives, elles ont ce pouvoir fascinant des images du passé que souligne Susan Sontag³⁸⁵.

³⁸⁵ Susan Sontag, « Objets mélancoliques », in *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000 [1973], pp. 69-105.



Figure 3 : Photographie de Lewis Hine

Leur première fonction semble être ainsi de documentation et d'appui au discours. C'est le cas notamment des divers documents illustrant le premier chapitre, qui offrent un résumé de l'histoire de « l'île des larmes ». Ils participent d'une logique d'attestation, qui inscrit le discours artistique dans une vérité historique ; ainsi documentée, l'écriture affirme constamment son lien au réel. Dans le chapitre intitulé « Mémoires », par exemple, entièrement constitué de témoignages d'anciens migrants ayant transité par l'île, chacun des entretiens retranscrits s'ouvre par un portrait photographique, dont plusieurs sont des photogrammes extraits de la seconde partie du film. Ces images, qui font écho aux photographies d'archives présentes dans la première partie du livre, doublent les interviews et fonctionnent comme autant de preuves du statut documentaire de l'œuvre. Elles sont là pour rappeler, par-delà la lecture personnelle que Perec et Bober ont pu proposer du lieu, que le projet s'inscrit dans une logique de restitution du passé.

Documentation, attestation, illustration : de nombreuses pages mettent donc en scène des rapports relativement explicites entre texte et image. Il n'est alors guère besoin pour le lecteur d'interroger le lien qui les unit, d'articuler l'un à l'autre.

Pourtant, cette complémentarité du discours et de la photographie ne prend pas toujours une forme aussi évidente. Au cours de son « chemin » parmi les bâtiments en ruine, Perec s'attarde ainsi un moment à décrire une pièce, en énumérant les éléments qui la constituent : évier de faïence, chaises, planches à repasser, etc. Même si tous ces éléments de la description sont en parfaite cohérence avec les photographies qui entourent le texte, aucune ne lui correspond exactement³⁸⁶.

Cette non-correspondance génère une forme de flottement. Pour Perec, le discours peut servir à déconstruire la simplicité de l'image. Dans un entretien, il propose ainsi d'épuiser la photographie ou le photogramme par la description, comme il a tenté de le faire pour la place Saint-Sulpice dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Il s'agit de

prendre une image à l'écran, la fixer une minute et tenter de décrire tout ce qu'on voit. On se rend compte alors qu'on ne sait pas voir³⁸⁷.

L'image ainsi doublée comme une ombre par l'écriture perd de sa cohérence et gagne en profondeur énigmatique.

Plus, loin, c'est l'ensemble des photographies qui perdent de leur pouvoir d'attestation, tant l'abandon des bâtiments est assimilé à une désingularisation du lieu :

rien ne ressemble plus à un lieu abandonné
qu'un autre lieu abandonné

ce pourrait être n'importe quel hangar,
n'importe quelle usine désaffectée,
n'importe quel entrepôt déserté
rongé par l'humidité et la rouille³⁸⁸.

Sur la page qui fait face à cet extrait, la photographie vacille, comme si sa valeur documentaire s'érodait, rongée non seulement par la rouille, mais aussi par les mots qui la commentent.

³⁸⁶ Dans le film, au contraire, on reconnaît la pièce ici décrite.

³⁸⁷ G. Perec, « Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la terre promise », dans *Georges Perec, Entretiens et Conférences*, volume 2 (1979-1981), éd. critique établie par D. Bertelli et M. Ribière, Editions Joseph K., Nantes, 2003, p. 141.

³⁸⁸ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 46.



Figure 4 : Photographie de tournage

Plus qu'une reduplication ou une complémentarité, il s'agit de rendre problématique le visible qui nous semblait donné dans la photographie. Le même lieu, décrit par Perec et représenté par une image, ne constitue en réalité pas un lieu unique mais problématise la question du voir.

Ces écarts ont donc pour effet de permettre la prise en compte du caractère nécessairement partiel de tout type de représentation, et de rendre possible une interrogation de l'image par le texte et réciproquement. Pour Georges Perec et Robert Bober, en effet, l'image présente également un danger, celui d'une plongée dans le pathos que *Récits d'Ellis Island* tente précisément d'enrayer, refusant l'« apitoiement » au profit d'une tentative de « compréhension³⁸⁹ ». La présence promise par la photographie peut dissimuler une mystification ou éluder des questions que l'œuvre cherche au contraire à formuler. C'est ce dont témoignent les lignes manuscrites reproduites dans le livre sous la

³⁸⁹ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 52.

forme d'un fac-similé et insérées entre des photographies dont elles semblent dénoncer l'inanité :

Cela ne veut rien dire de vouloir
faire parler ces images, de les
forcer à dire ce qu'elles ne
sauraient dire³⁹⁰.

Christelle Reggiani dans son article sur la « poétique de la photographie » de Georges Perec insiste en effet sur l'incomplétude que l'image photographique revêt à ses yeux :

Déceptive, la photographie l'est ici doublement : son ancrage référentiel nécessite apparemment un recours au verbal, mais ce « titre » ne parvient pas à empêcher l'évanouissement radical de toute représentation³⁹¹.

C'est donc que la photographie, même légendée, ne se suffit pas à elle-même, que la représentation ne saurait être donnée dans l'instant et dans l'unique plan de l'image. D'où la nécessité de prolonger la photographie par un discours littéraire qui témoigne de ce besoin de « comprendre », de ce désir de faire sens et pour cela de mener l'enquête. L'écriture constitue alors en quelque sorte le contrepoint de l'image, et entre l'une et l'autre s'instaure un dialogue nécessaire à l'investigation, un va-et-vient fondé sur la certitude que le passé et la mémoire ne sont pas donnés tels quels dans la photographie, mais à construire à partir d'elle, en l'insérant dans un discours qui, fût-il bégayant, s'efforce de « nommer les choses³⁹²».

Dans *Récits d'Ellis Island*, le dispositif formé par les photographies et le texte, comme celui formé par les images du film et le commentaire qui les accompagne, ne vient donc pas s'inscrire dans une stratégie classique de démonstration mais dans une stratégie du trouble et du questionnement, qui vise à interroger l'enquête elle-même. L'œuvre peut ainsi se lire comme un dispositif au service de l'enquête mémorielle : elle ne se contente pas uniquement de lui donner forme, mais en fait partie intégrante, reflétant jusqu'à ses contradictions. En effet, par les résonances qui se tissent entre les langages, entre texte et documents, l'écriture

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

³⁹¹ Christelle Reggiani, « Georges Perec : une poétique de la photographie », *Littérature*, n° 129, p. 92.

³⁹² Dans chacune de ces œuvres, il serait donc peu pertinent de parler des photographies insérées en termes d'illustration. Elles ne peuvent se concevoir dans un rapport de subordination d'un médium à l'autre, mais bien comme part d'un tout hybride, un « iconotexte » ou « textimage ». Alain Montandon, reprenant le concept développé par Michael Nerlich, définit l'« iconotexte » comme un genre intégrateur qui préserve « la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre ». Voir sa présentation des actes du colloque *Iconotextes*, organisé par le Centre de Recherches en communication de Didactique de l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, sous la direction d'A. Montandon, Paris, Orphys, 1990, p. 6.

devient tour à tour le lieu et le témoin d'un apprentissage qui concerne l'interprétation des traces fournies par les images et implique toujours un questionnement. Il s'agit bien d'interroger la possibilité d'un autre regard

sous la tranquillité factice de ces photographies figées
une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur
noir et blanc³⁹³

Tout l'intérêt du dispositif textuel dans lequel la photographie s'insère vise ainsi à brouiller son apparente dimension d'« évidence », laquelle s'avère toujours « trompeuse ».

Les « traces » que recense la première partie de *Récits d'Ellis Island* constituent donc un matériau potentiel dont l'écrivain-enquêteur doit s'emparer pour accéder aux « mémoires » des lieux. Les auteurs tâtonnent et assemblent ces traces en un puzzle, et c'est aussi sur ce mode que procède le lecteur, lancé à son tour dans une collecte d'indices qu'il lui reste à unifier sous la forme d'une interprétation de l'œuvre. Cette nécessité de combiner entre eux des indices hétérogènes se voit nécessairement amplifiée dans le cas d'une œuvre mixte, associant texte et image. Elle induit une gymnastique particulière, du fait que photos et textes sont en relation d'« interrférence », pour reprendre l'expression d'Aron Kibedi-Varga³⁹⁴. Cette interrférence engage un autre parcours de lecture : elle en rompt la linéarité en invitant à des recoupements, des confrontations, d'incessants va-et-vient dans un objet, le livre, où s'esquissent dès lors des parcours multiples. Elle ouvre une série de questions, qui suspendent l'apparente irréfutabilité du document photographique.

Les œuvres de notre corpus, on l'a vu, ne sont pas sans poser au lecteur qui les aborde une série de questions. Les réponses que tente de formuler le lecteur s'appuient en premier lieu dans ce qui entoure immédiatement l'unité textuelle : les pages suivantes ou précédentes, mais également le péri-texte, qui recèle un certain nombre d'informations indispensables à la compréhension des œuvres.

Dans un récit, la lecture progresse par corrections successives et certaines interprétations initiales se voient invalidées ou nuancées par la suite de l'histoire. Il s'agit là

³⁹³ *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁴ A. Kibedi-Varga, « Criteria for Describing World-and-Image-Relations », dans *Poetics Today*, n°10, vol. 1, Spring 1989, pp. 31-53.

d'un mécanisme très exploité par les romanciers, soucieux de préserver la surprise et par conséquent l'intérêt du lecteur. Dès lors qu'elles n'adoptent pas la forme d'un récit, organisant les faits et les discours selon une logique propre, les factographies engagent une lecture différente, structurée par des parcours infiniment plus souples et plus incertains. Les liens entre les différents fragments et l'interprétation des fragments eux-mêmes semblent plus hasardeux, mais il est aussi plus difficile de réfuter la validité d'un parcours interprétatif inattendu, d'un rapprochement surprenant, d'une cohérence diffuse.

Le lecteur se voit en cela invité à prolonger un travail de recomposition amorcé par l'auteur mais que la lecture va en quelque sorte approfondir et compléter. Le montage opéré par les auteurs n'a pas lissé l'hétérogénéité des faits rassemblés ou des matériaux utilisés. Ces œuvres se présentent ainsi sous le signe du divers, où les relations entre les différents éléments rassemblés ne sont ni explicites ni évidentes. Même l'œuvre du corpus qui présente le discours le plus unifié, celle de Georges Perec et Robert Bober, avec ses chapitres longs et clairement distincts les uns des autres, avec sa cohérence propre et l'unité de son sujet, confronte le lecteur à une hétérogénéité, qui s'appuie sur le recours conjoint au texte et à l'image.

L'hypothèse que nous avons avancée est que ces auteurs jouent avec l'idée d'œuvre comme totalité signifiante. En dépit de cette hétérogénéité flagrante, et parfois déroutante, l'œuvre, entendue ici d'abord comme un contexte, vient implicitement introduire une hypothétique continuité. Elle engage la nécessité d'un lien entre les faits et les discours présentés. Ce lien prend habituellement la forme d'un discours auctorial, lequel fait ici défaut, ou paraît du moins incomplet. S'il se manifeste, c'est dans les confins du péri-texte, sous la forme d'une épigraphe quelque peu mystérieuse (Reznikoff), d'un avant-propos parfois tardif (A. Kluge, A. Ernaux), d'une note liminaire (Perec) ou d'une prière d'insérer qui, par leur forme même, se présentent comme des discours brefs et périphériques.

Cette double caractéristique du discours auctorial limite son pouvoir d'unification des différentes unités textuelles. Rassemblées sous un même propos, elles n'y paraissent néanmoins pas réductibles. C'est donc au lecteur que se trouve délégué le soin de prolonger ce travail d'unification au sein du texte proprement dit, d'explicitier les liens, les récurrences

et les contrastes, d'articuler les discours et les faits, et ainsi d'élaborer une logique d'ensemble de l'œuvre qui ne préexiste pas réellement à sa lecture.

À bien des égards, la réception des factographies repose ainsi sur un appel de signification que les lecteurs viennent combler de leur propres interprétations, lesquelles ne sont pas contenues dans le texte mais uniquement rendues possibles par lui et par certaines habitudes de lecture acquises au préalable. Le manque devient dès lors extrêmement productif, engageant une lecture active. L'attente de sens n'est pas comblée par le texte, mais bien par l'attitude des lecteurs face au texte, c'est-à-dire par les propositions interprétatives qu'ils élaborent à partir de lui. Pour Wolfgang Iser, la condition d'une lecture entendue comme plaisir implique la mise au défi du lecteur :

La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve³⁹⁵.

C'est précisément un tel défi que les factographies semblent lancer au lecteur.

Il ressort ainsi de ce troisième chapitre que le fonctionnement des factographies repose sur un jeu avec les notions de totalité et d'inachèvement. Leur lecture programme et engage un travail d'enquête, de collecte d'indices, de recoupements d'éléments parfois contradictoires ou sans liens manifestes entre eux. Si le lecteur accepte de s'engager dans une telle démarche, c'est qu'il croit en la possibilité d'une signification unifiée de ces œuvres, conformément à l'idée qu'il se fait de la notion même d'œuvre littéraire. Cette signification n'étant pas directement déductible du texte lui-même, il l'élabore sur le mode du « bricolage », interrogeant les rapports entre les faits, confrontant les discours, articulant les éléments du texte et du péri-texte, expérimentant les modalités de combinaison entre ces différents éléments hétérogènes qui leur permettront de fonctionner ensemble. Pour Claude Lévi-Strauss, le bricolage peut se définir comme une activité consistant à s'accommoder des moyens à disposition pour tenter d'établir un réseau de relations et d'opérations :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâche diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la

³⁹⁵ « Das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unser Vermögen zu betätigen. », W. Iser, *Der Akt des Lesens*, op. cit., p. 176. Traduction : op. cit., pp. 198-199.

composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures³⁹⁶.

Par conséquent, les moyens auxquels le bricoleur a recours ne sont pas prédéterminés par un projet donné ; ils sont uniquement mobilisés en fonction de leur « instrumentalité », « autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que “ça peut toujours servir” ».

De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type³⁹⁷.

Sur ce modèle, on pourrait comparer ces œuvres à des « ateliers de bricolage interprétatif ». À travers l'absence d'un discours surplombant et l'essaimage d'indices, elles programment une lecture bricoleuse d'interprétations. En cela ces œuvres peuvent également être pensées comme des machines à produire de l'interprétation sous forme d'articulation.

L'hypothèse qui est la nôtre repose sur l'idée que ce bricolage interprétatif n'est pas uniquement une réaction spontanée des lecteurs interrogés, mais qu'elle a en amont été programmée par les auteurs. Conscients des questions que peuvent soulever leur écriture, des ellipses et de l'absence de liaison qui caractérisent leurs œuvres, ils ne programment pas un ou plusieurs parcours interprétatifs spécifiques, du type de ceux qu'un « lecteur modèle » serait censé déchiffrer. Ils ne déterminent pas un *résultat* auquel la lecture devrait aboutir, sous la forme d'une ou de plusieurs interprétations déterminées à l'avance, mais une *activité* et un processus d'interprétation, de questionnement et de formulation d'hypothèses. Leurs œuvres ne se présentent pas comme des énigmes à déchiffrer mais comme des *dispositifs* à activer par le lecteur.

Par conséquent, les possibilités d'interprétation de ces textes semblent quasiment illimitées. Dès lors que les différents recueils se présentent pour la plupart sans « ordre » établi à l'avance, un nombre vertigineux de rapprochements et d'oppositions entre les unités

³⁹⁶ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon, 1960, p 27.

³⁹⁷ *Ibid.*

textuelles peut être proposé. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire de fonder ce chapitre sur un corpus extrêmement restreint, les lecteurs disposant d'une dizaine de pages extraites de chaque œuvre. L'arbitraire de cette sélection a de toute évidence déterminé les interprétations avancées : un choix de pages différent aurait manifestement engagé des hypothèses de lecture différentes. Toutefois, cela n'a pas empêché de démontrer l'idée qui constituait pour nous le principal objectif de ce chapitre, à savoir que ces textes, si surprenants voire « difficiles » soient-ils, sont tout sauf illisibles. Au contraire, le défi proposé à l'interprétation stimule l'interprétation. Constellation de discours et de faits souplement unifiés par un discours auctorial discret voire invisible, la structure des factographies permet de tisser une pluralité de liens interprétatifs. Cette intuition initiale, qu'il était nécessaire d'étayer en se fondant sur les réponses de lecteurs réels, doit être cependant nuancée selon les œuvres et les auteurs. Ainsi, l'œuvre d'A. Kluge, si elle soulève beaucoup de questions de la part des lecteurs, inspire bien moins d'interprétations que n'en suggèrent celles de Marcel Cohen ou d'Annie Ernaux.

En dépit de ces nuances, chacune des œuvres qui ont été proposées aux lecteurs parviennent donc, grâce à eux, à fonctionner sur un mode littéraire. Cela tend à montrer que les lecteurs n'ont pas nécessairement besoin d'un parcours balisé, programmé par l'auteur, mais qu'une majorité d'entre eux est désireuse d'inventer son propre parcours dans l'œuvre ou du moins disposée à le faire. Cette lecture non balisée – ou balisée de façon plus souple qu'elle ne l'est d'ordinaire – est certes source de questionnements, et parfois d'angoisses, mais également d'un certain plaisir de lecture.

Les factographies agissent ainsi comme des révélateurs de capacités d'articulation et d'interprétation mises en œuvre par les lecteurs. Ce que leurs réponses ont permis de rendre visible, n'est pas tant le « sens caché » de ces œuvres, lequel reste globalement difficile à cerner, que l'ensemble du bagage intellectuel avec lequel les lecteurs les abordent. Parmi ce bagage se trouvent à la fois du commun (des connaissances partagées, notamment en ce qui concerne une certaine définition de l'œuvre et de la lecture littéraire) et du divers (lectures antérieures, sensibilité particulière, réactions singulières).

Pourtant, l'essentiel de ce bagage tel qu'il a jusqu'à présent été évoqué, concerne exclusivement la littérature, ses notions, ses définitions, les catégories et les réflexes

herméneutiques qu'elle mobilise. Ces dispositifs textuels ont en effet été étudiés d'un point de vue interne : même si l'œuvre mobilise des savoirs et des attentes qui lui préexistent, on s'est d'abord cantonnée à un exercice de lecture et de déchiffrement qui se déploie dans un monde à part, celui du texte, clairement distinct du monde extra-littéraire, dans lequel le lecteur fait ses expériences. Il s'agit donc à présent d'en revenir à la spécificité de ces œuvres en tant qu'œuvres factuelles. Les photographies, comme les témoignages ou la mention des sources consultées, ramènent sans cesse le lecteur à la forme du document et au monde de la réalité extra-linguistique. Dès lors, il est contestable d'analyser le fonctionnement de ces œuvres d'un point de vue exclusivement littéraire. Quand il mobilise des catégories et des réflexes interprétatifs, le lecteur a recours à des outils et à des notions élaborées par la théorie littéraire à partir d'un corpus majoritairement fictionnel. Cependant, pour fonctionner efficacement, on l'a dit, les factographies ne peuvent être entièrement séparées du monde dont elles parlent. Il s'agira donc dans le chapitre suivant de remettre en perspective expérience de lecture et expérience du monde, selon un mode propre aux œuvres factuelles.

Un nombre important de lecteurs interrogés se sont d'ailleurs engagés dans une réflexion de ce type : « S'agit-il de faits réels ? », se demandent-ils souvent. D'autres ont avancé des rapprochements entre les faits décrits et des expériences vécues, tout particulièrement à la lecture de *Récits d'Ellis Island* :

- Je trouve ces images justes. Ce qui m'avait frappé dans les photos vues à Ellis Island, c'était le traitement bureaucratique des masses ; même quand les intentions étaient humaines, le résultat était dégradant. Je m'étais même dit que les conditions des migrations à l'époque étaient telles que je comprenais que beaucoup de gens n'aient pas saisi d'emblée, dans les années 30, la nature des projets concentrationnaires fascistes : entasser les hommes, les trier, pour les faire entrer dans un pays libre, ou entasser et trier les hommes pour les tuer, ce sont deux gestes radicalement différents, mais qui commencent par le même entassement.
- Parmi les commentaires qui me viennent à l'esprit, beaucoup sont liés à des souvenirs personnels du lieu, que j'ai visité deux fois. La première page m'évoque aussi immédiatement les récits de migration comme *Amérique*, *Amérique* d'Elia Kazan ou le dessin animé *Fiével au Nouveau Monde* que je regardais enfant.
- [C]omme enfant à l'école (Juive-Américaine) et à la maison (Américaine-Juive) j'étais inondée par les histoires sur Ellis Island (mes ancêtres ont passé par Ellis Island par exemple). Ça soulève un sentiment involontaire d'un type d'ennui très particulier à l'enfance.

Certaines réponses ont contesté ou nuancé la pertinence des faits rapportés comme on juge la valeur d'une information donnée (« Cela ne se passe pas ou ne s'est pas passé comme cela ») :

- Ce qui m'a beaucoup frappé dans ce passage c'est que la figure de l'immigrant est limitée à la figure européenne de l'immigrant. C'est peut-être parce que Ellis Island n'« accueillait » que les immigrants Européens. Je ne suis pas assez familière avec l'histoire d'Ellis Island pour savoir si c'est vraiment le cas, mais ça m'étonnerait quand même. De toute façon, cette approche date le texte ou au moins son auteur (parce que ces jours-ci quand on parle d'immigrants—surtout aux États Unis—on ne parle presque pas des Européens—et surtout pas des Européens de l'Ouest, qui sont des sortes d'Européens honoraires ou supplémentaires-- sauf s'il s'agit des Romani ou de certains groupes précis). Cette question de la différence entre les « immigrants » Européens et les immigrants d'ailleurs n'est pas traitée.

Toutes ces réactions excèdent le champ restreint du texte pour prendre en compte son dehors, pour articuler les mots lus à une expérience qui n'a rien de strictement littéraire ou esthétique. D'autres réponses, cette fois au sujet de l'œuvre d'Ernaux, le soulignent également :

- Ernaux semble nous tendre un miroir pour que nous puissions mieux examiner notre propre vie à la lueur des ces faits quotidiens du monde extérieur.
- L'écriture littéraire peut-elle réagir face à l'espèce de réification opérée sur les personnes, par, entre autres, les endroits anonymes et froids où l'on est de plus en plus obligé à vivre dans les grandes villes modernes ?

C'est à ce second mode d'articulation, externe cette fois, que sera consacré le chapitre suivant.

**CHAPITRE 4 – ARTICULATIONS EXTERNES ET
RENOUVELLEMENT PERCEPTIF**

O n se souvient de l'insistance avec laquelle les auteurs soulignent le rapport que leur texte entretient avec le matériau documentaire, pensé comme un enregistrement du réel. C'est donc bien que la lecture « programmée » par le texte est une lecture sur le mode factuel. Prendre ces œuvres « au sérieux » suppose d'articuler le discours littéraire à un dehors, à savoir la réalité extralinguistique dont il parle. Pour ces raisons, les factographies ne sont pas réductibles à un texte : elles impliquent une interaction entre un processus de lecture et des savoirs qui concernent le monde extra-littéraire, lecture et savoirs qui seront nécessairement amenés à se réfléchir, à se confronter et à se compléter.

Toutefois, à la différence de la majorité des œuvres factuelles, les factographies ne prétendent pas venir compléter de tels savoirs extra-littéraires : elles ne mettent pas au jour d'informations inédites, pas plus qu'elles ne leur confèrent une lisibilité particulière en les interprétant³⁹⁸. Plus qu'un ajout de savoir, elles engagent un rapport différent aux choses

³⁹⁸ À travers cette idée, nous nous distinguons de la catégorie de « documents poétiques » proposée par Frank Leibovici, qui choisit de lire un ensemble d'œuvres, dont les *Témoignages* de Reznikoff, comme autant de « dispositif[s] mettant en place un système de retraitement de matériaux déjà existants, en vue d'une production nouvelle de savoir ». Leibovici développe ainsi longuement l'exemple de l'artiste Mark Lombardi qui propose une lisibilité inédite de certains scandales financiers et complots monétaires, en les représentant sous forme de schémas extrêmement complexes, les *narrative structures*, susceptibles non seulement de représenter ces faits, mais d'en offrir une meilleure compréhension. Cependant, cet objectif revendiqué d'une production nouvelle de savoir semble dans les factographies relégué à un arrière-plan. En choisissant d'interpréter l'œuvre de Reznikoff comme factographie plutôt que comme *document poétique*, il s'agit pour

sues, à des informations pour l'essentiel connues des lecteurs (par le biais des journaux, d'une certaine vulgate ou de l'expérience qu'ils ont pu faire par eux-mêmes) mais qu'elles invitent à réévaluer.

Dès lors, on ne peut plus considérer ces œuvres uniquement comme des « machines à produire de l'interprétation », destinées à provoquer chez le lecteur certaines réactions interprétatives. Elles créent également les conditions d'une articulation entre expérience de lecture et expérience du monde, suscitant de ce fait des réactions et des collaborations légèrement différentes de celles que peut programmer une œuvre de fiction³⁹⁹.

La notion de dispositif paraît par conséquent d'autant plus adaptée pour décrire ces œuvres que le dispositif ne fonctionne pas de manière autarcique : il s'articule toujours à un dehors. Dans la pensée de Michel Foucault, ce dehors est constitué par le corps social ; dans le cadre de ces œuvres, il touche à l'expérience que le lecteur fait du monde qui l'entoure. Loin de proposer un discours inédit sur le monde (ce que, dans les études littéraires, on appelle généralement une « vision du monde »), les factographies créent les conditions d'une attention spécifique, renouvelée, aux faits qui le constituent. Ce renouvellement de la perception s'organise selon une double perspective : d'une part une visibilité des faits, de l'autre une écoute des faits de langage. Offrant un cadre et les conditions d'une attention singulière, ces œuvres invitent à des allers-retours permanents entre un mode de lecture documentaire et un mode de lecture esthétique. Nous ferons l'hypothèse que c'est précisément dans ces allers-retours que s'élabore un renouvellement de la perception. Il s'agira donc dans ce quatrième chapitre, structuré autour de l'idée de déplacement, de mettre au jour les différents points de frottement, de glissement et d'articulation entre texte et expérience extra-littéraire.

Pour ce faire, nous continuerons à nous appuyer sur les réponses recueillies sous la forme des questionnaires de lecture, mais elles seront cette fois reléguées à l'arrière-plan de

nous de privilégier un autre type d'effets produits par l'œuvre, et qui ne semble pas analysable en termes de « savoir », mais plutôt d'interrogation des savoirs acquis et de réévaluation de l'expérience. Cf. Franck Leibovici, *Des Documents poétiques*, Paris, Al Dante // questions théoriques, coll. « *forbidden beach* », 2007, p. 58.

³⁹⁹ En effet, si l'œuvre de fiction parle aussi du monde extra-linguistique, elle le fait sur un mode différent : elle se définit davantage comme un miroir déformant ou révélateur que le romancier et le lecteur tendent à la réalité de leurs époques respectives. Dans l'œuvre factuelle, au contraire, le pacte de lecture implique non une « vérité » de la *mimésis*, mais une exactitude des faits et des discours rapportés.

la réflexion. En effet, les questions posées (quant au statut littéraire du texte, quant aux interprétations possibles du texte) ainsi que le contexte universitaire de l'enquête expliquent probablement le fait que les lecteurs interrogés se sont relativement peu étendus sur les liens qu'ils pouvaient faire entre le texte et leur expérience personnelle⁴⁰⁰. Néanmoins, il nous a paru que, si l'interprétabilité des factographies devait être démontrée, le lien du texte à son « dehors », constamment affirmé par les auteurs eux-mêmes, autorisait un propos moins directement fondé sur des lectures empiriques et reposant davantage sur des propositions inscrites dans le seul texte. Par conséquent, il s'agira dans cette deuxième partie d'interroger les liens qui peuvent s'établir entre le texte factographique et la réalité extra-littéraire, en prenant pour principe le pacte de factualité formulé par ces œuvres, et en l'associant à une analyse thématique des différents aspects de cette réalité que ces œuvres se donnent pour objet.

⁴⁰⁰ Et ce, contrairement aux réponses qui ont été apportées dans le cadre du cours de licence, ce qui invite à penser que ce type de remarques est plus volontiers formulé à l'oral qu'à l'écrit.

1. Visibilité des faits, portraits des temps présents

Un premier pan de la perception du monde extra-littéraire par le lecteur repose sur un ensemble de savoirs, qu'ils soient acquis par l'expérience ou par différentes sources d'information. Sans enrichir nécessairement ces savoirs – par exemple en présentant des éléments inédits permettant d'élargir la connaissance que le lecteur a du monde – les factographies proposent essentiellement un renouvellement du rapport qu'il entretient à eux.

En effet, si bien des faits lui sont connus, force est de constater qu'ils lui demeurent invisibles, ou du moins qu'il leur prête peu d'attention. Cette désaffection peut tenir au caractère trop banal d'expériences quotidiennes, qui ne retiennent guère son intérêt. Elle peut aussi bien être le fait d'une lassitude provoquée par des informations perpétuellement ressassées dans les médias et qui ne suscitent plus qu'une vague indifférence. Ainsi détachés de l'expérience, les faits acquièrent une certaine irréalité, que l'œuvre littéraire cherche précisément à contrer. L'enjeu des factographies consiste à transformer ce rapport du lecteur au connu, à forcer son attention et à conférer ainsi aux faits une visibilité nouvelle. À travers un geste de cadrage et de soulignement, elles créent les conditions d'un nouveau regard.

1.1. Apprendre à voir

Plusieurs œuvres du corpus se présentent comme des dispositifs dont la fonction serait d'apprendre à voir. Certains auteurs théorisent même cette possibilité d'éducation de la perception par le biais de l'œuvre littéraire. Ainsi, il s'agit pour Perec d'un mot d'ordre explicite, régulièrement réaffirmé. Dans le chapitre intitulé « Description d'un chemin », il insiste sur le désir de « comprendre » ce qu'a pu représenter le passage sur Ellis Island pour les seize millions d'émigrants qui ont transité par l'île, la volonté de « tenter de se représenter » mais également de permettre à d'autres, spectateurs du film ou lecteurs du livre, de partager une telle expérience. Cette dimension d'apprentissage est par ailleurs en totale cohérence avec le projet documentaire, l'appui institutionnel de l'INA et la diffusion télévisuelle du film : il s'agit bien de donner à voir, et de permettre au plus grand nombre de jeter un regard éclairé sur un lieu et une période de l'histoire.

Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, l'écriture ne répond pas à une telle visée documentaire, mais elle prétend également transformer le regard que le lecteur pourrait jeter sur la place Saint-Sulpice et notant « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance⁴⁰¹ ». L'œuvre répond ainsi au programme proposé auparavant dans *Espèces d'espaces* :

Travaux pratiques :

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

l'heure : sept heures du soir

la date : 15 mai 1973

le temps : beau fixe.

Noter ce que l'on voit⁴⁰².

Ainsi placée dans la catégorie des « travaux pratiques », le texte affiche d'emblée, non sans une pointe d'ironie, une dimension scolaire ou du moins pédagogique. Les travaux pratiques ne sont-ils pas avant tout le moyen d'un apprentissage par l'exemple, où les manipulations et les découvertes empiriques viennent consolider le savoir théorique ? On peut évidemment s'interroger sur le destinataire d'un tel apprentissage : si c'est l'écrivain qui se place ici en position tout à la fois de professeur édictant les directives de ces travaux et d'élève chargé de les appliquer, l'œuvre littéraire fonctionne comme véhicule permettant au lecteur de se projeter dans l'expérience, mais également comme une invitation à la reconduire soi-même dans d'autres lieux.

Le jeu quelque peu distancié avec le modèle scolaire se retrouve également chez Marcel Cohen, de façon plus discrète mais tout aussi déterminante, comme le donne à penser le sous-titre du premier volume des *Faits*, « Lecture courante à l'usage des grands débutants ». Bien que l'auteur se défende, dans le texte reproduit en quatrième page de couverture, de toute attitude « condescendante » à l'égard du lecteur, il s'agit bien de lui proposer une forme d'apprentissage, apprentissage dont on réalise qu'il concerne moins la lecture prise dans son sens scolaire qu'une certaine « lecture » du monde et des faits, rendue possible par une éducation indirecte du regard. La continuité avec l'œuvre de Georges Perec et ses « travaux pratiques » est par ailleurs confirmée par le chapitre XCVII du livre, où l'auteur

⁴⁰¹ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit., p.12.

⁴⁰² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », p. 100.

propose, sans jamais mentionner Perec, une description de la place Saint-Sulpice – qui faisait déjà l'objet des listes de *Tentative d'épuisement parisien*. Le texte n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce dernier ouvrage :

Place Saint-Sulpice, à la station d'autobus, une fin d'après-midi d'hiver, et alors qu'il fait presque nuit, saisissement d'un homme retrouvant, avec la conscience de son privilège, et en tout cas d'une remontée problématique du plus profond de son chaos intime, assez de naïveté pour recenser les images qui se réfléchissent devant lui, se superposent et se télescopent, comme un miroir dans un miroir.

Voici en effet ce qu'il voit sur la vitre de l'abribus, grâce au fond noir d'une affiche pour une marque de bijoux, et sans avoir besoin de tourner la tête :

- a) Le buste d'une femme nue, tête renversée en arrière, les yeux mi-clos, dans l'attitude du plaisir ou de l'extase, ses bras joints dissimulant ses seins tandis que ses mains, qui se rejoignent sous son cou, montrent, au centre de l'affiche, un solitaire aux reflets blanc-bleu sur une chevalière d'or jaune.
- b) Le profil d'une jeune femme, bien réelle celle-ci, émergeant, derrière lui, d'une capuche bordée de fourrure claire, et qui se remaquille en attendant l'autobus, son petit miroir renvoyant sur son visage les éclats roses d'une guirlande de Noël qui orne la devanture du magasin d'articles religieux où, tout à l'heure, alors qu'il attendait déjà son autobus, l'homme a longtemps regardé une crèche et des santons.
- c) L'éclosion d'une dizaine de feux rouges et leurs traînées sur la chaussée humide alors que les voitures s'arrêtent au feu tricolore, à l'angle de la place et de la rue Bonaparte.
- d) Le gyrophare d'une benne à ordures qui vient de s'immobiliser derrière un autobus à l'arrêt et dont la lueur jaune intermittente, curieusement, se reflète à peine plus sur le visage des voyageurs, en partie retranchés derrière un écran de buée, que la couleur vert pomme du véhicule proprement dit.
- e) L'affichette d'un hebdomadaire montrant, sur fond de flammes, la bouche grimaçante et les sourcils froncés d'un Boris Eltsine en colère à côté de ces mots, parfaitement lisibles bien qu'à l'envers : « Les crimes de Eltsine ».
- f) Et maintenant, sur les flancs de l'autobus qui démarre, tandis qu'à l'angle de la place les reflets du feu vert se répercutent sur les carrosseries noires, voici que l'homme découvre la photo d'un poisson, disposé sur un torchon beige et rouge à côté de citrons et de tomates, et dont l'œil globuleux (bar ou daurade royale ?) renvoie inexplicablement l'image d'un viaduc et d'un train de voyageurs tiré par une locomotive à vapeur⁴⁰³.

Ce ne sont pas simplement le lieu et l'organisation sous forme de liste qui évoquent immédiatement le projet perecquien. La phrase nominale qui ouvre le texte, si elle ne précise pas la date et l'heure exactes, reprend la mention des différentes coordonnées spatio-temporelles (lieu, date, moment de la journée, temps) systématiquement présentées par Perec en tête de chaque description. Le ton s'est certes légèrement infléchi, laissant plus de place aux commentaires de « l'homme », ainsi qu'à des expressions plus imagées que celles auxquelles l'auteur de *Tentative d'épuisement* a généralement recours. La description s'infléchit également vers le récit, par le biais du dernier paragraphe, où le feu change de couleur, entraînant le démarrage de l'autobus et une légère modification du tableau. Toutefois, il

⁴⁰³ Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, op. cit., pp. 184-185.

s'agit bien pour Marcel Cohen d'énumérer les « choses strictement visibles » et de créer les conditions d'un vertige de la description, lequel ne naît plus simplement de l'énumération successive des éléments (visages, lueurs, signes) mais de leur superposition sous forme de reflets.

Cette référence discrète invite à rapprocher le fonctionnement de ces deux œuvres qui, en dépit de leurs différences, se présentent l'une et l'autre comme des dispositifs d'apprentissage du voir. Ce projet commun manifeste certes une prise de conscience quant à la richesse d'un « infra-ordinaire » habituellement invisible, mais il va plus loin, en invitant implicitement le lecteur à des exercices semblables.

L'œuvre d'Annie Ernaux, si elle ne revendique pas aussi directement une telle démarche, problématise également la question du voir, notamment dans l'avant-propos au *Journal du dehors*. Revenant sur son arrivée à Cergy, l'auteur retrace son rapport à la Ville Nouvelle, rapport qui prend la forme d'un infléchissement du regard, dont l'écriture se veut la trace :

Mon regard était semblable aux parois de verre des immeubles de bureaux, ne reflétant personne, que les tours et les nuages⁴⁰⁴.

Progressivement, elle en est pourtant venue à « regard[er] à quoi jouaient les enfants au pied des immeubles, comment les gens se promenaient dans les rues couvertes du centre commercial des Trois Fontaines, attendaient sous les Abribus⁴⁰⁵ », pour affirmer finalement son projet d'une « écriture photographique du réel », attachée à « tout ce qui semble anodin et dépourvu de signification parce que trop familier ou ordinaire⁴⁰⁶ ». Dans *La Vie extérieure*, de la même façon, A. Ernaux relate des tentatives, sortes d'exercices d'observation, qui modifient profondément la perspective à travers laquelle elle perçoit ce qui l'entoure :

Aujourd'hui, pendant quelques minutes, j'ai essayé de voir tous les gens que je croisais, tous inconnus. Il me semblait que leur existence, par l'observation détaillée de leur personne, me devenait soudainement très proche, comme si je les touchais. Si je poursuivais une telle expérience, ma vision du monde et de moi-même s'en trouverait radicalement changée. Peut-être n'aurais-je plus de moi⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 7.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰⁷ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 28.

Ici encore, l'« expérience » vécue par l'écrivain, même si elle n'est que ponctuelle, est susceptible d'être prolongée par un infléchissement du regard du lecteur, confronté à un monde semblable.

Quant aux œuvres de Kluge et Reznikoff, elles ne manifestent pas explicitement le souci de nous apprendre à voir directement le monde ; cependant, nous verrons qu'elles peuvent se lire, selon une logique similaire, comme des dispositifs destinés à nous apprendre à lire ou à relire les archives et à entendre les voix du passé.

Cette prétention à former la perception du lecteur doit se comprendre dans son opposition à un aveuglement et à un effacement généralisé. S'il faut réapprendre à voir, c'est que nous avons désappris à le faire. Les faits, nous rappellent chacun des auteurs, sont pour la plupart frappés d'une invisibilité organisée, commandée par l'habitude ou orchestrée par les représentations médiatiques.

Parmi les raisons qui expliquent cet effacement, Georges Perec dénonce en premier lieu les leurre de l'habitude :

[...] ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie⁴⁰⁸.

Elle se double d'une illusion, qui consiste à conférer une signification plus ou moins grande aux faits selon une échelle de valeurs dont Annie Ernaux dénonce l'inanité :

Il n'y a pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde. La sensation et la réflexion que suscitent les lieux ou les objets sont indépendantes de leur valeur culturelle, et l'hypermarché offre autant de sens et de vérité que la salle de concert⁴⁰⁹.

Mais une telle cécité peut également revêtir une dimension coupable, témoignant non seulement d'une ignorance ou d'une erreur d'appréciation des faits mais d'un refus de voir ceux qui nous dérangent ou nous déplaisent. Dans ses œuvres, Annie Ernaux accumule ainsi de nombreux fragments s'attachant à décrire l'obstination avec laquelle la foule des passants détourne le regard face à une misère jugée obscène ou inopportune, que l'habitude de surcroît rend « ordinaire » :

12 novembre

⁴⁰⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., Prière d'insérer.

⁴⁰⁹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, « Avant-propos », op. cit., p. 9.

Une voix s'élève dans le RER : « Je suis chômeur, je vis à l'hôtel avec ma femme et mon enfant, nous avons vingt-cinq francs pour vivre par jour. » Suit le récit de la pauvreté ordinaire, répété probablement dix fois par heure, sur le même ton. L'homme vend *Le Réverbère*. Les paroles sont celles de l'humilité, « je ne vous demande pas beaucoup, juste une petite pièce pour m'aider ». Il traverse le wagon. Personne n'achète le journal. Au moment de descendre, l'homme lance d'une voix menaçante : « Je vous souhaite une bonne journée et un bon week-end ! » Personne ne relève la tête⁴¹⁰.

[...]

5 mai

Dans un couloir de station Bastille, ces mots en énormes caractères, à la craie, sur le sol : À MANGER. Un peu plus loin, de la même façon : MERCI. Plus loin encore, agenouillé en plein milieu du couloir, l'homme qui a écrit cela, un gobelet au bout de sa main tendue. Le flot des gens s'écarte en deux branches devant lui. J'étais dans celle de droite⁴¹¹.

L'écriture prend alors le contre-pied d'une indifférence généralisée, que l'auteur reconnaît également pour sienne. Pas plus que les autres usagers du métro elle n'élève la voix face aux propos provocateurs des clochards ou en croisant un exhibitionniste ; mais le journal en conserve la trace et sert de rempart contre l'effacement complet de ces faits que chacun, mal à l'aise, s'efforce scrupuleusement d'oublier.

Sur un mode similaire, et sans plus formuler de jugement, Marcel Cohen s'étonne de la facilité avec laquelle « un homme », avec lui un grand nombre de ses contemporains, parvient à dissocier ce qu'il sait de ce qu'il voit. Se rappelant qu'enfant, la vue du sang sur les mains du boucher l'horrifiait et l'empêchait de manger de la viande pendant plusieurs jours, il constate qu'il est aujourd'hui parfaitement capable de faire abstraction de ce dégoût :

Et, maintenant qu'il n'ignorait plus rien de l'élevage en batterie ni de l'abattage, il était devenu libre, comme tout un chacun, de s'arrêter à volonté sur l'une ou l'autre de ces images sans qu'elles interfèrent le moins du monde : la côte de bœuf rouge à souhait, l'os enrubané de papier blanc à côté du bac à persil dans la vitrine réfrigérée, les bœufs flancs contre flanc dans leur hangar, la vis sans fin déversant les farines responsables de leur obésité contre nature, les yeux épouvantés et les beuglement dans l'odeur d'urine aux portes de l'abattoir, les tapis roulants jusqu'au pistolet pneumatique, les carcasses échaudées, éviscérées, dépouillées, alors que les muscles se contractent encore dans la buée due à la tiédeur des chairs et aux flots de sang à proximité des chambres froides⁴¹².

Toutefois, la cécité ne s'explique pas uniquement par la mauvaise foi. Elle est également le résultat de représentations stéréotypées, déréalisantes, qui donnent l'illusion d'un accès aux faits alors même qu'elles nous en éloignent. C'est le cas notamment des

⁴¹⁰ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p.35.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹² Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, op. cit., pp. 208-209.

images véhiculées par les médias, en particulier celles de la guerre en Bosnie, transformée aux yeux d'Annie Ernaux en un « spectacle » lointain et lassant :

Sentiment de m'habituer à la vision de toutes les souffrances de cette guerre. Et peut-être plus au spectacle de la douleur humaine qu'aux destructions des ponts, des trains, etc⁴¹³.

Images censées informer les spectateurs, elles instaurent au contraire un rapport faux aux événements, une distance qui permet de les oublier avec la même négligence que s'il s'agissait d'une fiction.

D'où une méfiance, chez Perec et Bober, à l'égard des images, de leur « évidence trompeuse », mais aussi de l'imagerie élaborée au fil des anecdotes concernant le passé d'Ellis Island, et qui en vient à supplanter les faits, recouverts par le ronronnement rassurant d'une représentation figée :

une fois de plus le guide raconte l'arrivée des émigrants, la montée des escaliers, les visites médicales, l'inspection des yeux, les lettres à la craie sur l'épaule des présumés malades, l'attente interminable, les 29 questions posées à toute vitesse
il parle en marchant de long en large
et les visiteurs le suivent du regard
ces histoires, ils les connaissent depuis toujours
ils savent qu'Irving Berlin s'appelait Isidore Baline
quand il arriva à Ellis Island,
et que Samuel Goldwin est passé par Ellis Island,
et Emma Goldman, et Ben Shahn et que La Guardia y fut interprète
ils connaissent l'histoire de Schon Vergessen
et celle des trois frères qui furent respectivement nommé Appletree, Applebaum et Appleberg⁴¹⁴

Un raisonnement semblable peut être décelé entre les lignes de l'œuvre d'Alexander Kluge. Qu'est-ce que la bataille de Stalingrad aujourd'hui pour la plupart des gens, sinon quelques phrases dans les livres d'histoire, un événement historique assimilé au début de l'effondrement du nazisme (comme le rappelle la quatrième page de couverture de l'édition française) et ainsi réduit à un « signe » avant-coureur mais dépourvu de la moindre épaisseur concrète ?

Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, on pourrait enfin avancer que c'est précisément parce que certaines caractéristiques de la place Saint-Sulpice « ont été décrites,

⁴¹³ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 139.

⁴¹⁴ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 50.

inventoriées, photographiées, racontées ou recensées » qu'il est aujourd'hui difficile, sous l'amas de ces représentations, de distinguer ce qui mérite réellement de l'être.

L'ensemble des représentations médiatiques, institutionnelles mais aussi culturelles des faits convergent donc vers un effacement, doublé d'une déréalisation. Face à elles, les factographies s'inscrivent en faux et se présentent comme un possible remède à la cécité. Marcel Cohen relate ainsi deux anecdotes concernant les poètes Jacques Dupin et George Oppen, dans le texte de *Faits* qui s'ouvre sur cette phrase :

Pour expliquer que les poètes et les policiers sont seuls capables de faire parler le moindre indice, et donc de nous faire entrer de plain-pied dans le réel, un critique cite les deux anecdotes suivantes⁴¹⁵ [...]

Dans la première, le français Jacques Dupin explique avoir retrouvé sur le parapet d'un pont les traces d'ongles d'un suicidé ; dans la seconde, l'américain George Oppen se dit frappé par la volonté d'un jeune Alsacien tenu de servir dans l'armée allemande et qui s'est donné la mort en se jetant à bicyclette contre un arbre. De façon significative, les deux poètes ne sont pas représentés en train d'écrire, mais dans une posture d'étonnement. Ils isolent chacun un élément du réel, vu (dans le cas de Dupin), lu ou entendu (dans celui d'Oppen), qu'ils détachent de la pluralité des événements. La démarche de Marcel Cohen est exactement similaire : prélevant des fragments de son expérience directe ou de ses lectures, il les présente au regard du lecteur comme des détails frappants et incongrus. La qualité et l'activité première du poète semblent donc bien résider dans l'acuité du regard et la capacité à s'étonner, à dégager la singularité d'un événement « anormal », quoique anodin en apparence. L'écrivain comme le policier sont ainsi astreints à une même tâche, celle de « faire parler le moindre indice », de recueillir des bribes du réel et de reconstruire à partir de là une histoire la plus proche possible de ce qui a effectivement eu lieu. Leurs écrits confèrent aux faits qu'ils isolent une visibilité qui sans cela leur serait interdite, l'œuvre se faisant le relais et le moyen d'un dépoussiérage du regard. Soit qu'elle soulève le voile de l'imagerie qui les a recouverts, soit qu'elle refuse l'attitude habituelle consistant à détourner le regard, elle rappelle constamment au lecteur l'existence de faits qui se dissimulent derrière les représentations lissées du réel.

⁴¹⁵ *Op. cit.*, p. 219.

En cela aussi, les œuvres de notre corpus peuvent être rapprochées du *ready-made*, où le déplacement contextuel crée les conditions d'une attention nouvelle portée à l'objet, comme les factographies invitent à porter attention au fait. Ainsi Duchamp invite-t-il, en exposant sa *Fontaine*, à se débarrasser d'une représentation commune de l'urinoir, déterminée par son usage, au profit d'un regard orienté vers l'expérience esthétique, laquelle s'essaye à le considérer comme forme. Pour les factographes, cependant, l'enjeu scriptural s'écarte d'une esthétisation du banal : il s'agit moins de prêter attention à la beauté ordinaire que de faire advenir une nouvelle forme de perception et de conscience des faits oubliés ou noyés dans la masse des représentations et des discours.

Mais comment palier le manque de « savoir-voir » ? Par un travail de sape des représentations et des habitudes qui semblent nous autoriser à mettre ces faits à distance, par une série de glissement visant précisément à réarticuler les faits à l'expérience, le passé au présent, le lointain au proche et à réduire l'abstraction. C'est à ces opérations délicates de réarticulation que seront consacrés les deux points suivants de ce chapitre.

1.2. Actualité du passé

Une première modalité de réarticulation permettant de rendre aux faits une visibilité consiste à lutter contre l'éloignement que leur confère la distance temporelle. Il s'agit là d'une difficulté formulée par Georges Perec dans son commentaire-poème : l'histoire a tôt fait de se figer en images à la « tranquillité factice », en « anecdotes/mille fois ressassées », en « objets de musée, vestiges rares, choses historiques,/ images précieuses »⁴¹⁶. Loin de nous livrer le passé, ces images-bibelots nous en séparent ; l'élaboration d'un discours historique et d'un lieu patrimonial se dressent dès lors comme autant d'obstacles barrant la vue. Ils empêchent de

[...] saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène⁴¹⁷[.]

Une question similaire se pose face à l'archive : qu'elle soit juridique comme dans l'œuvre de Charles Reznikoff ou historique comme dans celle d'Alexander Kluge, elle est

⁴¹⁶ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit. p. 37.

⁴¹⁷ *Ibid.*

sans cesse guettée par la poussière. Trace émouvante parce qu'elle ne parle que de gens disparus, lieu où se consigne la mémoire d'un temps détaché de l'actualité, l'archive tend à se constituer en mausolée, attestant la distance qui sépare le passé du présent. Si elle fascine, c'est précisément parce qu'elle érige elle aussi le document en « chose historique », en « vestige » potentiellement précieux. D'où la question qu'un lecteur est en droit de se poser à la lecture de *Témoignage* : quel sens ont pour nous, aujourd'hui, une telle juxtaposition de cas juridiques vieux de plus d'un siècle – et qui, au moment de la publication originale, déjà, rapportaient des faits qui s'étaient déroulés soixante-quinze ans auparavant? La même question paraît aussi légitime concernant *Stalingrad*. Pourtant C. Reznikoff comme A. Kluge travaillent l'un et l'autre à dépoussiérer l'archive, articulant ainsi le passé au présent.

Certes, dans *Témoignage*, des détails concrets signalent l'appartenance des cas rapportés à des temps révolus : un couple danse un quadrille⁴¹⁸, les locomotives marchent à la vapeur et les voitures sont tirées par des chevaux. Pourtant, le lecteur s'aperçoit rapidement qu'au-delà de ces différences de surface, il est confronté à une violence qui depuis un siècle n'a cessé de se reproduire à l'identique : violence faites aux femmes et aux enfants, aux faibles, aux animaux, mais aussi accidents de travail et accidents de la route, disputes conjugales et querelles d'ivrognes, jalousies, colères, vols, qui s'achèvent en coups de poings et en coups de feu. Charles Reznikoff ne cite que des témoignages recueillis entre 1885 et 1915, mais le portrait des États-Unis qu'ils dressent conserve toute son actualité.

Certains faits ne peuvent ainsi être datés qu'à la lumière du titre de l'œuvre :

Arnold heard the blowing of the whistle:
the train was coming.
The only light was that of a small lamp
behind the shutters of the station,
and it gave at best
a weak light on the platform.
The night was dark and cloudy.
In trying to pass from the platform to the ground
where passengers boarded the train,
he could not see the steps that led from the
platform:
slipped
and fell⁴¹⁹.

Arnold entendit le coup de sifflet :
le train arrivait.
La seule lumière était celle de la petite lampe
derrière les volets de la gare,
et elle donnait au mieux
une faible lueur sur le quai.
La nuit était sombre, le ciel couvert.
Il voulut descendre du quai jusqu'à l'endroit
Où les passagers montaient dans les trains ;
il ne vit pas les marches qui descendaient du
quai :
il glissa
et tomba⁴²⁰.

⁴¹⁸ C. Reznikoff, *Testimony, The United States, 1885-1990*, op. cit., p.5.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁴²⁰ C. Reznikoff, *Témoignage*, op. cit. p. 35.

ou encore :

The bleating of calves
kept overnight at a slaughterhouse
to be slaughtered in the morning⁴²¹.

La plainte des veaux
qui attendent toute la nuit à l'abattoir
pour être tués le matin⁴²².

Bien des « témoignages » transcrits ici portent ainsi en creux la marque de faits et de souffrances toujours répétés, qui établissent une continuité implicite entre le passé et le présent.

Cette continuité se voit au contraire explicitée dans bien des fragments de l'œuvre de Marcel Cohen, adoptant la forme de listes ou de « notes en vue d'une étude », et qui rapprochent données historiques et événements récents. Ainsi, le chapitre L du premier tome des *Faits* présente des « notes en vue d'une étude systématique sur l'exploitation pécuniaire des victimes ». Classées par ordre chronologique, elles rassemblent des données relatives à trois continents et datées de mars 1939 à mai 1999 :

- a) Mars 1939 : circulaire du ministre allemand des cultes exigeant des communautés juives qu'elles paient le déblaiement des décombres des synagogues incendiées dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938 (dite Nuit de cristal) par les SA sur ordre du ministre de propagande Joseph Goebbels. Il ne reste plus, en fait, une seule synagogue debout en Allemagne.
[...]
- e) Fin 1942 : dans le ghetto de Varsovie affamé et décimé, des Juifs supplient les Junaks (étrangers, et notamment Ukrainiens, servant dans la Wehrmacht) de leur tirer dessus pour en finir au plus vite et sans souffrance. Les Junaks exigent 100 zlotys (20 dollars) par balle. Cependant, il arrive qu'ils empochent l'argent et ne tirent pas.
- f) Valeur symbolique de l'exemple chinois : les condamnés à mort sont exécutés d'une balle dans la nuque, laquelle balle est ultérieurement facturée à leur famille.
- g) Juin 1994 : au Rwanda, il faut payer pour être exécuté par balle, et non à la machette. Et il y a souvent des enchères.
- h) Mai 1999 : chassés de leur village, des Kosovars doivent payer 500 à 2000 deutsche Marks aux policiers et militaires serbes pour être autorisés à quitter les villes où ils sont regroupés dans un premier temps, puis de 100 à 150 Marks aux passeurs qui les conduisent ensuite par petits groupes jusqu'aux frontières de leur pays. Lorsqu'ils font le trajet en autocar, le tarif officiel des transports en commun yougoslaves se voit parfois multiplié par trente. Si l'autocar est arrêté en cours de route par des paramilitaires serbes, il arrive qu'on rançonne encore les voyageurs de 4000 deutsche Marks par personne. Faute d'acquitter cette dernière somme, ils ne sont pas autorisés à poursuivre leur route vers l'exil⁴²³.

⁴²¹ C. Reznikoff, *Testimony*, op. cit., p. 40.

⁴²² C. Reznikoff, *Témoignage*, op. cit. p. 53.

⁴²³ Marcel Cohen, *Faits*, lecture courante à l'usage des grands débutants, op. cit. pp. 92-94.

On pourrait de la même manière noter les informations consignées par un psychologue concernant « l'usage du viol en tant qu'arme de guerre », et rapportées dans le tome II des *Faits*. Si « l'étude » promise n'est jamais menée à bien, l'accumulation d'exemples suffit à montrer que les crimes commis par le passés n'appartiennent pas uniquement à des temps révolus mais se reproduisent avec de menues variations jusque dans l'actualité la plus immédiate.

Rendre aux faits leur visibilité implique donc de leur rendre une actualité, soit en soulignant la façon dont certains d'entre eux se répètent au cours des temps, soit en les resituant dans une histoire fondatrice. Ainsi, la période 1885-1915, dans laquelle s'inscrivent les témoignages recueillis par C. Reznikoff, correspond aux « années noires », lesquelles sont souvent considérées comme le moment où se constitue la société américaine contemporaine. La bataille de Stalingrad, quant à elle, correspond à un moment essentiel de l'histoire récente : comme le rappelle le texte reproduit en quatrième page de couverture de l'édition française, elle « marque le début de l'effondrement du nazisme » et peut donc être pensée comme un moment charnière dans la constitution de l'ordre géopolitique actuel. Enfin, la Seconde Guerre mondiale – constamment évoquée dans les textes de M. Cohen – correspond à l'avènement de nouvelles formes de conflits, marqués notamment par l'industrialisation. Pour toutes ces raisons, les faits historiques présentés par les factographes permettent d'éclairer le présent. C'est ce qu'écrit Kluge au début du second tome de sa *Chronique des sentiments*, laquelle rassemble différentes œuvres, dont *Stalingrad*, publiées au préalable de façon isolée :

Es hat den Anschein, dass einige Geschichten nicht die Jetztzeit, sondern die Vergangenheit betreffen. Sie handeln in der Jetztzeit.

Il semblerait que quelques-unes des histoires ne concernent pas les temps présents mais le passé. Elles parlent des temps présents⁴²⁴.

Présent et passé ne constituent que deux versants d'une même réalité qu'il serait illusoire de prétendre dissocier. Les événements de l'histoire resurgissent ou se rappellent à la mémoire. George Perec ne peut s'empêcher d'évoquer l'actualité de son temps, établissant un parallèle implicite entre les anciens émigrants transitant par Ellis Island et « les

⁴²⁴ A. Kluge, *Chronik der Gefühle, II, Lebensläufe*, p. 11. (Nous traduisons).

Boat People continu[a]nt d'aller d'île/ en île à la recherche de refuges de plus en plus/ improbables⁴²⁵ ».

L'actualité vient ainsi éclairer de biais les faits passés. S'il y a un sens à « raconter ces histoires », il consiste à rassembler les fils que constituent des faits en apparence séparés et à mettre au jour les liens qui les unissent à notre expérience actuelle du monde. C'est à la parole, écrite ou orale, que revient ce rôle d'établir une continuité entre les époques, comme le souligne le chapitre LXVI de *Faits, II* :

- a) Comment, en 1786, La Pérouse rend visite aux Indiens Tlingits de Lituya Bay, en Alaska.
- b) Comment, plus de deux siècles plus tard, et de chaman en chaman, les Indiens Tlingits, qui ne possèdent pas l'écriture, conservent une mémoire si parfaite de l'événement que les détails qu'ils énumèrent corroborent point pour point le récit de La Pérouse⁴²⁶.

Si le récit et la mémoire se sont transmis avec une telle précision d'une génération à l'autre, c'est qu'ils ont régulièrement été actualisés par la parole chamanique, sans tomber dans l'oubli ou l'indifférence qu'autorise le document écrit. C'est à une actualisation semblable que semblent aspirer les factographies : présentés non pas comme des données historiques archivables mais par le biais de la parole littéraire, les faits passés acquièrent un poids qui invite à les lire *au présent*.

Il s'agit par conséquent de détruire l'illusion selon laquelle les faits du passé ne nous concerneraient pas. Certains factographes choisissent de souligner l'actualité des faits passés à travers un questionnement plus personnel. Ainsi Percec s'interroge-t-il sur les raisons qui les ont poussés, Robert Bober et lui, à entreprendre un tel projet⁴²⁷. Les réponses progressivement apportées par le texte percecien dévoilent le lien complexe qui unit les deux hommes à l'histoire de l'île. Pour l'un comme pour l'autre, il est possible de se reconnaître et de se construire dans des faits qui pourtant se situent dans un espace et dans un temps distinct du leur. Ces faits n'appartiennent pas toujours directement à leur histoire familiale, mais ils ne lui sont pas entièrement étrangers, ne serait-ce que sur le mode « potentiel ». Répétés ou ressaisis, les faits sont ainsi réactualisés dans l'œuvre factographique, qui relie le passé au présent, et l'ailleurs à l'ici.

⁴²⁵ G. Percec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 63.

⁴²⁶ M. Cohen, *Faits, II*, op. cit., p. 209.

⁴²⁷ G. Percec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 55.

1.3. « Dés-abstractions⁴²⁸ »

Une autre modalité de mise à distance des faits prend la forme de l'abstraction. Dans le monde médiatisé qui caractérise les sociétés occidentales, on assiste à une multiplication des sources d'information, des chiffres et des données, mais ces dernières perdent de leur réalité, sans cesse recouvertes par d'autres qui les remplacent et les annulent. Les factographies au contraire cherchent à isoler certains faits du flux ininterrompu de l'information, et cet isolement offre la possibilité de les reconsidérer en les rendant à leur dimension concrète.

Bien des fragments des journaux d'A. Ernaux s'ouvrent ainsi sur la mention d'une nouvelle lue dans les journaux, entendue à la radio ou vue à la télévision, contre laquelle l'écriture s'inscrit en faux. Ainsi, à la date du 21 novembre :

Aujourd'hui où il fait un temps clair et glacé, les médias annoncent qu'une femme est morte de froid à Toulouse et trois SDF à Paris. Dire « SDF », c'est désigner une espèce sans sexe, qui porte des sacs et des vêtements défraîchis, dont les pas ne vont nulle part, sans passé ni avenir. C'est dire qu'ils ne font pas partie des gens normaux⁴²⁹[...]

Ce que dénonce Annie Ernaux, c'est avant toute chose l'usage de l'acronyme, qui catégorise des individus, stigmatise les exclus et qui, en les distinguant ainsi des « gens normaux », rend supportable la nouvelle de leur mort. À l'opposé de cette généralisation, l'auteur clôt son fragment sur l'évocation d'un couple de sans-abris :

Pendant la nuit la plus froide, un couple d'ouvriers au chômage, d'une cinquantaine d'années, s'est réfugié dans les vécés d'un cimetière, avec un chiot⁴³⁰.

Ainsi défini comme un « couple » et non plus comme une « espèce sans sexe », dotés d'un passé, même allusif, d'un âge et de caractéristiques qui les rendent à leur état d'individus, ils font aussi preuve en emmenant le chiot avec eux d'une humanité que les médias semblent leur dénier. Ce détail réinscrit le fait divers dans une histoire singulière, tandis que la mention du lieu choisi comme refuge, dans sa dimension concrète et sordide, permet de prendre toute la mesure de la misère à laquelle ils sont réduits. Contrairement au nombre de morts débités à la radio, l'image de l'homme et de la femme, serrant contre eux

⁴²⁸ Le néologisme nous a ici paru nécessaire, dans la mesure où il ne recouvre pas totalement le terme de « concrétisation ». Il s'agit en effet moins pour nos auteurs de rendre concrètes des idées abstraites que de déconstruire une logique d'abstraction et de mise à distance qu'ils dénoncent dans les discours politiques et médiatiques.

⁴²⁹ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 123.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 124.

le petit chien et grelottant dans les toilettes du cimetière ne se laisse pas aisément oublier. Annie Ernaux répète ainsi certaines informations issues des médias, mais elle en déconstruit la banalité. Ainsi détaché du flux de l'information, le fait perd de son abstraction et le scandale qu'il recouvre ne peut plus être ignoré.

Un tel travail de « dés-abstraction » pourrait être rapproché de l'importance qu'acquière les noms dans l'œuvre de Reznikoff. Si certains personnages sont simplement désignés par leur état ou leur profession, nombreux sont ceux qui, à l'image de « Jim » dans le poème liminaire, sont nommés : ils s'appellent Salazar et Hickey, Farborough et Eller, Yellowstone Kit, Patrick Connoly, Mrs Mc Carthy⁴³¹. Leurs crimes et leurs malheurs cessent de n'être que de simples cas juridiques pour redevenir, l'espace d'un poème, l'histoire d'un homme ou d'une femme.

La lutte contre l'anonymat et la dépersonnalisation constituent également l'un des enjeux de l'entreprise menée par G. Perec et R. Bober, soucieux de prévenir l'abstraction des « statistiques officielles ». À l'accumulation de chiffres qui constituent les premières lignes de « Description d'un chemin » succède une enquête, laquelle s'efforce de rendre compte de la dimension singulière et concrète de la vie sur Ellis Island. Comme le rappelle G. Perec, tout l'objectif des deux écrivains-cinéastes consiste à « [se] représenter » :

ce qui s'y passait, à quoi ça
ressemblait, qui venait là, et
pourquoi, qui parcourait ces
corridors, qui montait ces
escaliers, qui attendait sur
ces barres,
comment s'écoulaient ces heures
et ces jours,
comment faisaient tous ces
gens pour se nourrir, se laver,
se coucher, s'habiller⁴³²?

À l'imagerie convenue de l'exil, G. Perec substitue ainsi les questions concrètes de la vie quotidienne. Parmi la masse anonyme des « seize millions d'émigrants », il isole quelques visages, quelques parcours et quelques voix, comme les photographies de Lewis Hine

⁴³¹ Rappelons toutefois que, comme le précise la note liminaire citée plus haut, Reznikoff a modifié les noms de personnes et de lieux.

⁴³² G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 40.

mettent le lecteur en présence de regards singuliers. C'est l'histoire de la première jeune fille débarquée sur l'île :

les bâtiments n'étaient pas tout à fait
achevés lorsque, le 1^{er} janvier 1892, la première
immigrante fut officiellement accueillie à Ellis
Island. C'était une jeune Irlandaise du comté de Cork, nommée Annie
Moore. Et on lui remit en guise de bienvenue
une pièce d'or de dix dollars
qui vaudrait aujourd'hui environ mille cinq cents
francs⁴³³

Ou celle de l'arrière grand-père de Robert Bober, Wolf Leib Trankel, refoulé en raison du trachome qu'il avait attrapé lors de la traversée, et dont le portrait est reproduit dans le livre. En revenant sur les traces de ces vies singulières, il s'agit bien pour les auteurs de leur rendre un peu de leur épaisseur concrète, afin d'aller à rebours de l'abstraction des histoires officielles :

et l'on peut se demander enfin ce que signifiait ce lieu
pour tous ceux qui y sont passés
quelles sommes d'espairs, d'attentes, de risques,
d'enthousiasmes, d'énergies étaient ici rassemblées
ne pas dire seulement : seize millions d'émigrants
sont passés en trente ans par Ellis Island
mais tenter de se représenter
ce que furent ces seize millions d'histoires identiques et différentes
de ces hommes, de ces femmes et de ces enfants chassés
de leur terre natale par la famine ou la misère,
l'oppression politique, raciale ou religieuse⁴³⁴[...]

Cette fois encore, l'entreprise de réarticulation n'est qu'amorcée par l'œuvre. C'est à l'imagination du lecteur que s'adresse ici Perec et c'est en elle que se prolonge le mouvement qui tend à sortir les données historiques de l'abstraction où elles ont été plongées.

Cette abstraction contre laquelle l'écriture factographique s'inscrit en faux n'est toutefois pas uniquement le résultat d'une généralisation systématique propre aux discours médiatiques et officiels. Au-delà des statistiques historiques qui transforment les migrants en masses anonymes, au delà de l'usage des acronymes comme « SDF » qui unifient les destins d'hommes et de femmes sous une catégorie abstraite, les œuvres de notre corpus pointent

⁴³³ *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 51.

bien souvent une mise entre parenthèse de la personne humaine au nom d'une certaine efficacité, laquelle semble caractéristique des sociétés contemporaines.

Parmi les images d'archives prises à Ellis Island figure notamment le hall principal d'enregistrement, séparé par des barres métalliques et appelé pour cette raison le « parc à bestiau »⁴³⁵.

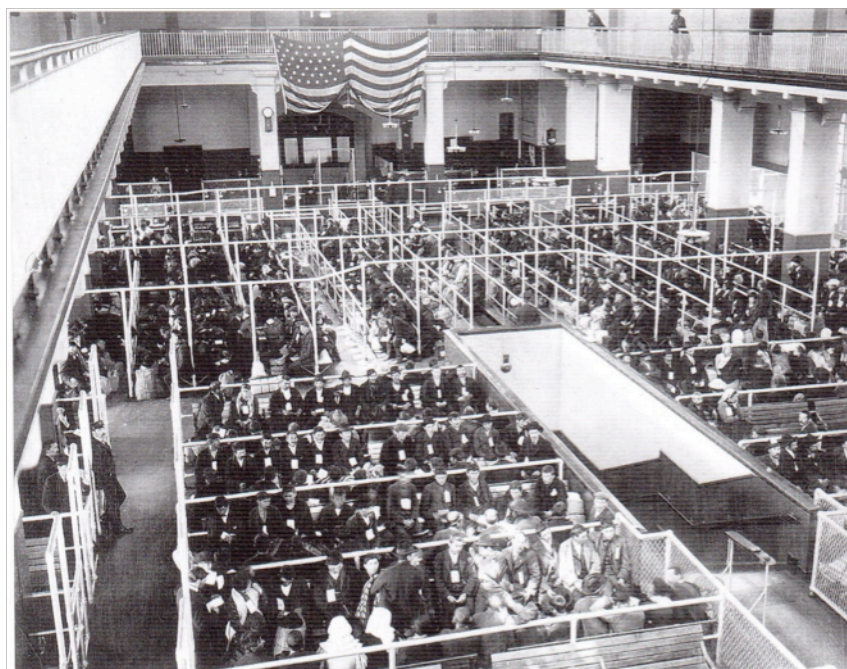


Figure 5 : Photographie d'archive

G. Perec et R. Bober se sont toujours défendus contre le parallèle que certains spectateurs ou critiques du film ont pu établir entre Ellis Island et les camps de concentration nazis⁴³⁶. La plupart des migrants, rappelle Perec, ne passaient sur l'île que quelques heures, et l'arrivée sur Ellis, si elle était synonyme d'appréhension, était également porteuse d'un formidable espoir. Pourtant, les protestations des deux écrivains-réalisateurs ne peuvent

⁴³⁵ Ces barres, est-il précisé dans le livre, ont par la suite été jugées inhumaines et ont été remplacées par des bancs.

⁴³⁶ « Robert Bober : - C'est un rapprochement que n'ai pas recherché, et ce serait tout de même faire injure aux déportés que de les ramener à cela... »

Jean Liberman : *Il n'en reste pas moins qu'en regard de leurs rêves de liberté, ces gens commencent à s'affronter à une société brutale, image d'un monde quelque peu concentrationnaire...*

Georges Perec : - Ils rentrent dans le monde bureaucratique en tout cas. Un monde où l'on classe, on numérote, où on traite les gens non comme des individus mais comme des matricules d'une série. »

G. Perec et R. Bober, « Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la terre promise », (entretien de 1980 paru dans *Presse Nouvelle Hebdomadaire*), in *Georges Perec, Entretiens et Conférences*, volume 2 (1979-1981), éd. critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, éd. Joseph K., 2003, pp.141-142.

totallement empêcher les échos qui naissent dans l'esprit des lecteurs – auxquels l'histoire de Bober, et plus souvent encore de Perec, n'est pas inconnue. Le traitement industrialisé des migrants, l'efficacité et parfois l'arbitraire des entretiens et des visites médicales, symbolisé par une lettre inscrite à la craie sur le manteau des aspirants américains, s'ils ne légitiment pas le rapprochement, le rendent toutefois possible – et presque inévitable.

C'est aussi une négation de la personne humaine qu'évoquent les rapports d'états-majors et les comptes rendus de la propagande dans *Stalingrad*, qui ne recensent que des actes héroïques toujours similaires, l'armée avançant comme un seul homme et divisée uniquement en « corps », en « divisions » ou en « unités » sans que jamais les individus ne soient pris en compte. Discours militaires et discours de propagande révèlent ainsi l'idéal nazi qui les sous-tend : celui d'hommes tous semblables et tous obéissants, n'agissant que dans le plus grand ordre. Pourtant, après de tels discours qui n'évoquent les troupes qu'au pluriel, la composition de l'édition française de *Stalingrad* laisse la parole aux individus et permet un retour de points de vue singuliers à travers les témoignages de soldats et d'officiers. Par le biais de la parole médicale, c'est aussi le corps qui reprend ses droits, les précisions concrètes concernant les blessures, les membres sectionnés et les difficultés matérielles venant contrebalancer l'abstraction des rapports.

Mais la déshumanisation, si elle est caractéristique de l'organisation génocidaire ne concerne pas uniquement les crimes contre l'humanité, les régimes autoritaires et les périodes révolues. C'est ce que rappelle Marcel Cohen dans un de ses « faits » :

L'ethnologue Jean-Pierre Digard faisant remarquer que l'industrialisation permet aujourd'hui à un éleveur de traire seul 80 vaches à l'heure et, de même, de s'occuper chaque jour, sans la moindre aide, de 3 000 porcs, ou de 20 000 poulets :

« Dépersonnaliser la relation entre l'homme et l'animal, voire le maltraiter pour rendre son exécution possible, et s'épargner ainsi un fâcheux sentiment de culpabilité, fait partie intégrante du processus de mécanisation. »

Primo Levi, ancien déporté et écrivain :

« Question à Franz Strangl, ex-commandant du camp de Treblinka, détenu à perpétuité à la prison de Düsseldorf : « Puisque vous les auriez tous tués, quel sens avaient ces humiliations, ces cruautés ? » »

Réponse : « Pour conditionner ceux qui devaient exécuter matériellement ces opérations, pour leur rendre possible de faire ce qu'ils faisaient. » Soit dit en d'autres termes : avant de mourir, la victime doit être dégradée afin que le meurtrier sente moins le poids de sa faute⁴³⁷. »

⁴³⁷ Marcel Cohen, *Faits, II*, op. cit., p. 193.

La juxtaposition des deux citations trace un parallèle implicite entre elles, la mécanisation de l'abattage des animaux apparaissant comme une continuation banale de la dépersonnalisation à l'œuvre dans les camps.

Le fonctionnement de la société occidentale contemporaine repose ainsi en partie sur la réification des individus, ou du moins d'une grande partie d'entre eux, masses silencieuses réduites à une force de travail, à un ensemble d'unités interchangeables. Ainsi de la caissière du supermarché, humiliée par la surveillante après une erreur sur un ticket de caisse :

Elle est grise, grande et plate, ses mains qui ont quitté la machine enregistreuse pendent le long de son corps. La surveillante insiste : « Vous voyez bien tout de même ! ». Tous les clients qui font la queue attendent. Un peu plus loin, la petite femme attend son dû, sans expression sous ses cheveux bien coiffés. Face à la puissance anonyme de Super-M, elle se dresse comme la consommatrice sûre de son droit. La vieille caissière, qui s'est remise à taper sans un mot, n'est qu'une main qui ne doit pas se tromper, ni au profit de l'un, ni au profit de l'autre⁴³⁸.

Ou des hommes tombés à la mer après une collision entre un navire marchand et un chalutier, évoqués dans le texte LXII de *Faits* :

Sur la route de l'Extrême-Orient, un bateau de soixante mille tonnes et plus, comme celui-ci, ne peut plus se dérouter. [...] Tenter de sauver des hommes, cela signifie plusieurs heures de navigation perdues, voire une journée, ou plus, s'il faut faire escale pour les débarquer. Le second mécanicien répète aux marins au bord que, s'ils tombaient à l'eau, on ne pourrait même pas leur jeter une bouée. [...] tout retard coûte environ cent cinquante dollars la minute à l'importateur⁴³⁹.

Marcel Cohen dévoile ainsi les règles du jeu économique que dissimule notre rapport aux objets les plus courants, comme les ordinateurs, généralement importés d'Orient. Reposant sur une diminution maximale des coûts au mépris de toute prudence et de la vie des hommes à bord, le comportement des armateurs, si scandaleux soit-il, ne pèse guère sur la conscience des consommateurs européens qui constituent pourtant un des rouages de cette chaîne économique régulièrement meurtrière. Réfugiés derrière l'idée que les marchandises circulent toutes seules, ils ont tout le loisir de s'abstraire de ce type de raisonnements.

La tâche de l'écrivain, aux yeux de Marcel Cohen, revient précisément à lutter contre les déréalisations et les abstractions destinées à assurer sa bonne conscience, et à rendre ainsi visible l'exploitation sur laquelle repose un système économique dont nous profitons

⁴³⁸ A. Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 25.

⁴³⁹ Marcel Cohen, *Faits*, op. cit., pp. 116-117.

largement. Il va ainsi à rebours du processus d'invisibilité qui caractérise une grande partie du rapport que nous entretenons aux choses et aux faits, en rappelant leurs conséquences humaines (des centaines d'hommes noyés chaque année) et le scandale qu'autorise, derrière des affirmations de façade concernant les droits de l'homme, une quête effrénée du profit et de l'efficacité.

L'ambition des écrivains factographes semble donc relativement modeste, comparée aux ambitions traditionnelles d'une littérature occidentale souvent pensée comme pratique de dévoilement⁴⁴⁰. Les faits que ces œuvres cherchent à rendre visibles ne sont pas des faits cachés ou inédits : ils sont pour la plupart accessibles dans les archives (archives historiques et militaires allemandes pour *Stalingrad*, archives d'Ellis Island ou des tribunaux américains pour *Récits d'Ellis Island* et *Témoignage*), dans les journaux, dans les livres (notamment ceux présentés sous forme de notes en fin d'ouvrage dans *Faits*) ou dans l'expérience quotidienne (dans les œuvres de Marcel Cohen encore, d'Annie Ernaux, ou dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*). Pourtant, leur accessibilité n'empêche pas leur invisibilité : bien au contraire, c'est bien la proximité que le lecteur entretient à ces faits qui explique en partie son indifférence à leur égard. Aux yeux des factographes, cependant, ces faits ont leur importance et méritent à ce titre de trouver lieu dans l'œuvre. Trouver lieu, et non pas trouver – artificiellement – sens. Car il ne s'agit pas de faire servir le fait ni à une démonstration (où il fonctionnerait comme preuve), ni à une fin esthétique (sur le mode du « petit fait vrai », ou de « l'effet de réel »). Il s'agit davantage de trouver une solution poétique et esthétique au problème que Perec formule dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en ces termes : « nous ne savons pas voir ». Face à cette cécité systématique, le poète, « semblable en cela au policier », selon les mots de Marcel Cohen, nous invite à « regarde[r] de tous [nos] yeux » (Perec).

Les factographies tendent ainsi moins à dévoiler un surréal qu'à nous mettre en contact avec la réalité ordinaire, que les médias mais aussi une grande partie de la littérature nous ont rendue invisible. Elles donnent lieu à un portrait fragmenté du monde, perçu comme

⁴⁴⁰ Les grands genres littéraires se sont ainsi fondés sur des notions qui incarnent cette capacité de l'œuvre d'art à mettre au jour une vérité cachée, qu'il s'agisse de la mimésis comme imitation d'une vérité supérieure ou de la métaphore poétique comme épiphanie du réel, sans compter les idées récurrentes de « vérité psychologique » d'une œuvre ou de l'expression lyrique comme « vérité » du sujet.

collection de faits apparemment disparates. La logique du recueil, cependant, invite à réorganiser cette pluralité, à découvrir une logique à l'œuvre dans l'accumulation.

Parmi les échos qui se tissent d'un fragment à l'autre, on note en particulier la permanence d'une violence, plus ou moins dissimulée, plus ou moins explicite selon les œuvres. Si elle envahit chaque page de l'œuvre de Charles Reznikoff et de celle d'Alexander Kluge, elle est également très présente dans l'œuvre de Marcel Cohen, hantée notamment par les événements de la Seconde Guerre Mondiale et par la destruction des juifs d'Europe. Elle est plus mesurée dans le discours de Perec et Bober. Chez Annie Ernaux, elle prend très souvent la forme d'une violence symbolique, l'auteur décryptant des comportements et des gestes en apparence anodins, mais qui dissimulent en réalité une lutte sans merci entre les sexes, les classes ou les générations.

L'intérêt de cette mise au jour est qu'elle se prolonge en dehors de l'œuvre. Ce ne sont pas tant les faits en eux-mêmes qui importent au lecteur, mais leur capacité à donner la mesure de l'aveuglement dont il est coutumier. L'œuvre a ainsi pour tâche de déconstruire le voile d'illusion dont il recouvre habituellement les faits, un voile tissé d'habitudes, de lassitude et d'indifférence organisée au sort d'autrui. Elle révèle à quel point les médias et l'histoire officielle tendent à construire une image rassurante du passé et du présent, lissant la violence et l'absurdité qui les caractérise. Elle montre combien de tels discours cherchent à intégrer les faits et à les mettre à distance afin de les rendre acceptables. La violence constitutive des faits paraît ainsi n'appartenir jamais qu'à un ailleurs (la guerre en Bosnie à laquelle A. Ernaux revient sans cesse) ou à un passé (la seconde guerre mondiale chez Kluge, les « années noires » chez Reznikoff). Elle resurgit pourtant en permanence : sur le plan économique, dans les rapports entre individus, et à tous les niveaux de l'organisation sociale. Les factographies se donnent ainsi comme le résultat d'un soulèvement tout à la fois discret et obstiné de cette violence, qui permet de lui rendre, enfin, une visibilité nécessaire.

2. À l'écoute des faits de langage

« La parole est le réel de l'homme, le réel des corps qui se rencontrent »

Patrice Chagnard, *Cinéma documentaire, Manières de faire, formes de pensées.*

Il s'agira à présent de se pencher sur une autre catégorie de faits, que l'on propose de désigner ici comme des « faits de langage ». L'ensemble des œuvres du corpus, en effet, met en scène des énoncés, écrits ou oraux, prélevés dans l'expérience et les lectures de leurs auteurs. Ces discours, pour l'essentiel, ne sont pas des citations littéraires : ils témoignent au contraire d'un usage ordinaire du langage, à des fins de communication et d'information, un usage non esthétique, donc, qui ne se prête guère à une analyse attentive des formes que revêt le discours. Or, bien souvent, le contenu informationnel de ces propos rapportés par les auteurs est mince : ce qui dès lors devient notable, c'est moins ce qui est dit que la manière dont cela est dit.

En tant qu'œuvres littéraires, en effet, les factographies, à la différence du *ready-made*, ont pour médium les formes du langage et non les formes du visible. C'est sur ce matériau, dans ses usages les plus ordinaires, qu'elles attirent l'attention du lecteur. Mettre l'accent sur la prise de parole singulière et sur ce qui s'y joue, constituer le discours en « fait de langage », suppose d'aller à rebours d'une surdité largement répandue. Si « nous ne savons pas voir », nous ne savons guère plus entendre les propos banals dont est tissé notre quotidien. Quant aux témoignages devant le tribunal ou consignés dans les archives historiques, comme ceux prélevés par Kluge et Reznikoff, on les lit essentiellement pour les informations qu'ils apportent et qui leur confèrent le statut de preuve, sans prêter attention à la forme qu'ils adoptent et au rapport au langage qu'ils révèlent. Les factographies, au contraire, désignent la mise en langage comme fait notable, digne d'attirer l'attention du lecteur et susceptible de dévoiler des pans invisibles de la réalité et du rapport que nous entretenons avec elle. Ils décontextualisent ces propos et les extraient du cadre du tribunal, de l'archive, de la discussion de métro, de la lecture des journaux : ce faisant, ils annulent un type d'écoute (utilitaire) et en proposent un autre (littéraire). Délesté de sa charge informationnelle – de son message – l'énoncé reproduit dans l'œuvre littéraire se présente dans sa matérialité sonore et graphique. Ainsi érigé en « fait de langage », il invite à prêter

l'oreille à ce qui se joue dans sa formulation, dans les bégaiements et les violences qu'elle dissimule.

2.1. Mises en scène de la parole

Tous les auteurs du corpus témoignent d'une attention singulière à la parole, et notamment aux paroles ordinaires. Pourtant celles-ci, souvent considérées comme anodines, paraissent inaudibles. Annie Ernaux note ainsi des mots qui se perdent sans être entendus : slogans publicitaires, graffitis, mais aussi appels sans cesse ressassés, dans le métro ou dans la rue, à donner un peu d'argent, ou encore cris des vendeurs de journaux, que chacun dépasse sans y prêter attention :

Soir à Châtelet-Les-Halles. Un vendeur du *Monde* arpente le quai avec fébrilité, l'air déterminé, ou désespéré, en disant sur un ton monocorde, « *Le Monde*, achetez *Le Monde* », au milieu de paroles étrangères, en leitmotiv⁴⁴¹.

À force de répétition et d'indifférence, les mots semblent perdre de leur substance, au point qu'à l'oreille des usagers du métro ils ne sont pas plus signifiants que les paroles étrangères auxquelles ils se mêlent. Ils ne forment qu'une ritournelle où le sens se vide.

Quand de telles paroles ordinaires sont entendues, elles sont prises dans une logique de communication, où l'énoncé s'efface au profit du message. Constituées de phrases interchangeables et indifférentes, elles sont destinées à formuler un ordre, à exprimer un avis, à manifester un sentiment, à fournir une information ou une preuve. En aucun cas elles ne sont envisagées comme une prise de parole singulière, où le choix des mots et le rythme de la phrase aurait son importance. Toutefois, cette conception « transitive », guidée par des critères d'efficacité et d'économie, dissimule un rapport bien plus complexe des individus au langage, à travers lequel ils façonnent le monde qui les entoure et le rapport qu'ils entretiennent à autrui. C'est du moins ce qui transparaît dans l'attention que prêtent à ces paroles les auteurs factographes, soucieux de rendre le lecteur attentif à ce qui se joue dans le choix des mots et des phrases. À leurs yeux, rien ne justifie que l'on n'accorde pas à ces propos banals la même attention que celle que l'on prêterait volontiers à un poème. Marcel

⁴⁴¹ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 43.

Cohen transcrit ainsi une liste d'expressions recueillies par le poète et médecin écossais Gaël Turnbull pendant ses consultations :

« Je suis aveugle à l'intérieur de ma tête. »
À l'hôpital, derniers mots d'un homme avant de mourir : « Chérie, il vaudrait mieux que tu partes si tu ne veux pas rater l'autobus. »
« Je tousse si fort que mes dents volent à travers la pièce. »
Il y a des têtards rouges dans mes crachats. »
« Quand vous allez au supermarché, vous ne vous attendez pas à être subitement blessé à la tête par un trousseau de clé volant. »
« Ma tête est pleine de petits hommes armés d'aiguilles⁴⁴² » [...]

Il n'est pas anodin que l'auteur précise en tête de cette liste que le médecin est aussi poète. À l'oreille de l'écrivain, les phrases ne sont pas réductibles à des symptômes, simples signes d'autre chose dont le signifiant serait accessoire. Elles retrouvent au contraire une épaisseur, née de l'attention proprement poétique avec lesquelles elles sont notées, une attention qui, pour reprendre les mots célèbres de Jakobson, s'attache à la matérialité du message en tant que tel. À travers cette écoute légèrement déplacée, elles sont rendues à leur dimension singulière de paroles étranges et souvent imagées qui semblent autoriser une lecture littéraire. Toutefois, cette attention n'est rendue possible que par le geste de Gaël Turnbull, qui déplace ces paroles quotidiennes pour les insérer dans une œuvre⁴⁴³, geste que reproduisent après lui Marcel Cohen et l'ensemble des auteurs factographes.

La plupart des œuvres du corpus se présentent ainsi soit comme les mises en scène de paroles existantes, soit comme des mises en langage. Les titres des œuvres sont à cet égard parlants. Parmi eux, plusieurs intègrent un mot désignant une forme d'expression, orale ou écrite : *Récits d'Ellis Island*, *Description d'une bataille*, *Journal du dehors*, *Témoignage*. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, de la même manière, le terme de « tentative », bien que moins explicite, désigne évidemment une tentative de représentation verbale. Un des principaux enjeux de ces œuvres réside donc dans l'ambition de rendre perceptible une pluralité de discours *en tant que discours*, paroles singulières ou stéréotypées, chargées d'un sens qui excède parfois leur simple interprétation littérale. Ce souci suppose une mise en scène de la parole, laquelle pourra ainsi devenir à nouveau audible. L'effet de cadrage opéré par la sélection des propos entendus ou lus, associé au déplacement en contexte littéraire,

⁴⁴² M. Cohen, *Faits*, op. cit., p. 190.

⁴⁴³ Gaël Turnbull, *A Year and a Day*, Mariscat, Glasgow, 1985.

suffit à indiquer que ces propos ont paru dignes d'attention aux écrivains qui les ont transcrits, et à faire ainsi varier le regard porté sur ces énoncés. La citation constitue de la sorte le propos, mémorable ou anodin en « fait de langage »; elle indique que la phrase encadrée de guillemets a été prononcée et qu'au-delà du sens de la phrase elle-même, cet acte est porteur de signification. Elle ne soulève pas uniquement la question de l'interprétation du propos, mais du rapport au langage qu'il engage. Elle invite ainsi à l'interroger non seulement du point de vue du « fond » mais de la « forme », conférant au propos ordinaire une nouvelle dimension signifiante.

Annie Ernaux

Cette mise en scène de la parole se manifeste chez chacun des auteurs selon différentes modalités. Annie Ernaux témoigne ainsi d'une attention très marquée aux expressions courantes ; elle s'y arrête pour déployer et mettre au jour les rapports particuliers aux choses et aux êtres qui les sous-tendent, aussi bien dans le discours d'autrui que dans le sien propre. Elle souligne par exemple l'usage du possessif dans l'expression « prendre son RER » :

« Je vais prendre **mon** RER. » Façon de dire le lien et la familiarité avec les choses qu'on utilise régulièrement. **Mon** RER : celui de la ligne A, qui m'emmène dans Paris, me ramène toujours à la même gare de Cergy-Préfecture, dans lequel je monte sans y penser, dont je connais tous les arrêts sans avoir besoin de regarder les panneaux sur les quais. Où je me sens appartenir à la foule d'usagers de cette ligne, cette communauté d'anonymes pour qui c'est aussi **leur** RER⁴⁴⁴.

L'écriture d'une « vie extérieure » passe ainsi par le geste consistant à recueillir l'ensemble de ce « commun » dont le « dehors » est tissé et que l'écrivain partage avec la « communauté des anonymes ». Or ce « commun » est d'abord constitué de langage : expressions courantes servant à décrire son rapport à l'espace, phrases qui s'échangent dans le métro, mots qui parsèment les murs des gares et les affiches publicitaires. Annie Ernaux formule ainsi un programme littéraire qui n'est pas sans rappeler la « tentative » perecquienne, à la différence que ce programme s'attacherait uniquement à épuiser les phrases et les signes qui peuplent le paysage urbain :

⁴⁴⁴ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., pp. 32-33.

Relever un jour toutes les affiches collées sur les murs de plusieurs stations de métro, avec leurs slogans. Pour fixer exactement la réalité imaginaire, peurs et désirs du moment. Les signes de l'histoire présente que la mémoire ne retient pas – ou juge indignes d'être retenus⁴⁴⁵.

Ailleurs, elle prête l'oreille aux conversations et en dévoile les enjeux. Bien souvent, ceux-ci se situent moins au niveau du message proprement dit que d'une signification sous-jacente, marquant un lien affectif, l'appartenance à un groupe social ou encore un rapport de domination. C'est ce qu'elle désigne dans le passage suivant comme un « exercice rhétorique », dont l'enjeu est moins la formulation d'une idée que la démonstration d'une maîtrise du langage, signe d'une certaine place dans la société :

Exercice rhétorique à la station Charles-de-Gaulle-Etoile, à neuf heures et demie du soir. Un jeune homme ivre interpelle un type assis, la quarantaine, paumé mais pas encore clodo, juste encore à la croisée des chemins : « Je t'emmerde ! » Plus fort : « Je t'emmerde ! Je te dis que je t'emmerde ! » Le type plus vieux : « Pourquoi tu m'agresses ? Parle-moi poliment. » S'ensuit une conversation entre les deux hommes, où celui qui se défend d'être un clochard explique au jeune qu'ils ne peuvent communiquer à cause de la manière vulgaire, agressive, que ce dernier a employée pour l'aborder. « Tu arrives, tu dis « je t'emmerde », la merde je sais ce que c'est, je ne peux pas te répondre. Si tu avais parlé poliment, calmement, il aurait pu se passer quelque chose entre nous, tandis que là, non, je ne peux pas te répondre, je n'ai pas envie. » Le jeune persiste dans son intention agressive, l'autre continue de définir le code d'une véritable conversation, dans un monde « normal », dont déjà il est exclu matériellement, mais dont il veut garder les usages, à la manière des aristocrates ruinés continuant de pratiquer le baisemain. Mais le jeune clochard n'est pas dupe, il doit sentir qu'en acceptant de discuter avec lui – fût-ce du code de la bonne conversation – le paumé qui refuse encore de se considérer comme son égal ne tardera pas à l'être. Tous les voyageurs du quai regardent ailleurs ou lisent le journal⁴⁴⁶.

Ainsi, c'est moins le sens littéral de la conversation que les enjeux qu'elle recouvre qui intéressent ici A. Ernaux. En employant certaines expressions, ou même en acceptant – ou non – d'adresser la parole à l'autre, le locuteur met en œuvre un système de signes qui va bien au-delà du sens immédiat de son propos. Ce type de réflexion s'applique aussi bien aux expressions les plus communes :

« Il y a au musée de Bâle un tableau de... » (À la place de Bâle, ce peut être Amsterdam, Florence, etc.) Début de phrase impersonnel, anodin, souvent entendu, lu, qui pourtant signifie instantanément l'appartenance à un certain monde. Celui où l'on est familier de la peinture, certes, mais aussi où l'existence est ouverte, voyageuse avec discernement, assez légère pour qu'un tableau soit une chose d'importance dans la vie et la mémoire. Une existence aux antipodes des courses du samedi en famille et du camping à Palavas en août⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., pp. 83-84.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 100-101.

Alors qu'elle se contente bien souvent de noter simplement les scènes, sans les commenter, Annie Ernaux analyse ainsi volontiers les discours, et cette analyse révèle ce qui en eux arrête l'auteur et la pousse à transcrire ces phrases. Elle s'intéresse moins à ce qu'elles disent qu'à ce qu'elle cachent, et qui touche au lien infiniment complexe que les individus – y compris elle-même – entretiennent au langage, aux désirs, aux angoisses et aux rapports de pouvoir dont la parole est l'enjeu.

Georges Perec

En ce qui concerne l'écriture de Georges Perec, cette mise en scène du langage est inégalement présente dans les deux œuvres. Si *Tentative d'épuisement* s'ouvre, de manière notable, sur un inventaire des « mots » lisibles qui apparaissent dans le champ de vision de l'auteur, ceux-ci réapparaissent peu au cours des séances de notation ultérieures. Ces dernières, par ailleurs, privilégient la vue à l'ouïe – et donc les paroles lues, notamment les slogans publicitaires aux paroles entendues. Le seul propos entendu et transcrit par Perec se rapporte à un passant annonçant l'heure qu'il est.

À l'inverse, *Récits d'Ellis Island* accorde une place extrêmement importante à l'écoute – ne serait-ce que du point de vue de sa composition : différents témoignages, dont on se souvient qu'ils constituent également le second volet du diptyque filmique, sont ainsi présentés dans le chapitre « Mémoires », qui clôt le livre. L'attention au langage et aux langues est par ailleurs présente dans l'ensemble du livre. Dès le premier chapitre, la question de la traduction est ainsi soulignée, par le biais d'un dédoublement présentant certaines expressions tantôt en anglais et tantôt en français :

Si le nouvel arrivant répondait d'une manière que l'inspecteur jugeait satisfaisante, l'inspecteur tamponnait son visa et le laissait partir après lui avoir souhaité la bienvenue (*Welcome to America*). S'il y avait le moindre problème, il écrivait sur sa feuille « S.I. », ce qui signifiait *Special enquiry*, inspection spéciale, et l'arrivant était convoqué, au terme d'une nouvelle attente, devant une commission composée de trois inspecteurs, d'une sténographe et d'un interprète qui soumettaient le candidat à l'immigration à un interrogatoire beaucoup plus poussé⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 15.

Cette confrontation des langues, qui désigne l'expression en italique comme langue étrangère et restitue les expressions d'origine telles qu'elles pouvaient être entendues sur l'île, se voit accentuée dans le chapitre suivant, où une liste fait entendre les multiples traductions du nom donné à Ellis Island par les migrants de différentes nationalités :

cette île que,
dans toutes les langues d'Europe,
on a surnommé l'île des larmes

tränen Insel

wispa lez

island of tears

isola delle lagrime

το υισσι του' ζακριου'

OCTOB CHË3

טערעך-אינזל⁴⁴⁹

À nouveau, il s'agit bien d'utiliser la superposition des traductions – et, visuellement, la confrontation des alphabets – pour tenter de faire entendre quelque chose de la multiplicité des langues dont bruissaient les bâtiments d'Ellis Island. Le sens reste le même d'un vers à l'autre, mais la variation tient à la matérialité sonore et graphique de l'énoncé, matérialité que l'auteur juge nécessaire de rendre sensible dans son œuvre.

Au-delà de ces différentes langues, ce sont également différentes strates ou différents niveaux de parole qui se chevauchent dans le livre : paroles des auteurs, paroles des témoins, propos du guide, discours des documents. Cette multiplication des discours a certes vocation de documentation à travers la variation des points de vue qu'elle offre, mais elle est également destinée à faire entendre les paroles en tant que paroles, qu'elles soient poétiques ou testimoniales, officielles ou intimes. D'où le léger décrochage fréquemment introduit par l'usage de l'italique ou des guillemets, qui permettent de faire entendre les mots d'autrui sans les intégrer entièrement au propos de l'auteur, d'accueillir une pluralité de voix sans gommer leur disparité.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

Charles Reznikoff

Dans l'œuvre de Reznikoff, la majorité des poèmes se présente sous la forme de brefs récits, et non comme des extraits de dépositions. Pourtant, il s'agit bien d'extraits d'un compendium de jurisprudence américaine, qui regroupe un ensemble de comptes rendus de procès, donc d'une mise en forme d'un assemblage de discours prononcés devant la cour par les témoins, les experts et les avocats. Très souvent, ces comptes rendus citent directement les discours de certains témoins, faisant ainsi entendre les paroles prononcées au tribunal. Il peut s'agir d'une simple expression, citée entre guillemets :

[...] After riding a while
without "the slightest impropriety of behavior",
he was suddenly stricken
with apoplexy
and began vomiting.

[...] Un peu plus tard
sans avoir témoigné de "la moindre
inconvenance",
il fut frappé brusquement
d'apoplexie
et se mit à vomir⁴⁵⁰.

Tantôt, il s'agit d'une phrase rapportée, et tantôt c'est tout un dialogue qui se voit restitué :

"I want to ask you
a fair question:
did he say
that he killed the woman?"
"No. But if I say
he said that he killed the woman,
I am to get half the reward.
He is just as well off
to lay in jail
as to get out and get mobbed;
for if he gets out
he will be mobbed."
"It is pretty hard
to swear a man's life away
for a little money."
"Yes,
but this is pretty hard times,
and I am pretty hard up."

« Je vais vous poser
une question directe :
a-t-il dit
qu'il avait tué cette femme? »
« Non.
Mais si je dis
qu'il a dit qu'il avait tué la femme,
j'aurai la moitié de la récompense.
Il est aussi bien
en prison
que dehors où il sera lynché;
s'il sort
il sera lynché. »
« Je sais que c'est dur
de mettre en jeu la vie d'un homme par un faux
témoignage
pour un peu d'argent »
« Oui, mais les temps sont durs
Et j'ai vraiment besoin d'argent⁴⁵¹. »

⁴⁵⁰ C. Reznikoff, *Testimony*, *op. cit.*, p. 3. Traduction : *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 76. Traduction : *op. cit.*, p. 90.

Dans cet exemple, le poème est non seulement entièrement constitué par un échange verbal entre deux anonymes, mais le dialogue a de surcroît la parole pour objet, puisqu'elle traite d'un aveu fictif rapporté par un témoin mensonger. La question du faux témoignage et sa justification par l'un des interlocuteurs se double d'une mise en scène d'une parole non identifiée, venant doubler et contredire une parole accusatrice ici passée sous silence. Cette même conversation, avant d'être transcrite sous forme de compendium puis sous forme de poème, a d'abord été rapportée devant la cour, probablement par un tiers l'ayant surprise ou par celui des deux interlocuteurs qui soulève la question du mensonge. Dans le cadre du procès, un tel témoignage faisait de toute évidence figure de preuve à charge contre le délateur, ou à décharge envers l'homme accusé à tort. C'est essentiellement en vertu des informations qu'elle apporte (l'accusé est innocent, l'homme interrogé est coupable d'accusation mensongère) qu'un tel dialogue a été envisagé par la cour, et ensuite par les avocats compulsant le compendium. Néanmoins, la mise en forme poétique et la décontextualisation qui l'accompagne – le lecteur ignore le « cas » dont il s'agit – invitent à lire le dialogue sous un autre angle. Les répétitions en particulier attirent l'attention, qu'il s'agisse de la répétition du verbe dire (« *did he say* » / « *if I say he said* ») qui mettent en scène l'emboîtement des différents discours rapportés ou de la reprise finale de l'adjectif « dur » (*hard*), qui joue sur les sens possibles que celui-ci peut prendre dans la langue anglaise et montre ainsi l'habileté verbale de l'homme interrogé. Ce dernier s'avère en effet capable de retourner une accusation à peine déguisée (“*It is pretty hard/ to swear a man's life away/for a little money.*”) en un double jeu de mots (“*this is pretty hard times, / and I am pretty hard up.*”) qui semble destiné à justifier son acte tout en manifestant une dose certaine de désinvolture. On voit ainsi combien les discours cités par C. Reznikoff échappent au simple statut de preuve ou d'argument pour retrouver l'épaisseur d'une parole, laquelle manifeste un usage plus ou moins maîtrisé du langage et esquisse à travers cet usage une image de celui qui l'a prononcée près de trois quarts de siècle avant la parution du livre.

Alexander Kluge

Dans *Stalingrad*, la mise en scène des langages prend la forme d'une classification. Chacun des six premiers chapitres présente ainsi un mode de « description de la bataille »,

lequel est fonction du rôle qu'occupe le locuteur dans la machinerie guerrière : aux constats prétendument objectifs des rapports d'état-major succède ainsi la rhétorique de la propagande, puis celle des prêtres : ces différents locuteurs successivement mobilisés par le « roman » de Kluge s'avèrent, chacun à leur manière, des spécialistes de la mise en langage de la guerre. Dans les comptes rendus, il s'agit, sans froisser le commandement à Berlin, de faire parvenir une information capitale pour l'élaboration d'une stratégie qui ne concerne pas uniquement Stalingrad, mais l'ensemble des fronts de la Seconde Guerre mondiale ; des services de propagande, on attend qu'ils distillent au niveau des différents organes de presse des nouvelles destinées à contrôler le moral des citoyens allemands, sur lequel repose le succès ou l'échec de la guerre ; les prêtres militaires, enfin, ont pour rôle, en utilisant une rhétorique sermonnaire qui galvanise l'esprit de sacrifice, en justifiant moralement la guerre et en exhortant à l'amour de la patrie, d'encourager les soldats à combattre aussi vaillamment que possible et d'inciter la population civile restée à l'arrière à résister au découragement.

C'est dans les sermons reproduits par Alexander Kluge que se manifeste de façon la plus visible une mise en scène du langage et d'un savoir-faire rhétorique. C'est tout particulièrement le cas du dernier sermon, écrit et prononcé par « J., de Hambourg (Gross-Flottbeck) »⁴⁵². Partant d'une citation de la Bible (« Prenez courage et montrons-nous forts pour notre peuple et pour les villes de notre Dieu ; et que la volonté du Seigneur soit faite (II Sam, 10, 12) »), il la commente et la déploie selon une technique extrêmement élaborée et un plan minutieusement pensé. En guise de *captatio*, le prêtre évoque d'abord une anecdote, rapportée par Karl Heim, concernant des Bibles datant des périodes des persécutions de la Contre-Réforme, retrouvées murées ou cachées dans des arbres creux, et témoignant de la croyance en la Bible des Allemands du passé. Le parallèle est ainsi d'emblée établi entre la défense de la foi et celle de la patrie. Puis le sermon se déploie en suivant un plan en trois parties, dont nous reproduisons les grandes articulations :

Kraftquelle im Kriege

- I. „Sei getrost!“ - Das ist unser Waffensegen.
 1. Ja: Waffensegen !
 2. Anruf Gottes !
 3. Und das gilt !

Source de force en temps de guerre.

- I. « Prenez courage » – c'est notre manière de bénir les armes.
 1. Oui, de bénir les armes !
 2. L'invocation de Dieu !

⁴⁵² A. Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit., pp. 78-84 Traduction : A. Kluge, *Stalingrad, Description d'une bataille*, op. cit., pp. 76-82.

II. „Laß uns stark sein !“ - Das ist unser Fahneneid.

1. Stark für Volk und Kirche.
2. Ein Erlebnis als Gleichnis
3. Auf die Deiche !

III. „Der Herr aber tue, was ihm gefällt!“ - Das ist unser Kriegsgebet.

1. Ja: Gebet!
2. „Der Herr aber tue, was ihm gefällt!“ - Das ist unser Kriegsgebet.
3. „... was ihm gefällt!“

3. Et ce n'est pas une vaine parole !

II. « Soyons forts » – c'est notre serment solennel.

1. Forts pour le peuple et pour l'église.
2. Une expérience personnelle pour servir de point de comparaison.
3. Sur les digues !

III. « Et que la volonté du Seigneur soit faite » – c'est notre prière de guerre.

1. Oui : prière !
2. « Et que la volonté du Seigneur soit faite ! »
3. « ...sa volonté ! »

Les différentes parties reprennent et développent chacune l'un ou l'autre fragment de la citation initiale, selon une logique qui suit une progression pseudo-dialectique : 1) Dieu nous exhorte au courage, 2) nous nous engageons à être forts dans la guerre, 3) le désir de victoire se confond avec l'accomplissement de la volonté divine. Participation à l'effort de guerre et foi religieuse, loin d'être opposés, convergent ainsi vers un but unique. Ce développement est émaillé de citations, tant tirées de la Bible qu'empruntées à des écrivains allemands, à des généraux ou à des chansons patriotiques. Il est également nourri d'anecdotes à valeur d'*exempla*. Cela témoigne de la volonté d'intégrer au sermon des références variées, qui sont utilisées de manière à guider l'auditeur vers la conclusion finale, laquelle reprend la citation biblique initiale :

Schluss: So soll es mit uns gehen : Gottes Wort als unsere Kraftquelle im Krieg – Tag für Tag und Nacht für Nacht:

„Sei getrost! Und laßt uns stark sein für unser Volk und für die Stätte unseres Gottes. Der Herr aber tue, was ihm gefällt!“

CONCLUSION : C'EST POUR NOUS UNE OBLIGATION : LÀ PAROLE DE DIEU, SOURCE DE NOTRE FORCE EN TEMPS DE GUERRE – JOUR APRES JOUR ET NUIT APRES NUIT :

« Prenez courage et montrons-nous forts pour notre peuple et pour les villes de notre Dieu ; et que la volonté du Seigneur soit faite⁴⁵³ ! »

Les fragments ainsi scandés tout au long du sermon confèrent à l'ensemble une dynamique censée remporter l'adhésion. Par ailleurs, l'usage d'une ponctuation très forte (multiplication des points d'exclamation), ainsi que les passages transcrits en italique (dans la version allemande) ou en majuscules (dans la traduction française), visent à rendre perceptible pour le lecteur l'enthousiasme et les variations dans le volume de la voix, c'est-à-

⁴⁵³ *Ibid.*

dire la dimension sonore du sermon tel qu'il devait être prononcé. Le passage manifeste ainsi non seulement une mise en scène de la parole du prêtre mais une virtuosité rhétorique : au-delà du caractère stéréotypé du sermon, le lecteur peut concevoir l'adhésion qu'un tel discours pouvait remporter, tant il témoigne d'une maîtrise du langage, qui fait la part belle aussi bien à l'*elocutio* et à la *dipositio* qu'à l'*actio*. Dans les chapitres intitulés « Dans les faits, quel fut l'aspect du désastre » et « Le corps humain », la parole est ensuite donnée aux soldats et aux officiers, puis aux médecins. Présentés sous forme de dialogues alternant questions et réponses, les témoignages mettent en scène une prise de parole individuelle, dont le point de vue est orienté par la fonction du témoin. La dernière partie de l'œuvre, enfin, si elle peut à première lecture paraître bien plus disparate que les précédentes, s'intéresse tout particulièrement à des questions qui touchent au langage. A. Kluge y recense notamment les symboles et les codes linguistiques sur lesquels la guerre repose : protocoles, « gaffes », ou « expressions favorites » des généraux. Ainsi :

Unter Gleichen schreibt man sich mit *Lieber* an.
 Vom Übergeordneten zum Untergeordneten: In Treue Ihr oder, um persönliche Beziehungen anzudeuten: In Treue Ihr alter oder: Ihr alter; gelegentlich: Stets Ihr. Dies beseitigt allerdings bereits den nötigen Abstand. Beste Grüße ist ungewöhnlich.
 Fauxpas: Viele Grüße und Heil Hitler. Richtig: Ihr Ihnen aufrichtig und gehorsamst [oder dankbar] ergebener oder kürzer: Ihr Ihnen aufrichtig gehorsamster. Im Verkehr mit Hitler: Heil mein Führer. Bei Meldungen und Briefanfängen nicht in der Ich-Form beginnen, z.B. Erlaube mir gehorsamst oder: Zur Beurteilung der Lage darf ich folgendes melden oder: Bitte auf Grund der Lage melden zu dürfen.

Entre égaux, on commence ses lettres par « mon cher ».

D'un supérieur à un inférieur : « amicalement » ou bien, pour mettre en valeur des rapports personnels, « recevez mes meilleures amitiés » ou bien « amitiés » ; à l'occasion, « votre ami ». Cependant cette dernière formule abolit déjà la distance nécessaire. « Salutations les meilleures » est inhabituel.

Gaffe : « Bien à vous et Heil Hitler. » Correct : « Recevez l'expression de mes sentiments respectueusement (ou fidèlement) dévoués » ou, plus brièvement, « avec l'expression de mes sentiments respectueux ». Dans la correspondance avec Hitler : « Heil, mon Führer. » Ne pas commencer les comptes rendus et les lettres à la première personne, par exemple « Permettez-moi très respectueusement de... » ou bien « Pour un exposé clair de la situation, j'ai l'honneur de rendre compte de ce qui suit⁴⁵⁴... »

Ou encore :

GFM v. Kluge sagte gern:
 Preisgabe
 Ansatz
 Anlatschen

Expressions favorites du GFM von Kluge :
 Compromis ;
 Impulsivité ;
 Ne pas s'en faire ;

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 362-363. Traduction : *op. cit.*, pp. 249-250.

Beine Machen
 Auffrischen
 Mehr als voll
 Mehr als ausgeglichen
 Mehr als zweifelhaft
 Zur Schlacke ausbluten
 Zur Schlacke ausbrennen lassen
 Den Angriff aus der Tiefe nähren[...]
 Von Manstein Lieblingsausdruck: Aus der Rückhand schlagen, missbilligte v. Kluge als unpräzise. Was v. Ma. mit Logik meinte, hätte v. Klu. mit Präzision bezeichnet. Ansatz ist gleich Angriff. Man sah, dass v. Ma. nicht auf der Kriegsakademie gelernt hatte.

En mettre un coup ;
 Secouer ;
 Plus que plein ;
 Plus qu'aplani ;
 Plus que douteux ;
 Faire saigner à blanc ;
 Réduire en cendres ;
 Alimenter l'attaque à fond [...]
 Von Kluge désapprouvait l'expression favorite de von Manstein : frapper du revers de la main, sous prétexte qu'elle manquait de précision. Ce que von Manstein pensait avec logique, von Kluge l'aurait exprimé avec précision. Impulsivité est égal à attaque. Il était visible que von Manstein n'avait pas fait ses études à l'Académie de guerre⁴⁵⁵.

À travers son vocabulaire d'élection, s'esquisse ainsi tout un portrait du général von Kluge, homonyme de l'auteur. Privilégiant les termes et les expressions manifestant un dynamisme incontestable, mais également un usage presque populaire de la langue allemande (qui lui permet d'être apprécié de ses hommes), le général est aussi capable de juger un de ses confrères à l'aune des expressions qu'il emploie. L'expression « frapper du revers de la main », si elle « manque de précision » à ses yeux, trahit surtout un état d'esprit (la logique s'opposant ici à la précision), lequel signale une formation militaire différente (« Il était visible que von Manstein n'avait pas fait ses études à l'Académie de guerre »).

Stalingrad, qui repose sur la confrontation des différentes mises en langage de la guerre, ne trouve donc pas son intérêt que dans le choc des discours. L'œuvre révèle également le rôle structurant de ceux-ci dans le conflit à chacun de ses niveaux, sur le front comme l'arrière, et du côté des généraux comme de celui des simples soldats. Plus encore, l'accumulation de ces « descriptions d'une bataille » crée parfois l'impression vertigineuse d'une guerre réduite à du langage, où les corps souffrants et les faits d'armes eux-mêmes sont relégués au second plan par la multiplication des codes linguistiques, des rhétoriques et des discours recouvrant les faits.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 322. Traduction, *op. cit.*, pp. 250-251.

Marcel Cohen

L'œuvre de Marcel Cohen présente également un ensemble de paroles variées, sous forme d'entretiens et de dialogues plus ou moins longs, de paroles d'écrivains, de témoignages d'anonymes et de citations diverses. Un des aspects les plus caractéristiques de cette mise en scène des discours tient à la diversité des langages qui prennent place dans l'œuvre : deux insomniaques s'échangent des messages en morse à l'aide d'une lampe de poche, une fillette réprimande sa poupée, des policiers enregistrent la déposition d'un adolescent ayant grièvement blessé un camarade à l'aide d'un fusil de chasse, un touriste discute avec le chauffeur de bus indien sur la route de Patna, etc. Au-delà de la multiplicité des paroles, écrites ou orales, on note la persistance d'une très forte sensibilité au langage, caractéristique propre peut-être à tous les écrivains, mais qui se voit très souvent soulignée dans les « faits » rassemblés par l'auteur. S'arrêtant sur les mots notés par Marcel et Moïse Chétovy sur un pan de mur du camp de Drancy, peu avant leur départ pour Auschwitz, il en restitue tout le poids :

« Avec très très bon moral », indique-t-il. Les adverbes « très, très » sont soulignés trois fois au crayon, ce qui, en effet, ne manque pas d'attirer l'attention. Pour que le texte soit tout à fait convaincant, l'auteur a cru bon d'ajouter : « avec l'espoir de revenir bientôt ». Les mots « bon moral » et « bientôt » sont, de surcroît, écrits en capitales. Marcel Chétovy est mort à Auschwitz à l'âge de dix-huit ans. Son père, Moïse, avait quarante-sept ans⁴⁵⁶.

Au soulignement et aux majuscules, qui mettent graphiquement en valeur l'énoncé, se superpose le geste citationnel, qui, sans jamais glisser vers le pur commentaire, rappelle le souci désespéré de laisser une trace, un nom, sans affoler inutilement le proche qui pourrait hypothétiquement découvrir l'inscription. Il est pourtant évident, rappelle Marcel Cohen, que les déportés du convoi n°77, le dernier à quitter Drancy le 31 juillet 1944 alors que les alliés progressent depuis la Normandie, ne se faisaient que peu d'illusions sur le sort qui les attendait à Auschwitz et sur le fait que la trace écrite qu'ils laissaient sur le mur pouvait avoir valeur de derniers mots. C'est précisément avec cette attention singulière que l'on prête aux *ultima verba*, que M. Cohen recopie l'inscription qui scelle le destin des deux hommes et donne à entendre cette parole.

⁴⁵⁶ Marcel Cohen, *Faits, II, op. cit.*, pp.45-46.

Un grand nombre de textes invitent, de la même manière, à prêter l'oreille à des « faits de langage » dont l'écriture se charge de restituer la signification. Parfois, c'est le langage lui-même qui se trouve à l'origine des anecdotes. L'auteur tente ainsi de dresser un inventaire de certaines expressions disparues :

Expressions qui se sont éloignées de nous, comme autant de petites comètes, sans que nous puissions dire à quelle date ni où nous les avons entendues pour la dernière fois :

- Terminer son pain. Exemple : « Juste un petit bout de fromage, pour terminer ton pain. »
- Avoir son lait sur le feu.
- Faire de l'herbe. Exemple : « Il est sorti faire de l'herbe pour les lapins ».
- Commencer ses diminutions (Lorsqu'une femme aborde les emmanchures, soit le dernier tiers de son tricot, commencé par les côtes.)
- Avoir son linge qui bout. Exemple : « Il faut que je me dépêche, j'ai mon linge qui bout. »
- Mettre son linge à tremper.
- Faire la raie d'un enfant. Exemple : « Lave-toi les dents et apporte le peigne que je te fasse ta raie. »
- Prendre un petit quelque chose. Exemple : « Vous prendrez bien un petit quelque chose. »
- Filer son bas. Exemple : « Zut, j'ai encore filé mon bas⁴⁵⁷. » [...]

Présentées sans le moindre commentaire, parfois simplement accompagnées d'une courte explication, les expressions peuvent prêter à sourire, notamment à travers l'usage des exemples, à la fois didactiques et qui se contentent très souvent de répéter l'expression elle-même. Elles éveillent cependant aussi une certaine nostalgie : avec elles, c'est tout un monde dont M. Cohen constate la disparition, un monde où l'on tricote et où l'on reprise les bas, où l'on nourrit les lapins avec l'herbe coupée, où l'on veille à ne pas gaspiller le moindre morceau de pain. Même hors d'usage, elles suffisent à dresser le tableau d'une enfance à la campagne et la simple accumulation verbale s'avère pratiquement aussi riche d'évocations que la madeleine proustienne.

Ce pouvoir du langage est d'ailleurs un thème récurrent des *Faits*, qui traitent aussi bien des conséquences insoupçonnées qu'a pu prendre une insulte lancée par un homme à sa femme que de l'assurance d'un crieur professionnel à Rome, qui affirme qu'il peut en quelques mots lancer ou apaiser une émeute au sein de la prison Regina Coeli, près de laquelle il officie, à l'aide de quelques mots bien choisis :

« La fiébrilité liée au ressassement est telle dans les cellules, explique-t-il, elle s'additionne si bien, se communique si vite d'une aile à l'autre de la prison, elle est à ce point fonction des conditions atmosphériques, du plat du jour, des bonnes ou mauvaises nouvelles arrivées au parloir, de l'humeur des surveillants, elle-même liée à celle de leurs chefs, que les rumeurs

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

perceptibles depuis l'extérieur s'enflent, ou décroissent, de plusieurs décibels d'un jour et d'une heure à l'autre. »

Et de même, l'homme affirme qu'il est en mesure, lorsque la violence latente est à son comble, de la désamorcer assez pour éviter une explosion en annonçant à tel détenu influent, et fort en gueule, que sa fille, âgée de dix ans, a eu d'excellentes notes à l'école, et à tel autre que sa vieille mère a quitté l'hôpital, qu'elle va très bien et qu'elle l'embrasse de tout son cœur.

« Lorsque seuls les mots conservent un peu de réalité, résume-t-il, ils peuvent, à volonté, inoculer la rage ou la guérir⁴⁵⁸. »

Dans de nombreux fragments, de la même manière, il semble bien que « seuls les mots conservent un peu de réalité », mais aussi que c'est à travers les mots que la réalité du monde peut être perçue et comprise. Comme l'ensemble des écrivains du corpus, M. Cohen met au jour la manière dont le rapport que nous entretenons au réel et aux faits se constitue dans et par le langage.

Cet intérêt manifeste de chacun des factographes à l'égard des discours, cette invitation à prêter l'oreille aux paroles ordinaires et à ce qui s'y joue, est sans doute à rapprocher d'un topos de la littérature moderne, qui s'est érigé autour du langage comme autour d'un point aveugle de gravitation. La littérature, depuis Mallarmé, est en effet le lieu privilégié où le langage se prend à la fois comme objet d'intérêt et comme mode de connaissance. Dans les factographies, cependant, cette attention au langage ne prend pas la forme d'une épopée, pas plus que d'une « disparition élocutoire » du poète. Il s'agit, plus modestement, de rendre audible des discours présentés comme autant de « faits de langage » et qui témoignent du rapport complexe que les hommes entretiennent au monde qui les entoure, rapport médié et façonné par la parole.

Il est en effet évident que cette question du langage ne concerne pas uniquement les acteurs des faits rapportés et les écrivains qui les relèvent : elle parle aussi directement au lecteur. Son expérience du monde et son rapport aux autres sont de la même façon structurés par un langage qui parle malgré lui ou à travers lui. Central d'un point de vue thématique, le problème posé par le ou les langages s'articule donc à une expérience qui excède largement le cadre de l'œuvre. C'est par le biais du langage que les faits nous sont accessibles et les factographies invitent à envisager ce rapport au réel de façon réflexive. Trois

⁴⁵⁸ M. Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutant*, op. cit., pp. 96-97.

modalités de cette réflexion peuvent être soulignées : les factographes révèlent d'abord la part de violence et de jeux de pouvoir qui s'établissent par le biais des discours ; d'autre part, ils invitent à jeter un regard critique sur les discours officiels, politiques et médiatiques censés rendre compte de la réalité ; enfin ils soulignent la difficulté de ce rapport des hommes au langage. Loin de l'évidence lisse des discours officiels, ce rapport s'avère tissé de bégaiements et d'hésitations que l'écrivain partage avec ceux qu'il cite et ceux qui le lisent. C'est à ces trois modalités de l'écoute que seront consacrés les trois points suivants de ce chapitre.

2.2. Violences

À travers différentes mises en scène de la parole, les factographes invitent d'abord à prêter l'oreille aux violences qu'elle recèle. Cette violence peut se manifester de façon explicite, sous la forme de menaces ou d'insultes. Dans *Témoignage*, par exemple, les témoins à charge citent bien souvent des propos injurieux qui viennent redoubler la violence physique :

The child was about eight years old.
For some misconduct or other,
his father stripped him naked, threw him on the
floor,
and beat him with a piece of rubber pipe,
crying, "Die, God damn you!"
He tried to dash the child against the brick
surface of the chimney,
and flung the child again heavily on the floor
and stamped on him.

L'enfant avait environ huit ans.
Pour quelque sottise,
son père le déshabilla, le jeta par terre,
et se mit à le battre avec un morceau de tuyau en
caoutchouc,
en criant « Crève, bon Dieu ! »
Il essaya de le jeter contre les briques de la
cheminée,
puis le lança une nouvelle fois sur le sol
et le piétina⁴⁵⁹.

L'impératif a ici pratiquement valeur de performatif. Il s'ajoute à la somme des humiliations et des coups tout en désignant une finalité à la violence du père – et sa conséquence probable.

Mais les attaques verbales peuvent également prendre des formes plus subtiles, comme dans certains dialogues retranscrits par A. Ernaux :

Deux femmes sont montées au Parc-des-Expositions. S'assoient l'une en face de l'autre. Une jeune, brune et jolie, une blonde, la cinquantaine, un peu tassée dans son siège. Au ton agressif

⁴⁵⁹ C. Reznikoff, *Testimony*, op. cit. p. 21. Traduction : C. Reznikoff, *Témoignage*, op. cit., p. 32.

de la jeune, il s'agit d'une fille et d'une mère. « Tu nous invites au restau ce soir ? » La mère hésite : « Non... On doit aller à ... (incompréhensible). » La fille triomphe : « Tu vois ! Tu n'es pas franche ! Tu n'avais qu'à le dire tout de suite ! » La mère se tait.

La fille reprend : « Françoise m'a demandé ce que tu voulais pour ton anniversaire, un caraco, ça te va ?

- Oui, oui.

- J'allais pas dire que tu voulais, je sais pas, un tailleur Chanel ! » (Rire sarcastique de la fille.)

La mère essaie d'amadouer sa fille : « C'est gentil de ta part » et déclenche une nouvelle explosion d'ironie chez sa fille : « Evidemment que c'est gentil ! »

Jusqu'à la gare du Nord, chaque phrase de la mère – qui s'efforce de garder un ton neutre – est relevée par la fille qui y détecte aussitôt un sens caché, le vrai sens, à savoir la mauveté de la mère : « Tu vois comment tu es ! » Le texte maternel est passé au crible et condamné par la fille avec un acharnement qui provoquerait l'effroi s'il n'était senti comme le signe d'un mal-être, d'un ennui, qui se résolvent dans la persécution facile et sans châtime de la femme qui l'a mise au monde⁴⁶⁰.

Si le langage est ici utilisé comme une arme, c'est moins sur le mode de l'insulte directe que de l'interprétation des phrases de la mère, décrites comme un « texte » destiné à subir une exégèse malveillante dont le « sens caché » est prédéterminé par les rapports entre les deux femmes. À la violence de l'accusation s'ajoute la dénonciation d'une hypothétique duplicité (« Tu n'es pas franche ») qui autoriserait ce type de décryptage et qui garantit l'impunité de l'attaque – d'autant que la fille se prémunit contre toute accusation en ayant recours à l'ironie (dont les signes sont par définition invisibles) et à la déconstruction du discours de l'autre.

Dans cet exemple, le sommet de la violence verbale tient sans doute à la manière dont l'interlocuteur se voit catégorisé comme « mauvaise mère » par le discours de sa fille. Désigner autrui peut apparaître comme une manière de lui faire violence, une violence qui ne s'exerce pas uniquement entre les individus, mais qui opère de façon privilégiée dans les discours officiels et médiatiques, discours « politiquement corrects » mais qui véhiculent cependant des relations de pouvoir et des hiérarchies sociales, des préjugés et des sous-entendus auxquels les factographes cherchent précisément à nous rendre attentifs.

Comme le souligne A. Ernaux, la première modalité de cette violence consiste à catégoriser les individus, à seule fin de souligner la distance qui sépare ceux que le discours désigne de ceux qui le formulent :

⁴⁶⁰ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., pp. 33-35.

Cinquante voitures incendiées à Strasbourg, seize à Rouen, huit au Havre, d'autres encore à Bordeaux, Toulouse, par des « jeunes de banlieue », selon l'expression qui différencie ces jeunes-là des autres⁴⁶¹.

L'expression est si courante qu'elle nécessite précisément l'intervention de l'écrivain. Nommer et classer constitue une violence verbale subreptice, qui entérine les hiérarchies sociales et mérite d'être dénoncé comme une humiliation ou une injure. Un autre exemple :

Le président de la République a parlé à la télévision dimanche. Plusieurs fois il a dit « beaucoup de petites gens » (pensent ceci, souffrent de cela, etc.), comme si ces gens qu'il qualifie ainsi ne l'écoutaient ni le regardaient, puisqu'il est inouï de laisser entendre à une catégorie de citoyens qu'ils sont des inférieurs, encore plus inouï qu'ils acceptent d'être traités ainsi. Cela signifiait aussi qu'il appartenait, lui, aux « grandes gens »⁴⁶².

Annie Ernaux souligne ainsi de quelle manière l'usage du langage s'articule au pouvoir, comment il véhicule et assoit la domination des uns sur les autres :

Les hommes politiques, et à leur suite les journalistes, disent un col'loque, un som'met, boursoufflant ces mots vides pour leur donner de l'importance. Ils prononcent aussi la dernière lettre, « il faut' » et accentuent les liaisons « il a toujours-z-été ». Cette prononciation politico-médiatique ressemble à celle des instituteurs lisant une dictée à leurs élèves. Chirac, Juppé et les autres semblent vouloir éduquer le peuple, lui apprendre l'orthographe et le bon usage de la langue⁴⁶³.

Attentive à déconstruire les signes qui tissent les rapports entre individus au sein de la société contemporaine, A. Ernaux tend à analyser les comportements comme des langages, et les langages comme autant de modes d'affirmation d'une appartenance à telle ou telle catégorie sociale. Les hommes politiques et les journalistes sont certes les premiers visés, mais les intellectuels ne sont pas en reste, soucieux qu'ils sont de se distinguer des masses qu'ils « méprisent » et de marquer leur identité de groupe privilégié :

F. et son amie ont fait des portraits d'écrivains dans l'atelier de photographie qu'elles viennent d'ouvrir, rue du Chemin-Vert. Depuis, quand elles parlent de l'un d'entre eux, elles l'appellent par son prénom, à la manière des groupies de « Johnny » qu'elles méprisent pourtant : « Le livre d'Yves marche bien, on est contentes pour lui. » Croyant ou voulant faire croire à une relation intime avec l'auteur. Elles disent aussi « Virginia » pour Virginia Woolf, mais non « Marcel » (Proust) ou « Louis-Ferdinand » (Céline)⁴⁶⁴.

Sous le regard de l'auteur, les discours en apparence anodins se révèlent les véhicules d'une hiérarchie qui classe et ordonne les individus selon un ensemble de critères qui leur sont imposés de l'extérieur. Le « jeune de banlieue », comme les « petites gens », désignent

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁶² A. Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., pp. 39-40.

⁴⁶³ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 71.

⁴⁶⁴ A. Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 82.

des groupes sociaux réduits à leur infériorité économique et culturelle. À l'opposé, les hommes politiques soucieux de correction dans la prononciation et les intellectuels attachés à mettre en valeur le rapport privilégié qu'ils entretiennent aux œuvres d'art ou aux auteurs savent qu'ils légitiment ainsi leur supériorité sociale.

Dans *Récits d'Ellis Island*, la violence du catalogage par le biais de la désignation est bien plus évidente encore et revêt des conséquences beaucoup plus directes, dans la mesure où elle peut conduire à l'expulsion des migrants suspects :

Sur Ellis Island aussi, le destin avait
la figure d'un alphabet. Des officiers de santé
examinaient rapidement les arrivants et traçaient à la craie
sur les épaules de ceux qu'ils estimaient
suspects une lettre qui désignait une maladie ou
l'infirmité qu'ils pensaient avoir décelée :
C, la tuberculose
E, les yeux
F, le visage
H, le cœur
K, la hernie
L, la claudication
SC, le cuir chevelu
TC, le trachome
X, la débilité mentale⁴⁶⁵

La désignation de la tare supposée, réduite à une ou deux lettres, participe ici de la déshumanisation opérée par les services d'immigration à des fins d'efficacité. Si les barrières du hall principal correspondent à celles que l'on utilise habituellement pour parquer le bétail, comment ne pas rapprocher également l'inscription à la craie sur le manteau des migrants de ces signes que l'on tatoue sur la hanche des animaux afin de les reconnaître au sein du troupeau ?

Par ailleurs, comme en témoigne l'entretien avec M. Baruch Chasimov, dans la dernière partie du livre, les personnes ainsi suspectées d'une quelconque maladie ou infirmité ignoraient le code utilisé par les officiers de santé et la signification à attribuer à la lettre que l'on inscrivait sur leur épaule⁴⁶⁶. L'échange verbal entre les nouveaux migrants et le

⁴⁶⁵ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 49.

⁴⁶⁶ « Tout à coup, je vois un inspecteur qui fait une croix sur ma manche ; je portais un manteau, un manteau bleu ; je vois qu'à moi il m'a fait une croix et qu'à un autre, il n'a pas fait de croix, et qu'il y en a qu'on pousse d'un côté et d'autres qu'on pousse de l'autre. / Je ne savais pas pourquoi on m'avait mis une croix, alors j'ai enlevé mon manteau et je l'ai mis sur mon bras et j'ai continué à avancer. » G. Perec et Robert Bober, « Entretien avec Monsieur Baruch Chasimov », in *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 114.

personnel du service d'immigration, souvent médié par un interprète, est donc fondamentalement déséquilibré. C'est ce qui transparait également dans l'interrogatoire auquel devait se plier chaque personne désireuse d'entrer sur le territoire américain :

L'inspecteur disposait d'environ deux minutes pour décider si oui ou non l'émigrant avait le droit d'entrer aux États-Unis et prenait sa décision après lui avoir posé une série de vingt-neuf questions :

Comment vous appelez-vous ?

D'où venez-vous ?

Pourquoi venez-vous aux États-Unis ?

Quel âge avez-vous ?

Combien d'argent avez-vous ?

Où avez-vous eu cet argent ?

Montrez-le-moi.

Qui a payé votre traversée ?

Avez-vous signé en Europe un contrat pour venir travailler ici ?

Avez-vous des amis ici ?

Avez-vous de la famille ici ?

Quelqu'un peut-il se porter garant de vous ?

Quel est votre métier ?

Etes-vous anarchiste ?

Etc⁴⁶⁷.

L'effet de liste souligne ici la brutalité de l'interrogatoire : Perec commence par souligner la vitesse effrénée à laquelle les questions s'enchaînent (deux minutes pour vingt-neuf questions), comme pour inviter le lecteur à les lire à ce rythme. Par ailleurs, ce sont uniquement les questions, toujours identiques, qui sont ici transcrites, au détriment des réponses variables fournies par les migrants. Cette univocité souligne l'asymétrie dans laquelle se trouvent les interlocuteurs : d'un côté, les agents des services d'immigration, interrogeant les migrants à la chaîne, avant d'évaluer les réponses ; de l'autre, des hommes et des femmes épuisés par un long voyage, pris par l'angoisse de fournir une réponse qui ne soit pas satisfaisante, et souvent victimes d'erreurs de traduction. Le fait même de poser une question et d'exiger une réponse témoigne du pouvoir qu'exercent les inspecteurs, qui peuvent autoriser ou refuser aux arrivants l'entrée sur le sol américain.

Par ailleurs, le contenu des questions en lui-même témoigne d'une logique de classification des individus, en fonction de leur profession, en fonction des ressources dont ils disposent, en fonction de leurs opinions politiques, classification qui aboutit en fin de compte

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

à une bipartition simple : d'un côté ceux qui peuvent entrer aux États-Unis, de l'autre ceux qui présentent un danger et doivent par conséquent être refoulés.

2.3. Critiques des discours officiels et médiatiques

Les auteurs du corpus jettent ainsi un regard distancié sur les discours censément porteurs de vérité mais qui perpétuent en réalité ce type de violence. Ce sont d'abord les discours officiels qui font l'objet d'un tel examen critique. Les factographies en démontent l'autorité, révélant tantôt les plus flagrantes contre-vérités, tantôt des manipulations d'autant plus pernicieuses qu'elles se font discrètes.

Alexander Kluge révèle ainsi les déformations de l'information par le pouvoir nazi, altération destinée à manipuler l'opinion, le moral des troupes et des citoyens allemands. Si ce type de censure est fréquent en temps de guerre, il n'en procède pas moins, selon Kluge, d'une surdité initiale d'Hitler à l'égard des faits, manifeste dans la déclaration suivante :

Schon im Herbst 1941 erklärte der überlastete Hitler: „Ich will diese Rederei über die schwierige Versorgung unserer Truppe im Winter nicht mehr hören. Darüber sich irgendwelche Sorge zu machen ist ganz und gar unnötig; denn es wird keinen Winterfeldzug geben. Das Heer braucht dem Russen nur einige kräftige Schläge zu erteilen. Dann wird sich zeigen, dass der russische Koloß auf tönernen Füßen steht. Ich verbiete hiermit ausdrücklich, von einem Winterfeldzug mir gegenüber zu sprechen.

Dès l'automne 1941, Hitler, excédé, déclarait : « Je ne veux plus entendre le moindre mot sur les difficultés du ravitaillement de nos troupes en hiver. Il est absolument inutile de s'en préoccuper ; en effet, il n'y aura pas de campagne d'hiver. Il suffira à l'armée d'appliquer quelques coups bien assenés aux Russes. On aura alors la preuve que le colosse russe se dresse sur des pieds d'argile. Tout ceci pour dire que j'interdis expressément qu'on mentionne en ma présence une campagne d'hiver quelle qu'elle soit. ⁴⁶⁸ »

On voit ici l'aveuglement mais aussi la folie qui consiste à vouloir ériger une telle déclaration en énoncé performatif : « je refuse que la campagne dure jusqu'à l'hiver DONC cela n'aura pas lieu » et symétriquement « si je refuse que l'on parle d'une telle campagne, elle n'aura pas lieu ». C'est là précisément tout l'enjeu de la propagande : supplanter le récit des faits avérés par celui des événements tels qu'ils « auraient dû » se produire, logique qui conduit de la simple déformation de la vérité à la négation pure et simple des événements, dont témoignent les « informations confidentielles » destinées à la presse et en partie reproduites

⁴⁶⁸ A. Kluge, *Schlachtbeschreibung*, op. cit. p. 278. Traduction : A. Kluge, *Stalingrad, description d'une bataille*, op. cit., p. 266.

dans *Stalingrad*. Ainsi, à la date du jeudi 11 février 1943 – soit au moment où la défaite est de toute évidence inévitable – l'« Inf. Conf. – N°38/43 » précise :

[...] Der Heldenkampf um Stalingrad ist in seiner psychologischen und militärischen Auswirkung von so grundsätzlicher Bedeutung, dass ihm nur eine zusammengefasste amtliche Veröffentlichung des OKW gerecht werden kann. In Form einer würdig ausgestalteten Schrift soll dem deutschen Volk der Sinn und der Ablauf dieses Geschehens näher erläutert werden. Abhandlungen, Kommentare, Leitartikel aller Art, die sich mit den Zusammenhängen des Heldenkampfes um Stalingrad befassen oder die bisher nicht veröffentlichte Einzelheiten enthalten, sind deshalb vorläufig für die Veröffentlichung gesperrt.

Eine Ausnahme bilden nur noch die vom OKW herausgegebenen Meldungen und seit dem 8. Februar durch die OKW-Zensur freigegebenen PK-Berichte. Das über Stalingrad vorliegende und künftig bei den Schriftleitungen noch anfallende Material ist dem Gauspresseamt einzureichen. Die Absicht zur Herausgabe der Schrift soll nicht veröffentlicht werden.

[...] la bataille héroïque de St. a de telles conséquences militaires et psychologiques que seul un document officiel et récapitulatif établi par les soins de l'OKW peut lui faire justice. Le peuple allemand est en droit d'être éclairé de plus près sur le sens et le déroulement de cet événement sous la forme d'un texte ayant la physionomie voulue. Par conséquent, les analyses, les commentaires, les articles de fond de toutes sortes ayant pour thème les circonstances de la bataille de St. ou bien contenant des révélations sur des points de détail sont momentanément interdits à la publication.

Seules peuvent faire exception les nouvelles communiquées par l'OKW et les rapports de la PK qui ont reçu l'approbation de la censure de l'OKW après le 8 février. Toute documentation sur St., celle qui est en possession des journaux et celle qui pourrait leur parvenir, doit être remise à l'office de presse du district. On ne doit faire allusion devant qui que ce soit à une éventuelle publication de ces documents⁴⁶⁹.

Passer sous silence une défaite comme celle qu'a pu entraîner la bataille de Stalingrad relève certes de l'impératif stratégique, mais le document manifeste très explicitement la violence qui consiste à affirmer le droit du peuple allemand à l'information tout en interdisant les représentations des événements non conformes aux directives de la propagande. Il s'agit bien de n'autoriser qu'une parole monolithique et de réduire au silence toute autre forme de discours.

Cette exhibition des mystifications verbalement orchestrées par le pouvoir constitue un des aspects essentiels de l'œuvre d'Alexander Kluge, soucieux de mettre en scène une véritable mascarade des discours, lesquels s'entrechoquent et révèlent mutuellement leur inanité.

La critique de la parole officielle est également présente, de façon sous-jacente, dans différentes œuvres du corpus. Cette parole officielle peut être porteuse de violence en ce qu'elle véhicule et autorise les inégalités les plus intolérables. Ainsi Charles Reznikoff, qui

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 49-50. Traduction : *op. cit.*, pp. 48-49.

s'abstient dans la majorité de ses poèmes de rapporter les commentaires des juges, transcrit pourtant les propos racistes de l'un d'eux :

Alice's father was a with man,
of large estate,
and her mother a colored woman.
But her father and his wife treated Alice as his
daughter –
in fact, as if she was *their* daughter;
although this, as a judge of the local court was to
say,
was "revolting to the moral sense
and offensive against public policy."

Le père d'Alice était Blanc
et riche
et sa mère était Noire.
Mais son père et sa femme traitaient Alice
comme si elle était sa fille –
en fait, comme si elle était *leur* fille ;
bien que, comme devait plus tard le dire un juge
du tribunal,
ce fut « révoltant pour la morale »
et une offense au bien public⁴⁷⁰.

Le scandale réside ici moins dans la teneur du discours que dans la position de celui qui le prononce. Émanant ainsi d'une bouche officielle, représentante de l'ordre et de la loi, elle engage une représentation du « bien public » et de la « morale » reposant sur le respect strict de la ségrégation. Car c'est bien la couleur de peau d'Alice qui rend visible, et donc inadmissible, son statut d'enfant illégitime ; et l'adjectif « révoltant » est justifié par le fait qu'un couple blanc puisse considérer une métisse comme « *leur* » fille, contestant ainsi la supériorité des blancs sur les noirs. Incidemment, Reznikoff rappelle ainsi que les garants de la justice peuvent entériner un ordre injuste, mais aussi que tous les cas mettant en scène des « noirs » (« *negroes* ») dans les années 1885-1915 n'ont jamais été jugés que par des blancs.

Censé incarner la vérité et la justice, le discours officiel se voit dès lors mis à distance : il ne constitue jamais qu'un discours parmi d'autres, dont l'autorité mérite d'être questionnée, quand elle n'engendre pas spontanément la méfiance. Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, le discours politique est ainsi souvent décrédibilisé en raison de la position même de celui qui le prononce :

Dimanche, à la télévision, un type de l'OTAN parle des opérations militaires dans les Balkans. Bien de sa personne, très élégant, une veste et une cravate admirablement assorties. Cette superbe cravate est le détail décourageant, le signe insolent que celui qui est en train de parler de la guerre ne fera jamais partie de ceux qui la font⁴⁷¹.

Elle interroge ainsi la confiance qu'il convient d'accorder aux « spécialistes » en soulignant l'opposition qui sépare ceux qui subissent certains événements ou y participent de ceux qui

⁴⁷⁰ C. Reznikoff, *Testimony*, op. cit., p. 29. Traduction : op. cit., p. 40.

⁴⁷¹ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., pp. 138-139.

sont en charge de les mettre en discours. Cette disjonction suffit à expliquer la dimension abstraite que prennent les représentations de la guerre à la télévision, y compris dans les débats entre intellectuels. La question qui se pose est dès lors celle de la légitimité : ce n'est pas parce qu'une parole est officielle qu'elle est légitime, encore moins qu'elle est vraie. Annie Ernaux pointe ainsi la tendance à remplacer la légitimité par l'autorité et à croire celui qui est censé savoir – parce qu'il est un spécialiste, parce qu'il est haut placé, parce qu'il porte une magnifique cravate, témoin de sa position sociale dominante.

Moins directement critique à l'égard du discours officiel, Georges Perec l'interroge cependant, déconstruisant sa cohérence factice, dévoilant des récits et des faits qui ne semblent pas trouver de place dans l'histoire officielle, incarnée par le discours des guides à chapeau scout. Les dernières pages de « description d'un chemin » apparaissent ainsi comme un démenti apporté au mythe de l'Amérique généreuse évoquée dans les premières lignes du livre, ainsi que dans les vers d'Emma Lazarus reproduits sur le socle de la Statue de la Liberté :

[L]es immigrants qui débarquaient pour la première fois à Battery Park ne tardaient pas à s'apercevoir que ce qu'on leur avait raconté de la merveilleuse Amérique n'était pas tout à fait exact : peut-être la terre appartenait-elle à tous, mais ceux qui étaient arrivés les premiers s'étaient déjà largement servis, et il ne leur restait plus, à eux, qu'à s'entasser à dix dans les taudis sans fenêtres du Lower East Side et travailler quinze heures par jour⁴⁷².

De la même manière que Kafka voit dans la main de la Statue de la Liberté un glaive en lieu et place d'une torche, l'œuvre de Perec et Bober s'attache à déconstruire l'unité lisse du mythe.

Il suffit pour cela parfois d'un simple glissement de perspective :

2 % d'émigrants seulement furent refoulés d'Ellis Island. Cela représente pourtant deux cent cinquante mille personnes. Et de 1892 à 1924, il y eut trois mille suicides sur Ellis Island⁴⁷³.

Si les « statistiques officielles », ici présentées sous forme de pourcentage, mettent l'accent sur le faible nombre de personnes refoulées à leur arrivée aux États-Unis, la traduction en nombre de personnes et le rapprochement implicite avec les trois mille suicides commis sur l'île donnent davantage la mesure de la somme de drames que les maigres « 2 % » représentent en réalité. Ils engagent dès lors un questionnement de l'histoire officielle et du

⁴⁷² G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 69.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 18.

point de vue qu'elle adopte, lequel correspond toujours au point de vue de ceux qui, précisément, n'ont pas été exclus ou refoulés.

Parallèlement à cette déconstruction de l'évidence des discours officiels, plusieurs œuvres du corpus interrogent et critiquent les discours médiatiques. Le rapport qu'entretient A. Ernaux avec les médias est double. Ceux-ci constituent en effet une des principales sources d'information concernant des événements lointains. Elle cite ainsi souvent les journaux, ici *Le Monde diplomatique* :

En 95, lors de la vague de chaleur aux États-Unis, à Chicago, plusieurs centaines de personnes sont mortes dans les quartiers pauvres, recluses chez elles, souvent par peur de sortir. Cent onze victimes n'ont pu être identifiées, leur corps n'ayant pas été réclamé par des proches. On a organisé des funérailles collectives. « Creusée et recouverte au bulldozer, la fosse commune mesure plus de cinquante mètres. Elle ne porte ni pierre tombale ni épitaphe. » (*Le Monde diplomatique*.⁴⁷⁴)

Pourtant, cela ne l'empêche pas de porter un œil extrêmement critique sur la représentation des faits proposée par d'autres médias moins prestigieux. Elle s'insurge ainsi contre l'apparente objectivité des journalistes :

Le journaliste donne le résultat d'un sondage : « Il y a trop d'Arabes », répondent 42 % des Français interrogés. Ajoutant « le discours raciste se banalise ». La phrase « il y a trop d'Arabes » est la seule qu'on retienne réellement. Si l'on substituait « juifs » à Arabes, on s'apercevrait que la différence n'est pas grande entre 1999 et 1939. Ce sondage et la façon de le présenter légitimement insidieusement le racisme. Dans l'imaginaire, ce qui n'est qu'une opinion devient une vérité⁴⁷⁵.

A. Ernaux montre ainsi à la fois le pouvoir du discours médiatique sur les esprits (« une opinion devient une vérité ») et la responsabilité qu'il engage : se présentant comme un discours autorisé et porteur de vérité, le propos du journaliste n'en a que plus de poids et exigerait par conséquent davantage de précautions, là où le sensationnalisme et la démagogie dominent pourtant souvent.

La critique la plus virulente vise cependant la télévision. La partie finale de *La Vie extérieure* met ainsi en scène à plusieurs reprises les détails de la guerre en Bosnie, perçue exclusivement par le biais des informations et des débats télévisés, qui suscitent de la part de l'auteur des commentaires souvent désabusés :

⁴⁷⁴ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit. p. 94.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

Sentiment de m'habituer à la vision de toutes les souffrances de cette guerre. Et peut-être plus au spectacle de la douleur humaine qu'aux destructions des ponts, des trains, etc.

Ce soir, sur France 2, des intellectuels et des politiques débattent de la guerre. À la même heure, TF1 montre deux types rigolards qui demandent à une fille au visage splendide et lisse ses mensurations⁴⁷⁶.

Par le biais de la représentation médiatique, la guerre revêt une dimension quasi fictive, et c'est précisément cette apparence de fiction qui autorise l'indifférence et le « zapping » d'une chaîne à l'autre. La coexistence du débat sur la guerre et de l'émission grand public mettant en scène un jeune mannequin et deux présentateurs aux propos légèrement tendancieux, la facilité du passage de l'un à l'autre, dévoilent l'inanité d'une « information » superficielle, qui érige la guerre en spectacle lassant, facilement remplaçable par un divertissement moins répétitif. Ce que dénonce l'auteur, c'est avant tout l'échec d'un tel discours médiatique à représenter la réalité des faits, réalité à laquelle consommateurs et programmeurs préfèrent la répétition d'une imagerie figée, en contradiction avec l'information véritable.

C'est là un problème que connaît M. Cohen, pour avoir lui-même exercé la profession de journaliste. Dans un des textes du premier volume de *Faits*, il dénonce ainsi l'impératif du vraisemblable qui souvent prend le pas sur une représentation fidèle de ce qui a eu lieu :

Pour son troisième reportage, un jeune journaliste stagiaire comprend que les euphémismes, les précautions stylistiques, et naturellement aussi toute sa répugnance à travestir la réalité, ne peuvent rien contre cette évidence : sous peine d'obscénité, il lui est impossible de rendre compte de ce qu'il a vu. Peut-on écrire d'une femme, qui vient de perdre son mari et son fils dans l'incendie de la caravane qu'ils habitaient tous trois dans un terrain vague de banlieue, qu'elle est incapable de la moindre émotion ? Que trois heures après le drame elle songeait déjà à faire ses courses dans un supermarché ? Qu'à vingt heures elle ira chez sa voisine, comme elle l'a annoncé à la cantonade, voir les images de la caravane calcinée tournées par les télévisions ?

[...] C'est bien pourquoi, comme tous ses confrères, il choisit plutôt de décrire une femme en larmes, écrasée par la douleur, et qui en oublierait même de se nourrir si une assistante sociale, dépêchée par la mairie, ne veillait discrètement⁴⁷⁷.

Comme le souligne l'auteur, il est impossible de rendre compte de la scène et de sa complexité dans le cadre des deux mille cinq cents signes réglementaires pour un fait divers aussi banal. Mieux vaut dès lors fournir aux rédacteurs et aux lecteurs du journal le récit attendu plutôt qu'un récit véridique. Si le « fait divers » est voué à n'être jamais qu'une

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁷⁷ M. Cohen, *Faits, manuel de lecture à l'usage des grands débutants*, op. cit., p. 69.

histoire vraisemblable, son double littéraire, le « fait », pourra au contraire tenter de restituer la vérité de ce qui a eu lieu.

Toutefois, cette vérité suppose également de prendre en compte les difficultés qu'engage la mise en langage des faits : c'est précisément ce problème et cet aléa de la représentation que pose ici l'auteur, mais que les médias passent systématiquement sous silence. En effet, les discours officiels et médiatiques que les œuvres du corpus prennent pour cible sont unis par une commune tendance à l'assertion. Excluant le doute et l'hésitation, ils privilégient l'affirmation univoque comme moyen de masquer la complexité des faits et la difficulté de leur mise en langage. La parole poétique ou littéraire que cherchent à définir les factographes, tout comme les différents témoignages qu'ils mettent en scène, prend le contre-pied de cette assurance factice. Bégayante, tâtonnante, elle tente de rendre compte des faits par le biais du langage tout en prenant la mesure de son impuissance à les livrer.

2.4. Bégaiements : le problème commun de la formulation

Pour les auteurs du corpus, en effet, la formulation de l'expérience ne va pas de soi. Souvent problématique, parfois douloureuse, toujours délicate, elle constitue un point d'achoppement de l'écriture, une difficulté que connaît intimement l'écrivain, mais qu'il décèle et révèle également dans la parole d'autrui.

Perec fournit l'exemple le plus explicite de mise en scène des enjeux liés à la formulation, et qui prend la forme d'une série de questions laissées sans réponses :

comment décrire ?
 comment raconter ?
 comment regarder ?⁴⁷⁸

À ses yeux, écrire et dire la difficulté d'écrire participent d'un même mouvement et d'une même interrogation. Ce questionnement pourtant n'appartient pas en propre à l'écrivain. *Récits d'Ellis Island* rend également sensible la communauté qui se crée entre les hommes face à l'écueil de la formulation – qu'ils soient auteurs, comme Perec et Bober, ou témoins, comme les anciens migrants qu'ils interrogent.

⁴⁷⁸ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 37.

Les discours des témoins entrent ainsi en résonance et parfois en dissonance avec celui de Perec, tandis que la structure de l'œuvre invite à les rapprocher et à les confronter. Par exemple, la dernière partie de l'ouvrage reproduit deux entretiens qui ont été menés sur l'île, de sorte que le lecteur peut comparer la description des lieux proposée par Perec et celle qu'en font les témoins. Pour Mme Kakis, dans la salle des bagages, vision passée et vision actuelle semblent se brouiller, sur le mode d'un retour spectral du souvenir :

On dirait que c'est hanté maintenant, vous savez, avec personne dedans alors qu'il y avait tellement de monde... tellement de monde... J'ai l'impression de les voir... C'est vraiment délabré aujourd'hui, c'était plus rangé avant, maintenant ça a l'air tout cassé⁴⁷⁹...

M. Merow décrit la même salle à l'aide d'un seul adjectif :

Cet endroit est tellement triste aujourd'hui⁴⁸⁰...

Des échos se tissent ainsi entre la parole des témoins revenus sur les lieux et les tentatives de description de Perec :

les docks effondrés, des fabriques où, depuis
longtemps, plus rien ne se fabrique, des remises
au rancart, des magasins oubliés envahis par
les mauvaises herbes⁴⁸¹

et plus loin :

ce que nous voyons aujourd'hui est une accumulation
informe, vestige de transformations, de démolitions,
de restaurations successives

entassement hétéroclite, amas de grilles,
fragments d'échafaudages, tas de vieux projecteurs⁴⁸²

À travers cet usage du pronom « nous », l'écrivain et le cinéaste, les témoins revenus sur l'île, mais aussi le spectateur du film ou le lecteur qui observe les photographies insérées dans le livre semblent unis dans la contemplation d'un même désordre auquel le langage échoue à donner forme. La parole des témoins et celle de l'auteur se rejoignent autour d'une même difficulté à dire, qui contraste fortement avec la stabilité factice de l'histoire officielle récitée par le guide.

⁴⁷⁹ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 144.

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 110.

⁴⁸¹ *Ibid.* p. 46.

⁴⁸² *Ibid.* p. 53.

Cette dernière, précisément parce qu'elle ne pense pas le caractère problématique de sa propre énonciation, n'en paraît que moins apte à dire la réalité du lieu et des faits, comme si la confrontation aux discours hésitants que constituent les témoignages et le poème perecquien en déconstruisaient l'évidence.

À l'opposé de l'univocité lisse des discours officiels, la parole mise en valeur par les factographes relève donc souvent d'une logique du bégaiement, où les hésitations et les silences rendent sensibles les difficultés du processus de mise en langage. Cette séparation entre les mots et les choses, entre l'expérience et sa mise en récit, le témoin et l'écrivain l'éprouvent l'un et l'autre.

Annie Ernaux, par exemple, se déclare « insatisfaite⁴⁸³ » des fragments qu'elle écrit. Marcel Cohen, dans le texte reproduit en quatrième de couverture de ses ouvrages, en dénonce les « scories ». Les écrivains qu'il met en scène dans ses « faits » partagent ce sentiment d'impuissance. « Je suis ce que je ne peux pas dire », affirme l'écrivain Éric Sarner à l'issue de huit jours de silence volontaire, dans le fragment XXIII de *Faits, II*. « Tout ce que je pourrais vous dire de sensé sur la littérature a déjà été dit », explique un écrivain à la journaliste qui l'interroge⁴⁸⁴. Cette incapacité à dire, toutefois, ou cette insuffisance du langage, n'est pas réservée aux poètes et aux romanciers. Dans le fragment LXX de *Faits, II*, un homme est ainsi interpellé par une scène étrange : la roue d'une camionnette de livraison s'encastre dans un étui à guitare ouvert, utilisé comme sébile par deux musiciens dans une rue de Genève. Le conducteur tente de soulever la roue à l'aide d'un cric, tandis qu'une passante qualifie ce spectacle de « surréaliste » :

L'homme se demande encore ce qui l'avait le plus étonné : la scène elle-même ; le mot « surréaliste » dans la bouche d'une inconnue, ou le fait que ce mot parvenait si mal à résumer la stupéfaction du chauffeur devant la roue de son véhicule dans l'étui à guitare⁴⁸⁵?

Ailleurs, un homme se souvient de sa fascination d'enfant et de son plaisir au moment où le métro aérien quittait le souterrain pour passer de l'ombre à la lumière, mais aussi de son échec à formuler sa joie :

⁴⁸³ A. Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 85.

⁴⁸⁴ M. Cohen, *Faits, II*, op. cit., pp. 79, 122.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 222-223.

« Ça monte, ça monte ! » : à l'âge de cinq ou six ans, c'est bien la seule pensée qu'il était capable de formuler. Quant le point noir, loin devant les deux rails luisants, annonçait au contraire la fin de la glorieuse échappée, il répétait : « Ça descend, ça descend ! »
Sur la pauvreté de tels constats, il n'y a pas lieu de s'appesantir. Cependant, adolescent puis adulte, l'homme avait dû admettre que la nature de son attente n'avait guère évolué. Tout au plus était-elle moins avide, et un peu moins désabusée. À sa propre stupéfaction, l'homme n'était jamais parvenu à articuler pour autant une pensée plus élaborée. Mais, sur le passage, toujours neuf, toujours miraculeux, des ténèbres à la lumière, du « pas encore » au « déjà plus » l'intelligence a-t-elle prise⁴⁸⁶ ?

Dans les témoignages et les propos rapportés par les différentes œuvres du corpus, on note également la récurrence d'hésitations liées à la formulation de l'expérience. Celles-ci se manifestent essentiellement sous la forme d'une rupture de la fluidité du discours. Dans l'œuvre de Charles Reznikoff, la versification des témoignages introduit des blancs, comme autant de brefs silences dans la parole des témoins. Ceux-ci peuvent être entendus comme une respiration mais également comme une claudication ou une incertitude :

Je vais venir dans quelques jours
et je veux que tu m'aides
à secouer la ville.
Pas un mot à quiconque,
ouvre l'œil
jusqu'à dimanche⁴⁸⁷.

La segmentation du discours direct en fragments de phrases très brefs semble traduire une certaine tension, qui prend la forme d'un boitillement du vers.

Chez Perec également, le retour à la ligne scinde les phrases, jusqu'à séparer les noms de leurs adjectifs ou de leurs prépositions ; associé à la modalité interrogative et aux doutes formulés par l'auteur, il crée un rythme parfois hésitant :

c'est ce que l'on voit aujourd'hui
et l'on sait seulement que ce n'était
pas ainsi au début du
siècle

mais c'est cela qui nous est donné à voir
et c'est seulement cela que nous pouvons
montrer⁴⁸⁸

Chez l'un et l'autre auteur, il s'agit de créer les conditions d'un autre rythme de lecture. À la fluidité de la prose parfois trop rapidement parcourue, ils opposent

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp. 138-139.

⁴⁸⁷ C. Reznikoff, *Témoignage, Les États-Unis, 1885-1890*, op. cit., p. 54.

⁴⁸⁸ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., p. 45.

l'espace du blanc, l'interruption que l'œil introduit dans le discours, laquelle engage une lecture plus lente et par conséquent plus attentive.

Ce sont là autant de façons d'attirer l'attention sur l'énoncé, de pointer l'obstacle que représente la mise en langage, d'empêcher de croire qu'il s'agit d'une activité simple et naturelle et d'inviter à entendre la parole pour ce qu'elle est, à savoir une tentative imparfaite de se saisir du réel et de l'expérience pour les faire entrer dans l'ordre du langage. L'exposition des faits devant le tribunal, comme les rapports d'état-major, dans l'objectivité qu'ils revendiquent, postulent l'existence d'un langage transparent, purement fonctionnel et susceptible de « traduire » les faits. Pour les factographes, cependant, le passage ne se fait jamais sans heurt. L'écrivain, dès lors, se définit comme celui qui réintroduit une hésitation dans le discours et qui en fait entendre la respiration et les secousses.

Cette mise en scène et en langage de l'hésitation apparaît également comme un retour du corps dans la parole. Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou du corps propre de l'écrivain tâchant de donner forme à ses propres embarras verbaux, cette écoute érige le discours en authentique fait de langage. C'est d'ailleurs sur ce corps, que l'on entend derrière la parole poétique et à travers elle, que Claude Burgelin conclut son ouvrage consacré à Perec :

Dans les *Récits d'Ellis Island*, Perec a dit avec le minimum de mots les choses qui lui tenaient le plus à cœur. Or ce texte est un poème.

Perec, avec ses inventaires minutieux, ses questions ressassantes, ses avancées par reprises et dépliements progressifs, semble homme de la prose s'il en est. Pourtant, dans tous ses textes, on entend sa voix, le rythme d'une langue parlée. On y perçoit toujours une cadence – parfois presque lente – qui est la marque de son corps, de sa respiration, de son rythme propre, donnant à son écriture son allant, son pouvoir de conviction, de séduction. Elle se forme au plus intime de son expérience sensible, capte au plus près de leur source ses émotions, mêmes assourdies ou annulées.⁴⁸⁹

Il s'agit bien pour C. Burgelin d'identifier le poème à l'introduction d'un rythme, pensé comme la marque que le corps, avec ses affects, ses émotions et ses insuffisances, imprime sur le langage.

On se souvient que Gilles Deleuze, dans *Critique et Clinique*, définit le bégaiement comme ce qui caractérise la langue de l'écrivain, « tant bien dire n'a jamais été le propre ni

⁴⁸⁹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1990, pp. 228-229.

l'affaire des grands écrivains⁴⁹⁰ ». C'est à un bégaiement semblable que les factographes nous rendent attentifs :

Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient bègue de la langue : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle⁴⁹¹.

Aux yeux des auteurs du corpus, l'œuvre littéraire pourrait ainsi se définir comme le lieu où le langage perd de sa transparence et de son évidence. L'attention qu'il requiert et les problèmes qu'il pose ne sont pas nécessairement liés au contenu informationnel du propos, mais son inscription dans le cadre de l'œuvre littéraire le donne à entendre et à lire différemment. L'intérêt accordé aux « faits de langage » peut dès lors se manifester dans tout type d'énoncé, y compris les plus anodins.

Si l'écrivain se définit comme celui pour qui le langage pèse, jusqu'à la moindre virgule, l'œuvre littéraire apparaît comme le lieu privilégié de mise en scène et de transmission de cette attention minutieuse au langage. Un texte de *Faits* illustre ce poids accordé au mot, et la façon dont il peut se communiquer au lecteur. Un homme, ayant acheté un livre du poète Pierre Oster, y lit une liste d'errata concernant un précédent ouvrage :

Et cette liste d'errata se terminait ainsi : « Page 124, ligne 7, poser une virgule après jusqu'ici. » [...] J'étais bouleversé, soudain, par l'importance qu'un poète pouvait accorder à une virgule. Et j'avais envie, à cet instant, dans l'ascenseur, d'être le lecteur plaçant au bon endroit cette virgule qui rendrait toute sa force à sa parole⁴⁹². »

Cette virgule, signe minuscule et en lui-même insignifiant, devient emblématique de la minutie que requiert l'écriture et de l'extrême fragilité d'une parole littéraire qu'un oubli peut réduire à rien. C'est au lecteur que revient ici la responsabilité de rendre à la parole littéraire tout son poids. De la même manière, transcrire et mettre en scène les discours revient à placer le lecteur dans cette position centrale, qui redonne aux propos anodins ou oubliés la force d'une parole.

Car l'écrivain, pour les factographes, ne se définit pas exclusivement comme celui qui réfléchit à ses propres formulations, mais aussi comme celui qui prête attention à la façon

⁴⁹⁰ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il... » in *Critique et clinique*, Paris, Minituit, coll. Paradoxe, 1993, p. 140.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁹² Marcel Cohen, *Faits, I, op. cit.*, p. 23.

dont autrui se débat avec le langage. On se souvient que Roland Barthes désigne cette aptitude à « voir le langage » comme une maladie⁴⁹³ : il s'agit là d'un symptôme que semblent partager tous les auteurs du corpus, et qu'ils ont soin de faire partager à ceux qui les lisent. Car l'enjeu de ces faits de langage réside précisément dans une extension de l'écoute : ce ne sont pas uniquement les énoncés présentés dans les différentes œuvres qui méritent une telle lecture, mais l'ensemble des discours dont notre quotidien et nos savoirs sont tissés. L'écoute programmée aux faits de langage a ainsi une valeur heuristique. Elle contamine l'expérience extra-littéraire et s'étend à la multiplicité des discours qui la traversent.

De même que l'impératif « apprendre à voir » ne prend tout son sens que s'il excède le cadre strict de la place Saint-Sulpice pour venir informer la vision d'ensemble que le lecteur se fait de la ville et du monde, « apprendre à écouter » n'a de sens qu'en tant qu'apprentissage – un apprentissage à reconduire dans le cadre d'une expérience bien plus vaste. L'œuvre prend ainsi la dimension d'un terrain d'exercice et d'expérimentation de « l'arrêt sur langage ». Cet arrêt ne sert pas uniquement à prêter attention à la beauté des discours et à la matérialité du langage, il éclaire également ce que ceux-ci recèlent d'apories, d'hésitation et de violences. Par conséquent, il invite à prendre la mesure du flot de discours inaudibles constitutifs de l'expérience, constitutifs aussi des rapports que les hommes entretiennent entre eux et avec le monde qui les entoure.

⁴⁹³ « J'ai une maladie : je vois le langage. Ce que je devrais simplement écouter, une drôle de pulsion, perverse en ce que le désir s'y trompe d'objet, me le révèle comme une « vision », analogue (toutes proportions gardées !) à celle que Scipion eut en songe des sphères musicales du monde ». Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres Complètes, IV, op. cit.*, p. 735.

Dispositifs et tactiques de renouvellement de la perception

On voit dès lors que l'opposition initialement proposée dans la première partie de ce travail entre les deux catégories que constituent les « faits » (produits par notation) et les « faits de langage » (produits par transcription) a pour vocation d'être dépassée. S'attachant à rendre les premiers visibles et les seconds audibles, les œuvres du corpus montrent que faits et faits de langage ne constituent que deux versants d'une même expérience du monde, laquelle ne s'élabore jamais en dehors des représentations que l'on en propose. C'est par le biais de la formulation que le fait devient perceptible ; inversement, le rapport au langage et les apories qu'il recèle ne se dévoile nulle part avec plus de netteté que dans le désir de donner forme au réel.

Si ces œuvres entretiennent toutes un rapport à la reprise – recopier les énoncés, ressasser les gestes et les discours quotidiens, rappeler ceux du passé – c'est pour mieux souligner la nécessité d'une relecture permanente des faits, que le dispositif factographique rend possible. Cette relecture, pourtant, ne s'accompagne pas nécessairement d'une analyse. Plus qu'une lisibilité, qui en approfondirait la signification, elle crée les conditions d'un renouvellement et d'une intensification du regard et de l'écoute. Dans chacune des œuvres du corpus, on l'a vu, le discours factuel peut être ainsi lu en fonction de sa valeur documentaire (description de la ville nouvelle selon A. Ernaux, recherches dans les archives pour C. Reznikoff et A. Kluge, anecdotes authentiques mentionnées par M. Cohen, reprise de données chiffrées par G. Perec dans *Récits d'Ellis Island*) et sur un mode plus « littéraire », que rappellent les « effets de diction » mis en œuvre (versification, effet de liste, montages et fragmentation). Mais il peut également être lu comme la trame d'un « apprentissage » offert au lecteur afin d'exercer sa perception et son attention aux faits et aux discours. Pourtant, cette expérience proposée au lecteur ne prend jamais la forme d'un impératif pédagogique. Loin de la lourdeur du didactisme, les factographies ne font que suggérer une telle démarche, par le biais d'un dispositif littéraire qui repose précisément sur le chevauchement de deux modes de lecture. Les factographies exigent du lecteur qu'il joue en permanence entre deux modes de réceptions (littéraire et documentaire) et ce « jeu » entraîne à sa suite une éducation de la perception.

On peut dès lors soulever la question suivante : si le dispositif factographique se donne pour finalité un retour plus attentif et conscient aux faits, la lecture littéraire – la perception de l'œuvre en tant qu'œuvre – ne constituerait-elle finalement qu'un moment, provisoire et voué à être dépassé, de la lecture des faits ?

Nous avancerons au contraire l'hypothèse que l'intérêt de ces dispositifs consiste à ne jamais privilégier un type de relecture au profit de l'autre. L'œuvre factographique joue de son statut d'objet multifonctionnel pour empêcher le regard de se figer en un point de vue, qu'il soit documentaire ou esthétique. Elle orchestre ainsi un va-et-vient entre deux modes de perception des faits, et c'est précisément par le biais de ces allers-retours, dans ces infléchissements du regard, que les factographies créent les conditions d'une attention renouvelée aux faits et aux discours. Si d'une part le contexte de l'œuvre permet une lenteur que la plupart des moyens d'information ou que les écritures factuelles non littéraires n'autorisent pas, le rappel incessant de la valeur documentaire de ces œuvres, d'autre part, interdit une posture de détachement, d'absorption pleine et entière dans la posture esthétique. Le retour au fait se place dès lors sous l'angle conjugué et instable du factuel et du littéraire.

Cette relecture permanente fonctionne ainsi sur le mode de l'articulation entre un propos interne à l'œuvre et un rapport du lecteur au réel qui l'excède largement : l'enjeu est toujours de mettre en relation ce que la lecture dévoile avec une expérience extra-littéraire. C'est une telle ouverture de la lecture à son dehors qu'engagent l'impératif de Reznikoff (« *Let all bitterness, and wrath, and anger, and clamour, and railing be put away from you with all malice* »), ou les interrogations de Perec (« Comment regarder ?/comment comprendre ? ») qui font signe vers un rapport à autrui et au monde.

Pourquoi alors choisir l'œuvre littéraire comme cadre privilégié de mise en place de telles articulations ? À bien des égards, le discours d'Annie Ernaux pourrait être rapproché de ceux de la sémiologie ou de la sociologie. Alexander Kluge et Georges Perec flirtent avec le discours historien, *Tentative d'épuisement* n'est pas éloigné de certaines perspectives anthropologiques, et Marcel Cohen met en scène des discours issus de l'ensemble des sciences humaines. Peut-être la réticence des auteurs à l'égard de ces disciplines tient-elle à la valeur de généralité que porte en lui le discours de la science, si humaine soit-elle. Dans ces

œuvres, au contraire, ils s'attachent à ne livrer que du particulier, sous forme de faits, de discours et d'individus. La littérature, comme langage du particulier, est aussi un discours qui récuse l'affirmation. Terre d'élection des langages et des savoirs « indirects », selon le mot de Roland Barthes dans sa conférence inaugurale au Collège de France, elle les fait « tourner » sans leur assigner de place fixe ou de position indiscutable⁴⁹⁴.

Mais la littérature constitue aussi le meilleur moyen de replacer le sujet au centre du discours, quand bien même il s'agirait d'un discours neutralisé ou entièrement emprunté à d'autres. À la modestie de l'écriture factographique correspond également une place centrale de l'écrivain, défini ici comme celui qui, dans l'infinie pluralité des faits, sait déceler ceux qui méritent que l'on s'y arrête. Comme dans l'anecdote des deux poètes rapportée par Marcel Cohen, c'est à son discernement que l'on reconnaît sa valeur ; son statut d'artiste tient non pas à sa capacité à recréer une réalité, mais à son pouvoir de renouveler notre regard sur les faits tels qu'ils existent.

Les factographies peuvent ainsi s'analyser comme des dispositifs, dont la spécificité littéraire tient à ce qu'elles programment moins un parcours orienté par une progression interprétative prédéterminée qu'un processus de réception et un type d'activité. Elles commandent un mode de lecture reposant sur une logique de va-et-vient et la mise en place d'une série d'articulations, qui s'organisent selon une double perspective. Celle du rapport au texte, d'une part : en jouant du contexte que constitue l'œuvre littéraire et des attentes qu'elle crée, les auteurs du corpus posent les jalons d'une activité interprétative foisonnante, laquelle dessine au sein des unités textuelles et entre celles-ci des liens constitués par un ensemble de significations potentielles. Celle du rapport au monde et à l'expérience d'autre part : en invitant à prêter attention aux faits et aux discours que nous ne savons ni voir ni entendre, ils créent les conditions chez le lecteur d'une réévaluation de ses perceptions et de ses connaissances, lesquelles excèdent largement le cadre de la lecture. Plus que dans une œuvre fictionnelle, le lecteur est ainsi invité à mettre en relation le discours de l'œuvre factuelle sur un sujet donné – les conversations de métro, le rôle des médias dans la société contemporaine, l'histoire des États-Unis, la place Saint-Sulpice – et les savoirs préalables

⁴⁹⁴ Roland Barthes, « Leçon », in *Œuvres Complètes*, V, op. cit. pp. 434 sq.

qu'il a pu acquérir sur ce même sujet, que ce soit au cours de lectures antérieures ou par le biais de sa propre expérience.

Si l'on accepte de penser ces formes comme des dispositifs, il convient alors de soulever la question de leur finalité. Il semble que l'on pourrait y répondre selon l'alternative suivante : soit ces dispositifs sont à eux-mêmes leur propre fin, soit ils obéissent à une stratégie qui excède le contexte strict de l'œuvre littéraire et de sa consommation.

Examinons successivement l'une et l'autre proposition. La première postule une autonomisation du dispositif : la finalité de l'œuvre factographique serait précisément d'engendrer le type d'activité d'interprétation et de mise en relation évoqué plus haut. Ce serait ainsi la productivité même du dispositif textuel qui serait visée. Cette hypothèse semble cohérente avec le constat que ces œuvres ne répondent pas à un impératif démonstratif (« tenir un discours sur tel ou tel sujet ») mais créent essentiellement le cadre ou le contexte d'une activité d'interrogation, d'interprétation et d'attention aux faits. Elles privilégient ainsi le processus (l'interprétation et la mise en relation) et l'hésitation sur le contenu (la « bonne » interprétation).

Michel Foucault développe d'ailleurs l'idée d'une possible autonomisation du dispositif. Il distingue ainsi deux moments dans sa genèse : initialement conçu afin de remplir « une fonction stratégique dominante » et de « répondre à une urgence⁴⁹⁵ », le dispositif peut cependant se maintenir au-delà de l'objectif stratégique initial et lui survivre, par un processus de « surdétermination fonctionnelle » lié aux effets qu'il produit et qui appellent par la suite un perpétuel réajustement. Le dispositif se trouve alors remobilisé afin de gérer les effets qu'il a lui-même produits.

On pourrait, en adaptant le propos, avancer que les factographies utilisent le contexte de l'œuvre littéraire afin de créer les conditions d'une attention soutenue, sur le mode de l'expérience esthétique, à certains faits habituellement occultés ; mais qu'inversement, elles affirment constamment leur statut factuel et la nature documentaire des matériaux qu'elles mobilisent afin de contrebalancer cette lecture esthétique. Ces œuvres programment ainsi une hésitation et une interrogation liée à un paradoxe (« est-ce une œuvre littéraire ou

⁴⁹⁵ Michel Foucault, « Le dit de Michel Foucault », entretien cité, p. 299.

documentaire ? ») plutôt que de réelles modalités de résolution de ce paradoxe. Contrairement aux sciences humaines desquelles elles peuvent être rapprochées, elles n'apportent donc guère de réponses aux questions (historiques, anthropologiques, sociologiques, philosophiques, esthétiques) qu'elles posent. C'est bien une expérimentation et une mise en pratique des problèmes qu'une telle littérature vise, et non les conclusions de la science ou les définitions de la philosophie. La réponse que propose la littérature réside au contraire dans une mise en question, au moyen du dispositif lui-même. Sans chercher à conclure, elle tend à mettre en avant les dispositifs qu'elle utilise et à placer ainsi l'expérimentation et la mise en question littéraire au centre de l'œuvre.

Il serait cependant réducteur de s'en tenir exclusivement à l'hypothèse d'une autonomie et d'une finalité exclusivement interne du dispositif littéraire. Ce serait en effet négliger que ce type d'activité d'interprétation des textes et de réévaluation de l'expérience n'est pas sans conséquence sur le rapport que le lecteur, bien au-delà de la lecture, entretient avec le monde extra-littéraire. Comme le souligne Bernard Vouilloux, en effet, la notion de dispositif s'attache à défaire la partition entre dedans et dehors :

Le dispositif permet de penser la connexion entre les choix formels et sémantiques et l'ensemble des contraintes, des conditions et des pratiques qui caractérisent une situation historique donnée. [...] Si la notion de dispositif a une nécessité, c'est non seulement de marquer les continuités et les ruptures entre ce que *font* les œuvres et leur contexte historique d'émergence, mais aussi de *défaire* une certaine idée de l'œuvre⁴⁹⁶.

Si le dispositif peut se penser comme réponse à un problème⁴⁹⁷, il s'agit ici d'un problème qui excède le domaine de la représentation littéraire et des compétences interprétatives : « nous ne savons pas voir » - ni entendre. La réponse apportée par les factographies ne prend pas la forme d'un impératif, qui désignerait une bonne manière de percevoir les faits et les discours, mais davantage celle d'une interrogation perpétuelle du regard et de l'écoute. Les factographes sont d'ailleurs les premiers, comme l'a montré le dernier point de cette partie, à souligner combien les discours sur le monde informent notre

⁴⁹⁶ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, images, dispositif : penser la représentation*, op. cit. p. 31.

⁴⁹⁷ Cette dimension est manifeste dans tous les dispositifs de contrôle qui naissent d'un besoin de réguler, de contenir, ou d'orienter le développement naturel du corps social, de l'inscrire dans un certain nombre de jeux de pouvoirs et de rapports de force afin de palier des « désordres », de contrer des « débordements ».

rapport à celui-ci. Le dispositif factographique aurait ainsi pour finalité une transformation de la perception, tâche que H. R. Jauss assigne déjà aux œuvres d'art :

[...] la fonction que l'art remplit dans ce processus permanent de totalisation ne peut manifester son originalité que si le rôle spécifique de la forme artistique est défini non plus comme simple *mimesis* mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception, ou – pour citer le jeune Marx – comme moyen privilégié de « formation de la sensibilité » (*Bildung der Sinne*)⁴⁹⁸.

Les factographies, en tant que formes, se définissent également par rapport à une finalité de ce type. L'idée selon laquelle l'art constituerait un moyen de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une « distance » ou une « distanciation » (*Verfremdung*) est certes ancienne, et concerne tous types de formes artistiques, dès lors qu'ils présentent une part d'innovation. Toutefois, elle semble d'autant plus pertinente lorsqu'elle se voit appliquée aux œuvres de notre corpus. D'une part parce qu'elles se définissent comme des œuvres factuelles, donc comme des œuvres dans lesquelles le rapport au réel ne passe pas par le biais de la *mimésis* fictionnelle ; d'autre part parce que l'essentiel du métadiscours, relativement maigre, qu'elles présentent pose précisément cette question de la perception.

Chez Michel Foucault, toutefois, le dispositif et ses stratégies sont fondamentalement liés au pouvoir. Peut-être serait-il dès lors plus adéquat de parler dans le cas de notre corpus de dispositifs tactiques plutôt que de dispositifs stratégiques, pour reprendre la distinction développée par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* :

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances⁴⁹⁹.

Alors que la stratégie désigne l'activité propre aux dépositaires du pouvoir, et qu'elle détermine un certain nombre de réactions conformes à un plan donné, la tactique, selon de

⁴⁹⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, op. cit., p. 43.

⁴⁹⁹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I- Arts de faire*, Introduction générale, éd. Gallimard/Folio, 2002, p. XLVI.

Certeau, repose sur un « art de faire » qui joue avec le système et ses contraintes. Son principe réside moins dans la réalisation d'un objectif que dans la poursuite d'une activité – sur le mode ludique et, potentiellement, subversif. La modélisation du fonctionnement de ces textes amène ainsi à s'interroger sur la pensée de l'œuvre qui les sous-tend, mais également sur les usages auxquels ils invitent, et que nous aurons l'occasion de développer dans la dernière partie de ce travail.

TROISIÈME PARTIE

SITUER

PENSÉES ET USAGES CONTEMPORAINS

D'UNE LITTÉRATURE POSSIBLE

À l'issue de la première partie de ce travail, nous étions en mesure de proposer un objet, identifié et décrit dans ses principales caractéristiques formelles. Portée par l'idée qu'une forme ne se réduit pas à un ensemble de traits, mais qu'elle peut et doit également se comprendre dans une dimension pragmatique, nous avons ensuite tenté d'en modéliser le fonctionnement dans une seconde partie. Cette étude serait toutefois incomplète sans l'angle d'approche que nous nous proposons d'adopter à présent, et qui orientera la troisième et dernière partie du travail. En effet, il nous semble que si les formes n'ont pas de sens en elles-mêmes, en dehors des réactions et des interactions qu'elles font naître, ces relations à leur tour ne prennent sens que dans un temps et une histoire. Qu'ils le revendiquent ou non, le lecteur et l'écrivain s'inscrivent dans un moment donné de l'histoire littéraire. Qu'ils lisent ou qu'ils écrivent, ils accompagnent toute réception et toute production d'une mémoire de la littérature dans laquelle l'œuvre trouve sa place ; mais aussi ils lisent et écrivent dans leur temps, et dans la marque que ce temps imprime sur l'œuvre.

Les méthodes et les objets de l'histoire littéraire font partie des questions fondamentales débattues par la critique universitaire. On a pu distinguer entre une « histoire littéraire » correspondant principalement à une histoire des acteurs du champ littéraire et une « histoire de la littérature » entendue comme histoire des œuvres ; mais aussi entre une

« histoire littéraire » entendue dans sa dimension essentiellement sociologique et une « histoire du littéraire » pensée comme histoire de l'idée de littérature⁵⁰⁰.

Sans prétendre réduire l'histoire littéraire à un seul type d'approche, nous suivons ici la pensée de Gérard Genette, qui voit dans les formes l'objet privilégié de l'histoire littéraire :

Il me semble donc qu'en littérature, l'objet historique, c'est-à-dire à la fois durable et variable, ce n'est pas l'œuvre : ce sont ces éléments transcendants aux œuvres et constitutifs du jeu littéraire que l'on appellera pour aller vite les *formes* : par exemple, les codes rhétoriques, les techniques narratives, les structures poétiques, etc. Il existe une histoire des formes littéraires, comme de toutes les formes esthétiques, du seul fait qu'à travers les âges ces formes durent et se modifient. Le malheur, ici encore, c'est que cette histoire, pour l'essentiel, reste à écrire, et il me semble que sa fondation serait une des tâches les plus urgentes aujourd'hui⁵⁰¹.

Une des conséquences qu'il est possible de déduire de cette affirmation est que, en dépit des sempiternels débats entre tenants de l'une et de l'autre discipline, histoire de la littérature et théorie littéraire ne résultent pas de deux démarches opposées⁵⁰². Gérard Genette va plus loin encore, affirmant la théorie comme un premier temps précédant nécessairement l'histoire, dans la mesure où c'est à la théorie que revient la tâche de dégager les objets dont l'histoire pourra ensuite s'emparer ; mais il affirme en retour que la théorie a

⁵⁰⁰ Pour un éclairage de ces distinctions, voir Clément Moisan, *L'Histoire littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990.

⁵⁰¹ Gérard Genette, « Poétique et histoire », in *Figures III*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, pp. 17-18. La « forme » pour Genette est ici entendue dans un sens plus large que celui que nous donnons à ce terme dans notre travail, mais ce sens inclut notamment notre acception restreinte du mot.

⁵⁰² C'est également ce qu'affirme Michel Charles, qui voit dans la poétique et l'histoire littéraire deux pratiques de construction théorique, lesquelles s'opposent bien plus aux pratiques dites « herméneutiques » qu'elles ne s'opposent entre elles : « On pourrait grossièrement distinguer, dans les pratiques institutionnelles (académiques, universitaires) de la critique, trois et non deux types d'activités professionnelles : la poétique, l'histoire littéraire et une série d'approches qui sont autant de discours délibérément herméneutiques (thématique, psychanalyse et bien d'autres discours d'interprétation qui ne se réfèrent pas à des modèles reconnus et nommables). [...] Les pratiques que j'ai nommées discours herméneutiques relèvent du commentaire : leur finalité est de cerner, à chaque fois, la particularité, quelle qu'elle soit d'un texte. Quant à l'histoire littéraire, elle systématise, comme la poétique, des pratiques d'écriture et, ce faisant, construit de grands objets dont les textes, les œuvres, les auteurs, les genres, les "périodes" sont autant d'éléments. Ces constructions passent par un véritable travail théorique et le but ultime de l'analyse n'est pas seulement, voire pas nécessairement, la connaissance de tel ou tel texte, mais bien l'articulation, dans de grands ensembles, de données a priori hétérogènes (un thème, une structure prosodique, un mode d'intertextualité, la situation sociale d'un auteur, une référence à un modèle littéraire...), ce qui suppose un travail d'abstraction et de conceptualisation. Quand ce travail, donc, est explicité et passé au crible de la critique, on a bel et bien affaire à un projet théorique dans le meilleur sens du terme ». Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 14.

besoin de l'histoire pour venir compléter ses propres exigences et corriger l'erreur qui consisterait à envisager les formes comme des objets intemporels :

[...] dans l'analyse des formes elle-même [...] règne encore un autre préjugé qui est celui – pour reprendre les termes de Saussure – de l'opposition, voire de l'incompatibilité de l'étude synchronique et de l'étude diachronique, l'idée qu'on ne peut théoriser que dans une synchronie que l'on pense en fait, ou du moins que l'on pratique comme une achronie : on théorise trop souvent sur les formes littéraires comme si ces formes étaient des êtres, non pas transhistoriques (ce qui signifierait précisément historiques) mais intemporels. La seule exception est celle, on le sait, des formalistes russes, qui ont dégagé très tôt la notion de ce qu'ils nommaient *l'évolution littéraire*. C'est Eichenbaum qui, dans un texte de 1927 où il résume l'histoire du mouvement, écrit à propos de cette étape : « La théorie réclamait le droit de devenir histoire ». Il me semble qu'il y a là un peu plus qu'un droit : une nécessité qui naît du mouvement même et des exigences du travail théorique⁵⁰³.

Ces réflexions de G. Genette, qui ouvrent de nouvelles voies au dialogue entre théorie et histoire, justifient également la succession des parties adoptées dans ce travail, où la construction théorique d'un objet se voit prolongée par sa mise en perspective historique. En effet, ce ne sont pas des œuvres, mais une forme qu'il s'agira d'étudier à présent d'un point de vue historique. Un des partis pris revendiqués dans notre analyse consiste à ne pas penser séparément les œuvres du corpus, donc à ne pas situer isolément dans l'histoire des formes et des courants esthétiques chacune des œuvres étudiées jusqu'à présent mais bien à inscrire historiquement la catégorie même de factographie. Alors que dans une étude monographique, il est de rigueur de commencer par poser le contexte d'émergence d'une œuvre, d'un auteur ou d'un courant, il nous a semblé nécessaire d'adopter une démarche différente, consistant à définir l'objet étudié, à montrer son existence et sa cohérence avant de prétendre en faire l'histoire. En effet, ce n'est qu'à l'issue d'un travail de définition qu'une telle approche s'est avérée possible. Cette organisation du propos est aussi motivée par une certaine conception de l'histoire littéraire, selon laquelle le temps des œuvres, s'il peut éclairer l'étude de l'œuvre, peut en retour être éclairé par elle, et que par conséquent une approche historique n'est pas nécessairement le préalable à toute étude littéraire – mais qu'elle peut tout aussi bien en constituer l'aboutissement⁵⁰⁴.

Cependant, dès lors que l'on admet que le temps des formes n'est pas (ou pas uniquement) le temps des œuvres, de quel(s) temps parle-t-on ? Le premier temps dont il

⁵⁰³ Gérard Genette, « Poétique et histoire », *op. cit.*, pp. 18-19.

⁵⁰⁴ Pour une critique de l'histoire littéraire comme simple propédeutique à l'étude des textes, voir notamment Alain Vaillant, « Avant-propos », in *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, pp. 10-11.

sera question ici est celui où cette forme se constitue en tant que telle, à savoir le contemporain. Comme nous tâcherons de le démontrer dans cette dernière partie, ce n'est qu'à partir des années 1990 que l'on peut réellement parler d'émergence d'une forme factographique. Nous nous appuyons pour cela sur l'étude de différents catalogues d'éditeurs, qui montrent le succès du modèle factographique et assoient cette forme dans une postérité – postérité encore relative, certes, mais néanmoins notable. Ce temps du contemporain sera envisagé comme une période et comme un contexte artistique et intellectuel qui détermine et permet en partie d'expliquer l'émergence de cette forme. Il est clair pourtant que la notion de contemporain, loin de renvoyer à une période historique définie, soulève quantité de questions, à commencer par celle de sa périodisation⁵⁰⁵. Selon les contextes, en effet, le contemporain peut avoir simple valeur de déictique, désignant ainsi une coïncidence entre deux événements, deux auteurs, deux œuvres (on est alors le contemporain « de quelque chose » ou « de quelqu'un »). Pour d'autres, dont Lionel Ruffel, le contemporain recouvre aussi une définition positive : il désigne un « moment », lequel se caractérise notamment « par l'usage du terme contemporain⁵⁰⁶ ». Nous conviendrons avec lui que, en ce qui concerne le contemporain, « la seule périodisation possible nous semble [...] être celle des usages⁵⁰⁷ ». Or, ces usages diffèrent selon le champ artistique où ils s'inscrivent. Si, en littérature, l'expression « littérature contemporaine » peut désigner des ouvrages parus après une date fixée arbitrairement (1980, pour l'ouvrage de Vercier et Viart, *La Littérature au présent*) mais regroupant majoritairement des auteurs encore en vie, il n'est pas rare de voir qualifiés de « contemporains » des auteurs nés avant la Seconde Guerre mondiale. Dans le domaine des arts plastiques, l'adjectif « contemporain » semble avoir fait l'objet d'une théorisation plus importante, qui donne lieu à une périodisation plus nette. Il s'agira de s'interroger également sur les différences qui peuvent exister entre l'emploi de l'adjectif « contemporain » en littérature et dans les arts plastiques.

⁵⁰⁵ Comme le souligne d'emblée Lionel Ruffel dans son introduction à l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que le Contemporain ?*. Lionel Ruffel (dir.), « Introduction », in *Qu'est-ce que le Contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 10 sq.

⁵⁰⁶ « Il existe ainsi bel et bien un moment contemporain de l'histoire qui s'arrache au flux du temps. Ce moment contemporain, qui naît après la deuxième guerre mondiale se caractérise en grande partie, la définition peut sembler décevante, par l'usage du terme contemporain pour se désigner. Ce terme, loin d'être vide de sens, marque une série de transformations importantes qui dialectisent certains des principes de la modernité tout en n'en récusant pas les fondements. », *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

La période que nous désignerons ici comme contemporaine sera par conséquent définie par l'objet d'étude – à savoir les formes factographiques. Un examen de différents catalogues de maisons d'éditions réputées pour leur ligne novatrice permet en effet de constater que c'est dans les deux dernières décennies que la parution d'œuvres relevant de cette catégorie formelle constitue un phénomène réellement notable⁵⁰⁸.

Pourquoi le tournant du XX^e au XXI^e siècle est-il propice à une telle émergence ? En quoi les factographies peuvent-elles constituer une forme du contemporain ? Comment penser l'articulation entre cette forme et son époque ? Il s'agira de répondre à ces questions, tout en accompagnant ces réponses d'une réflexion théorique sur la notion de contemporain.

Dans cette optique, on s'appuiera sur les théories qui invitent à envisager la forme littéraire comme réponse à un questionnement qui surgit à un moment donné de l'histoire esthétique. Certes, les formes vivent et meurent et n'apportent pas de réponses définitives aux questions auxquelles elles s'articulent, mais au moins leur apportent-elles une réponse de leur temps. Comme l'écrivent Dominique Viart et Bruno Vercier :

Chaque période de l'histoire suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence que les productions n'ont encore jamais traduits. L'artiste, l'écrivain, découvre à cette occasion combien les discours déjà constitués falsifient le monde. Il doit alors en imaginer d'autres. La littérature ne se donne certes pas pour tâche de répondre à ces questions, mais ne se résigne pas à les laisser silencieuses. Elle écrit là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots – ou pas encore. C'est pourquoi il faut d'autres mots, combinés selon des syntaxes improbables. *Inédites*, dans tous les sens du terme⁵⁰⁹.

Cette littérature, ils proposent de la nommer une littérature « déconcertante⁵¹⁰ », dans la mesure où elle réfléchit les problèmes de son époque et y répond en dérangeant les

⁵⁰⁸ Nous renvoyons ici à la seconde annexe jointe à la thèse, qui recense, parmi les titres publiés ces vingt dernières années par plusieurs éditeurs français et américains, ceux qui nous semblent entrer dans la catégorie des factographies et montrer ainsi qu'il y a bien là émergence d'une forme contemporaine.

⁵⁰⁹ Dominique Viart, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations, 2^e édition augmentée*, Paris, Bordas, 2008, pp. 10-13.

⁵¹⁰ *Ibid.* La notion de littérature « déconcertante » se définit, dans le propos des auteurs, par son opposition à la littérature « consentante » (romanesque atemporel, poésie convenue, théâtre de divertissement, à quoi s'ajoute une littérature « concertante » qui « fait chorus sur les clichés de son temps » en proposant des produits destinés à créer un « scandale calibré selon le goût du jour »). Contrairement à la littérature concertante, la littérature « déconcertante » se caractériserait par l'interrogation et par une réflexion sur l'écriture à proprement parler. La notion, qui n'est pas sans poser certaines questions (selon quels critères définit-on une littérature « déconcertante » ? Quels liens implicites cette dénomination entretient-elle avec un jugement de valeur sur les œuvres ?) nous paraît toutefois pointer certains effets de lecture et de surprise caractéristiques de notre corpus.

habitudes du lecteur, acquises par la fréquentation du canon littéraire. Il nous semble évident que les factographies relèvent de cette littérature dite « déconcertante », qui en s'éloignant des formes connues à la fois réfléchit les questions de son temps mais aussi les moyens par lesquels la littérature peut s'en emparer et leur donner corps. L'intérêt de ces œuvres « déconcertantes » tient aux enjeux qu'elles soulèvent et qui, rappelle D. Viart, « interrogent la littérature elle-même autant que le monde qui l'entoure⁵¹¹ ».

Si l'articulation de la forme à l'histoire des idées peut se penser sur le modèle du couple question-réponse, on proposera par conséquent de placer les factographies au cœur d'un réseau de questionnements. Nous verrons que les factographies s'approprient un ensemble de problèmes et de notions caractéristiques de la littérature et de la théorie littéraire contemporaines, qu'elles s'inscrivent dans un paysage et un réseau d'interrogations qui leur sont propres. Il s'agit donc de se situer dans une approche non plus seulement poéticienne mais historienne des formes, et de replacer leur émergence dans un contexte intellectuel et artistique, afin de déterminer ce qui justifie aujourd'hui la proposition d'une nouvelle catégorie formelle nommée « factographies ».

Pour autant, on n'adoptera pas un point de vue uniquement synchronique qui réduirait cette forme au contemporain. Inscrire une forme dans le temps, en effet, c'est aussi reconstituer son histoire ou sa pré-histoire, ainsi que les références par rapport auxquelles elle se définit. Cette partie sera donc traversée par un second temps, entendu cette fois comme une durée, comme une histoire et une mémoire. Qu'ils aient inspiré les écrivains eux-mêmes (Marcel Cohen a lu Reznikoff, Perec avait lu Kluge, et la postérité littéraire de Perec est immense) ou qu'ils s'imposent à la mémoire du lecteur, les précédents et les modèles de l'entreprise factographique sont en effet nombreux ; nous tâcherons de distinguer parmi eux quelques exemples essentiels. Ces références, toutes antérieures à la période contemporaine, peuvent apparaître comme des précédents isolés. Il s'agira pourtant de montrer que ces tentatives singulières annoncent et préparent l'émergence des factographies.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 14.

Contexte et mémoire, présent et passé, seront ainsi l'occasion d'une réflexion sur le temps des œuvres, qui peut s'envisager aussi bien du point de vue de la création que de la réception. Comme le souligne Michèle Touret,

Un regard en arrière est utile : qui dans les années 1870 connaissait un certain Rimbaud, ou un certain Lautréamont ? Il a fallu attendre les années 1910 et surtout 1920 pour qu'ils soient édités, lus, et encore confidentiellement. Avant 1910, pour qui existaient-ils ? Quelle en est la conséquence pour l'histoire littéraire ? Pour celle de la création, ils appartiennent à la fin du XIX^e siècle, celle de la réception littéraire, c'est-à-dire d'une réelle existence dans le milieu intellectuel et social, ils appartiennent au début du XX^e siècle. Ils appartiennent aux deux moments littéraires. L'œuvre littéraire relève du moment de sa création, et du moment de sa première lecture, puis de ses lectures successives⁵¹².

S'il n'est pas avéré encore que les œuvres de Reznikoff, Perec et Kluge bénéficieront d'une réception semblable à celle que connurent tardivement les œuvres de Lautréamont et de Rimbaud, la multiplication récente de tentatives factographiques nous paraît indiquer que notre époque réunit les conditions d'une lisibilité nouvelle de ce corpus. On pourrait dès lors formuler l'hypothèse que le tournant du XX^e au XXI^e siècle constitue pour ces œuvres ce que Michel Charles propose d'appeler leur « bonne date » :

Il reste que l'histoire littéraire ne serait pas l'histoire littéraire si les ensembles ainsi élaborés ne pouvaient être datés. Voilà une évidence, mais où la chose devient plus intéressante et plus complexe, c'est lorsqu'on commence à s'interroger sur la bonne date — comme le philologue s'interroge sur le bon texte. C'est un lieu commun de dire qu'un texte s'inscrit (aussi) dans l'histoire de ceux qui l'ont promu comme tel (exemple canonique : Lautréamont chez les surréalistes) ; c'en est un autre de souligner qu'un texte est réécrit par ses lecteurs. Mais il est peut-être moins trivial d'en tirer les conséquences. L'inscription historique d'un texte est multiple : de la date de sa production à celle de sa réception, en passant par celles où il a été non seulement lu et commenté, mais tout simplement édité, le texte n'en finit plus d'être reformulé, reconfiguré, « redaté ». Quand l'histoire littéraire ne veut connaître que la date de la production, elle devient une herméneutique comme les autres, décidant que le sens, c'est l'origine. La voilà donc divisée, en quelque sorte, partagée entre un questionnement authentiquement théorique et un système d'interprétation fragile, comme tous les systèmes d'interprétation. [...] [L]a question de l'historicisation d'un texte est éminemment théorique, à condition de ne pas la résoudre dans une pratique d'interprétation⁵¹³.

Pierre Bourdieu a ainsi élaboré la notion d'« âge artistique » pour désigner la position que le champ esthétique assigne à des œuvres dans son espace-temps et « dont la meilleure mesure serait sans doute l'époque d'apparition du style correspondant dans l'histoire

⁵¹² Michèle Touret, « Si proche, si proche... Réflexions sur l'histoire littéraire du XX^e siècle », article publié en ligne sur le site *fabula* en mai 2009 et consultable à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?Si_proche%2C_si_proche#_edn6 (consulté le 19/09/2011)

⁵¹³ Michel Charles, « Préambule », in *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., pp. 14-15.

relativement autonome de la peinture » ou de la littérature⁵¹⁴. Les œuvres de Perec, Kluge et Reznikoff qui prennent place dans le corpus factographique ne « font pas leur âge », et peut-être un jour l'institution, les ayant reconnues pour telles, les considérera comme des œuvres « précoces », nées quelques décennies avant la période où elles pourraient être pleinement intégrées au paysage littéraire.

Enfin, penser l'historicité d'une forme, c'est aussi réfléchir à ce que son apparition et son développement font à la littérature et à la façon dont elles en marquent l'histoire. Les factographies ne sont pas uniquement le résultat d'une histoire littéraire ; elles jouent également un rôle dans une histoire des formes. Parce qu'elles engagent un autre imaginaire de la création, parce qu'elles empruntent des notions et des pratiques jusque-là étrangères au domaine littéraire, parce qu'elles proposent un autre modèle de lecture et d'écriture, elles contribuent à infléchir les représentations de la littérature et de ses usages. Il s'agira notamment de se demander si c'est bien dans l'horizon restreint d'une histoire littéraire qu'il convient de penser ces formes, ou si ce n'est pas plutôt dans celui, élargi, d'une histoire de l'art.

Par conséquent, cette partie sera construite en deux temps correspondant chacun à une manière de situer historiquement les factographies. Au cinquième chapitre correspondra ainsi une inscription de la forme dans l'histoire littéraire, d'une part en justifiant l'articulation des factographies à certaines grandes questions et notions propres à la création à et à la théorie littéraires contemporaines, d'autre part en retraçant une possible pré-histoire de cette forme, qui la relie à une mémoire de la littérature. Le sixième et dernier chapitre sera quant à lui consacré à une inscription dans une histoire de l'art plus vaste, où il s'agira de montrer que les factographies posent la question des limites entre art contemporain et littérature et contribuent à les brouiller, engageant ainsi une possible redéfinition de l'histoire littéraire.

⁵¹⁴ « Les peintres des galeries d'avant-garde s'opposent aussi bien aux peintres de leur âge (biologique) qui exposent dans les galeries de la rive droite qu'aux peintres beaucoup plus âgés ou déjà morts qui sont exposés dans ces galeries ; ils n'ont rien en commun avec les premiers que l'âge biologique ; ils ont en commun avec les seconds, auxquels ils s'opposent par l'âge artistique, qui se mesure en générations (révolutions) artistiques, d'occuper une position homologue que celle que ces devanciers prestigieux occupaient dans des états plus ou moins anciens du champ et d'avoir toutes les chances d'occuper des positions homologues dans des états ultérieurs [...] », Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp. 213-214.

CHAPITRE 5 – RÉPONSES FACTOGRAPHIQUES :
SITUATION DANS UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE
CONTEMPORAINE

Dans ce chapitre, il s'agira d'inscrire les factographies dans l'histoire littéraire, selon une logique double. Dans une approche synchronique, d'abord, on s'efforcera de montrer qu'elles constituent bien une forme du contemporain, en ce qu'elles participent d'un ensemble de réflexions et de questions que la littérature contemporaine se pose à elle-même. Comme le rappellent en effet Dominique Viart et Bruno Vercier, penser la littérature « au présent » suppose en effet de « considérer l'image qu'à elle-même la littérature se donne : la conception que se fait, aujourd'hui, l'écrivain de son travail et les « postures » qu'il adopte ; ce que deviennent les débats esthétiques et les grands *genres* de la littérature⁵¹⁵ ». Les factographies, nous le verrons, témoignent à leur manière d'une certaine évolution de cette image et de ces postures⁵¹⁶.

À travers une approche diachronique, ensuite, il s'agira de montrer que cette forme a elle-même une histoire ou une pré-histoire, qu'on peut lui trouver des précédents, qu'elle se constitue en référence à un certain nombre de filiations qui la relient à un temps antérieur. On inscrira donc cette forme dans deux temps distincts : d'une part un présent, entendu

⁵¹⁵ Dominique Viart, « Introduction », in Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature au présent*, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁶ Le terme fait référence au concept développé par Jérôme Meizoz dans ses travaux, qui s'intéressent au positionnement singulier des écrivains dans le champ littéraire ainsi qu'à la dimension de mise en scène qu'implique la gestion publique de leur image. Les postures désignent ainsi différentes modalités conscientes de représentation des écrivains par eux-mêmes, modalités verbales ou comportementales, textuelles ou contextuelles, qui jouent ou déjouent une certaine position de l'auteur dans le champ. Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

À la notion de posture, qui n'est pas réductible à la feinte, certains théoriciens, comme Marielle Macé, préfèrent celle de « geste », qui relève moins de la production d'une visibilité publique que d'une action du sujet mettant en œuvre une écriture ou un choix artistique singuliers, pensés dans un certain rapport au corps et à la manière dont chaque individu se l'approprié. Cf. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 2011.

comme un contexte d'influence et d'émergence, de l'autre un passé, entendu comme un réseau d'intertextes qu'il est possible de constituer, *a posteriori*, en une préfiguration de la forme.

La situation des factographies dans l'un et l'autre temps opère selon des logiques différentes. Leur inscription dans le contemporain se fait par le biais du couple question-réponse. La forme est alors pensée comme réponse possible à un certain questionnement qui structure le climat intellectuel et artistique où elle apparaît. Les factographies se situent à la croisée de deux notions centrales pour la littérature contemporaine et qui toutes deux font problème : celles de littéralité et de factualité, qui seront successivement déployées dans deux points successifs. Les factographies se les approprient d'une manière singulière, qui à la fois les inscrit dans un dialogue avec un ensemble d'auteurs et de théoriciens, mais qui permet également de penser leur spécificité dans ce débat et dans le paysage de la création littéraire contemporaine.

L'articulation de la forme à une histoire de la littérature se fera quant à elle par le biais de la notion de mémoire intertextuelle. On tentera ainsi dans un troisième point de reconstituer un réseau de références qui permettent de situer ces formes contemporaines dans une histoire littéraire plus large.

1. Littéralités

Le premier point de convergence entre les factographies et certaines grandes tendances de la littérature contemporaine concerne le mode d'utilisation et d'observation du langage qu'elles mettent en œuvre. Traditionnellement, la littérature se définit comme un art contraint d'utiliser le langage ordinaire tout en cherchant à s'en démarquer. À un usage transitif et utilitaire, où les mots employés s'effacent au profit du message transmis, la littérature opposerait ainsi un usage détourné et intransitif du langage, qui attirerait l'attention sur sa matérialité. Le langage littéraire serait travaillé dans le sens d'une relative opacité, de manière à conditionner son écoute sur le mode esthétique. Une des modalités principales de ce travail de la langue consiste en l'usage de figures, parmi lesquelles la métaphore occupe une place privilégiée. Souvent considérée comme le signe par excellence

du langage poétique, elle incarne remarquablement ce retournement par lequel un écrivain s'empare de la langue commune pour lui permettre de révéler une beauté et une vision singulières. Or, cette célébration de la métaphore (et au-delà de la figure), après avoir connu un succès certain auprès des auteurs modernistes, semble s'être retournée chez certains auteurs contemporains en une méfiance.

Dominique Viart fait ainsi le constat d'un « phénomène [...] large et insistant dans la littérature contemporaine » et qu'il décrit comme

[...] une certaine méfiance envers les formes travaillées d'écriture, les emportements lyriques ou rhétoriques, les élaborations littéraires complexes ou grandiloquentes. Comment ne pas voir là le symptôme d'une remise en question de la conception même de littérature comme « langage du Beau », et plus généralement, un questionnement adressé à la vocation esthétique de la littérature, à sa nature artistique (qu'il s'agisse d'ailleurs de s'en défaire ou de la retrouver selon d'autres procédures)⁵¹⁷ ?

Il propose de désigner ce phénomène par le biais d'une expression empruntée à Roland Barthes, celle d'« écriture blanche », proposée en 1953 dans *Le Degré Zéro de l'écriture*⁵¹⁸, et qu'il définit de la manière suivante :

On peut [...] considérer que l'écriture blanche est la forme stylistique du minimalisme littéraire, qui peut en avoir d'autres. Un premier trait définitoire de l'écriture blanche semble être la distance que cette forme d'écriture prend envers les rhétoriques instituées ou installées. Une écriture blanche, explique Barthes, est une écriture « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage », une écriture « indicative » et « amodale ». La question se pose des conditions de possibilité d'une écriture ainsi non-marquée, non-rhétorique : « Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus » accomplit, selon Barthes, « un style de l'absence qui est presque une absence idéale de style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme⁵¹⁹ ».

Pourtant, la notion d'écriture blanche semble présenter quelques difficultés. Pour Paul Louis Rossi,

L'écriture blanche n'est pas un concept, ni même une catégorie esthétique, mais un qualificatif donné à un certain de productions littéraires et poétiques contemporaines⁵²⁰.

⁵¹⁷ Dominique Viart, « Ouverture, Blancher et minimalisme littéraire », in *Écritures blanches*, sous la direction de Dominique Rabaté et Dominique Viart, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 10.

⁵¹⁸ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, [1953], in *Œuvres complètes, vol. I, 1942-1961*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 173 sq.

⁵¹⁹ Dominique Viart, « Ouverture, Blancher et minimalisme littéraire », art. cité, pp. 14-15.

⁵²⁰ Paul Louis Rossi, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996, p. 46-48.

De plus, Dominique Viart lui-même souligne la « menace d'un trop plein » terminologique dû à la multiplicité des expressions qui dans le discours de Barthes entrent en concurrence avec celle d'« écriture blanche » (dans l'essai de 1953 l'écriture « au degré zéro » est aussi dite « neutre », « innocente », « transparente », « indicative », « amodale », « style de l'absence » ou « absence idéale de style »). Le brouillage qui en résulte quant à la définition de la notion se voit encore renforcé par la multiplication des « formules qui lui semblent apparentées : Annie Ernaux et l'« écriture plate », Marguerite Duras et l'« écriture courante », Georges Perros et Georges Perec et les écritures de « l'ordinaire » ou de « l'infra-ordinaire » ; jusqu'à Samuel Beckett et « l'épuisement de la littérature⁵²¹ » ».

Pour ces raisons, nous préférons à l'expression d'« écriture blanche » celle, plus clairement délimitée et moins métaphorique, de littéralité⁵²². Si elle recouvre un corpus plus restreint, elle a également l'intérêt d'être dépourvue de connotations psychologiques ou morales : au vocabulaire de la « blancheur », de l'« innocence » ou de la « neutralité », elle préfère la question du sens et des modalités de production de celui-ci⁵²³.

Originellement théorisée par Jean-Marie Gleize, cette littéralité s'entend d'abord comme « poésie de l'évitement ou de la neutralisation des images⁵²⁴ ». Jean-Michel Maulpoix, sur son site internet, évoque ainsi « une nouvelle génération de poètes », apparue dans les années soixante-dix, « qui manifeste un souci de réflexivité critique et de rigueur formelle très accusé, et qui vise cette fois la littéralité. (Est dit « littéral » ce qui s'en tient strictement à la lettre⁵²⁵) ». Elle regroupe des auteurs comme Emmanuel Hocquard, Anne-

⁵²¹ Dominique Viart, *art. cit.*, p. 8.

⁵²² Pour Jean-Marie Gleize « Il est insupportable d'entendre parler de la poésie blanche, et, plus largement, du blanc en poésie, comme si le blanc « mental » du *coup de dé*, le blanc prosodique de Reverdy, le blanc solution de continuité dans l'effort vers la parole chez du Bouchet, le blanc chorégraphique d'Albiach, le blanc effacement-ellipse chez Royet-Journoud, etc, c'était la même chose ». Jean-Marie Gleize, entretien, « A noir ou les enjeux de la poésie », *La Quinzaine littéraire*, n° 532, mai 1989.

⁵²³ Or cette distinction implique un changement de perspective et possiblement d'échelle. Ainsi, il n'est pas anodin que Barthes parle de « littérature » objective ou littérale, mais d'« écriture » blanche, neutre, ou au degré zéro. La littéralité désigne davantage chez lui un fonctionnement interprétatif (du côté de la réception), mais elle suppose (du côté de l'élaboration littéraire) une mise en œuvre et en mots, une « écriture » susceptible de produire une lecture strictement « littérale ».

⁵²⁴ Jean-Marie Gleize, *A noir, poésie et littéralité, essai*, Paris, Seuil, collection « Fiction et Cie », 1992.

⁵²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 : les tendances », article publié sur le site « Jean-Michel Maulpoix et Cie », et consultable à l'adresse suivante : <http://www.maulpoix.net/decanter.html> Refusant le lyrisme, la recherche stylistique, revendiquant une langue plate, ces poètes se situent dans une vision de la poésie entièrement opposée à celle que revendique Jean-Michel Maulpoix, aux yeux duquel « leur désir ultime serait de parvenir à une écriture froide, mate et feutrée qui mettrait la poésie en état

Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, et plus récemment Olivier Cadiot, Pierre Alféri ou Jean-Marie Gleize.

Ce que ces poètes ont en commun, c'est d'abord une langue « neutre », voire « pauvre ». Ainsi Emmanuel Hocquard revendique-t-il dans *Un Privé à Tanger* l'usage d'une « petite langue », d'une « langue usagère », « pauvre dans sa précision économe d'adjectifs, d'adverbes, d'images et de métaphores⁵²⁶ ». Cette poétique de la transparence, qu'il définit comme une « ligne de langue claire », s'accompagne également d'une neutralisation du sujet lyrique. À l'expression des émotions est préférée un examen critique des énoncés, souvent impersonnels, que l'on retrouve chez grand nombre de poètes « littéralistes ». Olivier Cadiot, dans *L'Art poétique*, rassemble ainsi des phrases prélevées dans des manuels de grammaire, phrases banales qu'il juxtapose de manière à donner à voir la langue dans ses usages les plus familiers⁵²⁷. Professant un retour à une écriture « désaffublée⁵²⁸ », non métaphorique, les écrivains « littéralistes » prétendent ainsi faire de la poésie avec la même langue que celle de la communication ordinaire.

Si Jean-Marie Gleize emprunte explicitement la notion de littéralité à l'injonction célèbre de Rimbaud invitant à lire « littéralement et dans tous les sens », tout comme il lui emprunte l'idée d'une poésie « objective », gageons que l'emploi de ces termes mobilise aussi, chez lui comme chez le lecteur contemporain, une mémoire intertextuelle nourrie des travaux de Roland Barthes. En effet, Barthes semble avoir été le premier à proposer la notion de « littérature littérale » après celle de « littérature objective », dans deux articles successifs des *Essais critiques*, qu'il consacre non pas à l'œuvre d'un poète, mais à celle d'un romancier : Robbe-Grillet⁵²⁹. Cet autre emploi de l'adjectif « littéral » invite à repenser la notion de littéralité en lui conférant une extension plus large que celle d'un simple « courant » relativement marginal de la poésie contemporaine. Les poètes que rassemble cette

d'hibernation et qui la poserait comme un pur travail logique sur le langage ». Il qualifie ainsi l'écriture d'Emmanuel Hocquard de « minimaliste et puritaine ». Pour lui, « [l]a littéralité n'existe en définitive que de commémorer en sourdine le deuil du lyrisme ». *Ibid.*

⁵²⁶ Emmanuel Hocquard, *Un Privé à Tanger*, Paris, POL, 1987, pp. 80-82.

⁵²⁷ Olivier Cadiot, *L'Art poétique*, Paris, POL, 1988.

⁵²⁸ L'expression est de Francis Ponge, qui affirme qu'« [i]l faut périodiquement désaffubler la poésie ».

⁵²⁹ Roland Barthes, « Littérature objective » [1954] et « Littérature littérale » [1955], articles précédemment parus dans la revue *Critique*, in *Essais critiques*, in *Œuvres complètes*, vol. II, 1962-1967, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 293-303 et 325-331.

appellation ne se sont d'ailleurs jamais constitués en un « mouvement ». Ils se reconnaissent plutôt dans une même « tentative », un même « effort », qui, comme le précise Dominique Rabaté,

doit être entendu comme une recherche, peut-être sans succès possible, une tension vers un état de la langue sans figure. Les options de ce littéralisme restent donc ouvertes et varient selon les auteurs⁵³⁰.

Il semble par conséquent légitime d'étendre la notion de littéralité à un corpus plus vaste – et notamment au corpus factographique. À bien des égards, « l'entreprise littérale » rejoint un certain nombre de caractéristiques propres aux écritures factographiques évoquées dans les deux premières parties de ce travail : simplicité stylistique, prélèvement d'énoncés, mise à distance du sujet écrivant. Au-delà, la notion de « littéralité », qui apparaît dans plusieurs ouvrages théoriques sur la poésie contemporaine⁵³¹, semble également pointer une tendance propre à la production littéraire des trente dernières années. La notion est certes absente du discours d'A. Ernaux et de M. Cohen ; mais elle semble pourtant à même d'éclairer leur geste d'écriture, en l'inscrivant dans un ensemble plus vaste, qui permettrait de mettre en perspective leurs œuvres dans l'horizon littéraire actuel.

1.1. Quelle(s) littéralité(s) pour la littérature contemporaine ?

La littéralité apparaît comme une notion complexe, qu'il s'agira par conséquent de définir, tout en analysant sa place dans création et réflexion contemporaine. Mais il s'agit également d'une notion récente, avec toute la souplesse et l'incertitude que cela implique. Les hésitations qui lui sont liées tiennent au fait qu'elle s'applique à la description d'objets littéraires ou artistiques extrêmement différents, des romans de Robbe-Grillet à une certaine poésie contemporaine fortement inspirée par la poésie objectiviste américaine. Il existe donc plusieurs littéralités ; par conséquent, il s'agira également de voir quel type de mise en œuvre

⁵³⁰ Dominique Rabaté, « Littéralité », in Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001, p. 437.

⁵³¹ Nous avons déjà mentionné, en dehors des travaux de Jean-Marie Gleize, ceux de Jean-Michel Maulpoix, ainsi que le *Dictionnaire de poésie* sous la direction de Michel Jarrety. Dominique Viart et Bruno Vercier voient quant à eux dans ces tentatives littérales une forme de « poésie radicale ». Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature au présent*, op. cit., p. 448 sq. Sur l'extension de la notion de littéralité à tout un pan de la Bibliothèque poétique, voir également : Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais de poésie littérale, de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Paris, Al Dante, 2003.

de la notion proposent les factographies. Pour ce faire, on s'attachera d'abord à cerner le rôle et les aspects que revêt la littéralité dans le paysage littéraire contemporain, pour examiner ensuite comment les factographies s'approprient les questions que celle-ci soulève et les pistes de création qu'elle ouvre.

Quelle que soit l'extension et le corpus auquel Barthes ou Gleize proposent d'appliquer la notion de littéralité, celle-ci se définit toujours par un rejet de la métaphorisation. Elle rejoint ainsi un certain mode de signification qui correspond au sémantisme original du terme. Dans son emploi courant la « littéralité » désigne en particulier la « stricte conformité (d'une interprétation, d'une traduction) à la lettre, au texte⁵³² ». L'adjectif s'applique nécessairement à un discours comportant différentes strates de signification et susceptible d'interprétations multiples. C'est pourquoi il ne qualifie qu'un certain type d'objets de langage, parmi lesquels figurent les expressions imagées et les textes – qu'il s'agisse de textes traduits, de textes littéraires ou de textes religieux. Le propre d'un texte, en effet, et tout particulièrement d'un texte littéraire, est de pouvoir être lu et interprété selon différents niveaux, parmi lesquels le sens littéral apparaît comme le sens évident et premier – mais aussi souvent comme un sens superficiel et trompeur.

L'emploi du terme « littéral » mobilise ainsi une opposition entre deux modalités de signification, la « lettre » et « l'esprit de la lettre » qui renvoient à une tradition interprétative complexe, notamment en ce qui concerne l'herméneutique théologique. Claude Amey, dans *Mémoire Archaique de l'art contemporain, Littéralité et Rituel* retrace l'histoire de cette opposition :

La rhétorique d'Augustin distingue les signes « propres » des signes « transposés » qui permettent d'accéder à l'allégorie biblique, et Saint Thomas oppose ceux-ci au « sens spirituel ». Par la suite (Du Marsais), on distinguera le sens littéral du sens figuré, c'est-à-dire celui qui se présente directement à l'esprit, sens fondamental, sens du dictionnaire, sens codifié ou commun, distingué de la signification comme idée totale, dont ses connotations et ses nuances éthiques ou mystiques, etc. ; ou si l'on veut, la fable qu'on lit, la scène ou l'icône qu'on voit, en bref ce qui apparaît en surface aux sens et est distinct de ce qui se détecte au-dessus ou en profondeur. De façon générale, il y a un niveau du sens basique ou immédiatement donné d'où peuvent rayonner des sens non littéraux dont il est le socle ; on

⁵³² « Littéralité », définition du *Grand Robert de la langue Française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert*, Deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, tome VI, Paris 1989.

parlera d'un sens littéral, « textuel » ou « exact », par rapport au sens métaphorique, allégorique ou mythique⁵³³.

Dans cette série d'oppositions, c'est toujours le pôle spirituel qui se voit valorisé au détriment du littéral, au sein d'une hiérarchie où les différentes strates de signification d'un texte ou d'une œuvre se voient attribuer un prix inversement proportionnel à leur « immédiateté ». Suivant le modèle de la progression herméneutique médiévale, il s'agit de dépasser l'interprétation première, courante (historique et littérale) pour accéder au sens profond (les sens dits « spirituels » : allégorique, tropologique et anagogique). Dans cette optique, la « lettre », ou sens littéral du texte, peut être considérée diversement comme un obstacle à la compréhension réelle d'un texte (« La lettre tue et l'esprit vivifie », dit Saint Paul), soit comme le chemin d'accès à celle-ci, qui ne prend sens que dans une progression interprétative destinée à passer outre. Dans le discours philosophique et théologique, le sens littéral, bien que « chronologiquement » premier, se voit ainsi défini négativement dans son rapport de secondarité à un sens majeur :

Le surgissement du littéral est l'effet secondaire de l'hypothèse d'un sens « non-littéral », d'un sens sous-jacent, médiat, latent que les Grecs désignent d'abord du terme d'*uponoia*, pensée du dessous, et ensuite, du terme, qui connaîtra une brillante postérité, d'*allégoria*. Le sens littéral apparaît comme une sorte de résidu inerte qui résiste à la quête d'un autre sens⁵³⁴.

Pour citer encore Claude Amey :

En bref, la *lettre* et l'*esprit* s'opposent dans leur association (signifiant/signifié), et la question serait de savoir si la lettre fait naître l'esprit, en est le jalon d'accès, le révèle ou si au contraire elle lui fait obstacle, le cache, l'empêche de poindre⁵³⁵.

L'histoire du concept de littéralité dans l'exégèse occidentale est ainsi indissociable du couple métaphorique surface/profondeur et d'une valorisation du second pôle au détriment du premier, auquel le sens littéral est systématiquement attaché. Le mot de « littéralisme », qui désigne une interprétation trop littérale, notamment s'agissant de la Bible, porte la trace de ce dénigrement qui associe l'immédiateté à la superficialité.

⁵³³ Claude Amey, *Mémoire archaïque de l'art contemporain, Littéralité et rituel*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 18.

⁵³⁴ Mercedes Blanco, « Quelques remarques sur l'histoire du concept de littéralité », in *Littéralité 2, L'esprit de la lettre, Textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes*, Actes du colloque des 18-19 mai 1990 organisé par le G.R.I.A.L. à la Maison des Pays Ibériques, études réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux – Maison des pays ibériques, 1992, p.10.

⁵³⁵ Claude Amey, *Mémoire archaïque de l'art contemporain, Littéralité et rituel*, op. cit., pp. 18-19.

Pourtant, on assiste à la fin du XX^e siècle à une revalorisation de la littéralité et à une autonomisation du sens littéral par rapport à ses significations secondes, relevant d'un sens dit « profond ». Un des exemples les plus marquants de cette inversion hiérarchique correspond également au premier emploi de l'adjectif « littéral » comme manière de qualifier non une interprétation ou une lecture, mais un mode d'écriture. Un article des *Essais critiques* que Barthes consacre au *Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet est en effet intitulé « Littérature littérale ». À travers la réflexion de Barthes, l'adjectif « littéral » ne désigne plus simplement une modalité d'interprétation mais une modalité d'écriture. Il lui permet en effet d'envisager l'écriture pratiquée par Robbe-Grillet comme la mise en œuvre d'un mode spécifique de signification visant à épuiser la dimension symbolique de l'objet au profit de sa description matérielle :

Chez Robbe-Grillet [...], les constellations d'objets ne sont pas expressives, mais créatrices ; elles ont à charge, non de révéler, mais d'accomplir ; elles ont un rôle dynamique, non heuristique : avant qu'elles ne se produisent, il n'existe rien de ce qu'elles vont donner à lire : elles *font* le crime, elles ne le livrent pas : en un mot, elles sont littérales⁵³⁶.

Mais cette littéralité, pour Barthes, est clairement valorisée comme l'intérêt et l'innovation principale du roman de Robbe-Grillet. Le littéral n'est plus envisagé comme un sens superficiel qu'il s'agirait de dépasser, mais comme un nouvel horizon vers lequel la littérature pourrait désormais tendre. On peut y voir le signe d'une tendance, qui traverse toute la seconde partie du XX^e siècle ; présente notamment dans les travaux de Lacan, dont on sait quelle influence ils ont pu avoir sur la pensée de Barthes, cette tendance bouleverse la hiérarchie préalablement admise entre signifiant et signifié, lettre et esprit de la lettre :

Certes la lettre tue, dit-on, quand l'esprit vivifie. Nous n'en disconvenons pas [...] mais nous demandons aussi comment sans la lettre l'esprit vivrait. Les prétentions de l'esprit pourtant demeureraient irréductibles, si la lettre n'avait fait la preuve qu'elle produit tous ses effets de vérité dans l'homme, sans que l'esprit ait le moins du monde à s'en mêler⁵³⁷.

La notion de littéralité appliquée à la littérature porte la trace de cette réévaluation. Pourtant, bien qu'à notre connaissance elle ait été utilisée dans ce domaine pour la première

⁵³⁶ Roland Barthes, « Littérature littérale », art. cit., p. 328. Même s'il s'agit d'énoncés et non plus d'objets, Emmanuel Hocquard ne dit pas autre chose quand il affirme : « Quand je dis que ce que j'écris est littéral [...] je veux simplement dire que mes énoncés sont à prendre au pied de la lettre, tels qu'ils sont reproduits noir sur blanc. Tous mes livres sont à lire comme des copies. Je suis le copieur de mes livres. » Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne », in Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (éd.), *Modernités, 8 : Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 285.

⁵³⁷ Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 509.

fois par Roland Barthes, elle sera presque aussitôt abandonnée par lui, alors même qu'elle se voit concurrencée par tout un ensemble d'expressions qui, sans être parfaitement équivalentes, gravitent autour d'un même réseau d'idées⁵³⁸. Dans les *Essais critiques*, un autre article consacré à Robbe-Grillet porte quant à lui le titre « littérature objective » ; mais l'« objectif » fait ici référence à une modalité du regard (qui prend modèle sur l'appareil photographique) et que prolonge l'écriture, là où le littéral concerne une manière de signifier⁵³⁹. Pourtant, le glissement de l'un à l'autre terme met l'accent sur la complémentarité des notions : à une attitude (l'objectivité) correspondrait ainsi de façon presque évidente un mode singulier de signification et d'expression (la littéralité). Le glissement opéré par Barthes d'une littérature « objective » à une littérature « littérale » recouvre ainsi un changement de perspective : alors que la notion d'objectivité semblait référer essentiellement à l'auteur (celui qui regarde, épuise l'objet de son regard), la littéralité est d'abord une affaire de lecteur (celui qui interprète les signes produits par le texte).

Parmi les critiques et les auteurs contemporains cités précédemment, la notion de littéralité s'est infléchie. Les écrivains s'en sont emparés pour désigner des expériences littéraires très éloignées du nouveau roman tel que l'a pratiqué Robbe-Grillet. Il existe néanmoins un point commun entre toutes les définitions existantes de la notion, qui tient au sème de « lettre » contenu dans le terme. Les littéralités font toujours signe vers une opposition, qui au « corps de la lettre » oppose « l'esprit de la lettre », et privilégient toujours le premier sur le second. Le littéral n'est dès lors plus défini de manière négative comme l'envers du symbolique, comme mirage à contourner ou comme une étape à franchir. Il prend une valeur et un contenu positifs, qui peut varier selon ce que l'on choisit d'entendre

⁵³⁸ On notera parmi celles-ci l'expression « degré zéro de l'écriture », qui a donné son nom au fameux livre de 1953 ; mais le « degré zéro » est davantage pensé comme une « contre-littérature », une lutte toujours vouée à l'échec contre ce que Barthes nomme le « style » (la « nature » de l'écrivain) et contre ce qu'il appelle « l'écriture » (sa « morale », c'est-à-dire son mode d'engagement formel).

⁵³⁹ Dans « Littérature objective », Barthes décrit une écriture cherchant à exprimer un point de vue singulier, qui tend à vider l'objet de sa profondeur par le biais d'une description étale de sa surface : « L'écriture de Robbe-Grillet est sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle qualité : c'est donc le contraire même d'une écriture poétique. Ici le mot n'explose pas, il ne fouille pas, on ne lui donne pas pour fonction de surgir tout armé en face de l'objet pour chercher au cœur de sa substance un nom ambigu qui le résume : le langage n'est pas ici viol d'un abîme, mais élongement à même une surface, il est chargé de peindre l'objet, c'est-à-dire de le caresser, de déposer peu à peu le long de son espace toute une chaîne de noms progressifs, dont aucun ne doit l'épuiser ». Roland Barthes, « Littérature objective », art. cit., p. 294.

quand on parle de la « lettre » d'un texte. Il existerait en ce sens autant de littéralités que le mot « lettre » peut recouvrir de sens : en tant que signe typographique, la lettre renvoie à une matérialité, elle désigne un signifiant caractérisé dans sa dimension concrète ; mais « la lettre d'un texte » peut aussi se définir du côté du signifié : elle désigne alors le sens strict d'une phrase, son sens « littéral », comme dans l'expression « traduction littérale ». On retiendra enfin les expressions qui associent au terme l'idée d'une exactitude : « à la lettre », « au pied de la lettre », « avoir le souffle littéralement coupé », qui renvoient à une interprétation extrêmement rigoureuse, excluant de fait les déformations, minimisations ou hyperbolisations propres à un usage figuré du langage.

À partir de cette stratification des sens du mot « lettre », il est possible de distinguer différents angles de définition de la littéralité. D'abord une littéralité comme attention à la matérialité de l'énoncé, telle qu'elle se manifeste chez Olivier Cadiot et Emmanuel Hocquard, dans une poésie qui se prête volontiers à l'exhibition des mécanismes de la langue et à l'examen critique des discours ordinaires. C'est le langage qui devient alors le principal objet du poème. Il s'agit, comme le propose Claude Royet-Journoud, de « remplacer image par le *mot image* »⁵⁴⁰.

Cette attention à la matérialité de l'énoncé, qui n'est pas sans rappeler la définition jakobsonienne du langage poétique, pourrait paraître s'appliquer à tout type de poésie. Mais la particularité des poètes dits « littéralistes » réside en cela que c'est la langue ordinaire qui les occupe. Loin de vouloir pallier son incomplétude ou de chercher à la dépasser, cette langue constitue à la fois l'horizon et le matériau de la poésie littérale. Exemples tirés des grammaires, discours journalistiques et expressions courantes sont examinés sur un mode réflexif. Ainsi, pour Emmanuel Hocquard :

[...] si on parle de littéralité, celle-ci ne peut porter que sur une proposition déjà formulée, oralement ou par écrit. Autrement dit, il ne peut être question de littéralité qu'à l'occasion de la répétition de la proposition, dans un contexte de surdité, d'interrogation ou d'incertitude. Dans un contexte ténébreux. Ou avec une intention ludique. Les enfants jouent à répéter.

Exemple : Olivier dit à Emmanuel : la robe de Pascal est rouge. Emmanuel, qui n'a pas entendu, ou qui n'est pas certain d'avoir bien saisi ce qu'Olivier a dit ou qui s'étonne parce qu'il a vu que la robe de Pascal est verte, se tourne vers Pierre qui lui répète ce qu'a dit Olivier : la robe de Pascal est rouge.

Nous sommes ici devant un type particulier de représentation. Non la représentation d'une observation particulière portant sur la couleur réelle de la robe de Pascal, mais la re-

⁵⁴⁰ Claude Royet-Journoud, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2007, p. 11.

présentation de l'énoncé de l'observation en question. Peu importe que la robe de Pascalle [...] soit réellement rouge. Ce qui compte est que la seconde proposition : la robe de Pascalle est rouge, soit, littéralement, la même que la première. C'est cette sorte de tautologie que produit la littéralité. Et comme = est impossible, la robe de Pascalle est rouge dit autre chose que la robe de Pascalle est rouge. Tout est clair ?
Ce que j'écris relève de cet écart⁵⁴¹.

Il s'agit bien de répéter pour rendre audible ou visible un discours préexistant, selon une logique très proche de ce que nous avons nommé en deuxième partie de ce travail des « dispositifs de visibilité » factographiques. Dès lors, l'énoncé décontextualisé ne représente plus le réel, mais s'impose en tant que discours, « littéralement ». La notion de littéralité rompt ainsi avec le paradigme romantique qui « pense qu'en « creusant » le signifiant linguistique, en s'appropriant la langue commune, c'est le principe de l'expérience subjective qui est retrouvé, créant ainsi un « symbole » qui est une refondation à la fois subjective et collective⁵⁴² ».

On pourrait voir dans la poétique pongienne un autre exemple d'attention littérale à la matérialité des mots. Chez Ponge, le signifiant est ainsi clairement perçu en tant qu'objet, dont l'aspect graphique ou sonore parasite ou complète le signifié (ainsi de l'ambiguïté du cageot « à mi-chemin de la cage au cachot⁵⁴³ »).

Comme le résume Jean-Marie Gleize dans un entretien :

L'être littéral de la littérature signifie simplement : la littérature est un fait de langue, a pour lieu la langue, est le résultat d'un certain nombre d'opérations sur la langue⁵⁴⁴.

Mais il ajoute aussitôt que le littéral est aussi « non paraphrasable », « non interprétable ». On rejoint ainsi un sens plus proche de l'usage courant de l'adjectif, et qui correspond pleinement à l'idée barthésienne d'une littéralité comme refus du symbolique. Il s'agit alors de faire sens de manière aussi « immédiate » que possible, c'est à dire, bien sûr, en préservant la relation symbolique qui au signifiant (les lettres se combinant en mots) associe

⁵⁴¹ Emmanuel Hocquard, *Ma Haie, Un Privé à Tanger II*, Paris, POL, 2001, pp. 263-264.

⁵⁴² Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard, une poésie littérale ? », in Daniel Guillaume (éd.), *Poétiques et Poésies contemporaines*, publié par le Centre Jacques-Petit, Université de Franche-comté et le Centre d'Études Poétiques, ENS-LSH, Lyon, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, p. 313.

⁵⁴³ « À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot [...] », Francis Ponge, « Le Cageot », in *Le Parti-Pris des choses [1942]*, in *Œuvres Complètes*, sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 18.

⁵⁴⁴ Lionel Destremau, « Entretien avec Jean-Marie Gleize », *Prétexte*, Hors-Série 9, Printemps 1996, consultable en ligne à l'adresse suivante : http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_poésie/discussions/jean-marie-gleize.htm

un signifié, mais en bloquant toute signification supplémentaire, signification *au carré* qui tendrait à transformer ce signifié en signifiant articulé à un signifié second (métaphorique, allégorique)⁵⁴⁵.

Ces préoccupations, très présentes dans la lecture que Barthes fait du haïku – nous le verrons – ou dans ses recherches littéraires autour de l'« incident » et du « romanesque », ont partie liée avec une impossible mise en arrêt du sens, où l'interprète se voit sommé et contraint de ne pas dépasser le seuil du littéral. Elles se manifestent également dans les réflexions de Barthes concernant un « sens obtus » de la photographie, qu'il compare au haïku. Comme le rappelle Éric Marty, ce sens obtus,

malgré de grandes différences, s'apparente au *punctum* : il trouble et stérilise le métalangage (la critique), il est indifférent à tout scénario, il ne se remplit pas et « il se maintient en état d'éréthisme perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à ce spasme du signifié qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations. Enfin, le sens obtus peut être vu comme un *accent*, la forme même d'une émergence, d'un pli (voire d'un faux pli), dont est marquée la lourde nappe des informations et des significations⁵⁴⁶».

On peut souligner à quel point un tel choix d'écriture s'inscrit en faux contre les représentations communes de l'œuvre littéraire⁵⁴⁷. Quantité de critiques tendent en effet à définir l'œuvre d'art par sa capacité à susciter des interprétations, et les tentatives « littérales » ou « littéralistes » tentent toujours de faire dysfonctionner cette mécanique du sens.

⁵⁴⁵ Comme le souligne Claude Amey, la littéralité désigne toujours un *rapport* envisagé au sein d'un système de signification : « [...] la notion de *littéralité*, qui découle de la lettre, oscille entre la matérialité, ce qui est objectalement fixé, et le dispositif signifiant (symbolique, allégorique, spirituel, moral, etc.), mais à l'intérieur d'une entité considérée unitaire. Autrement dit, la *littéralité* exprime un certain niveau de cristallisation du sens, d'où il découle que la matérialité de la lettre ne peut être en elle-même littérale : elle est nécessairement le corrélat externe-interne d'un système symbolique ; c'est à cet égard le sens qui est littéral et non la lettre qui n'en est que le support tangible ; une traduction est littérale quand elle observe le mot à mot, c'est à dire suit « au pied de la lettre » le sens du texte original. Claude Amey, *Mémoire Archaique de l'art contemporain, Littéralité et Rituel*, op. cit., p. 18.

⁵⁴⁶ Éric Marty, *Roland Barthes, Le métier d'écrire*, op. cit., p. 153.

⁵⁴⁷ Dans l'entretien précédemment cité, Jean-Marie Gleize reconnaît en effet que la littéralité est « incompatible avec une certaine vision de la poéticité ». Ceci explique sans doute la fragilité d'une telle mise en arrêt et en déroute du sens. Barthes, à propos du *Voyeur* de Robbe-Grillet, souligne à quel point l'œuvre est toujours susceptible d'être récupérée par des sens seconds : « [...] il est toujours possible d'occuper la *lettre* du récit par une spiritualité implicite et de transformer une littérature du pur constat en littérature de la protestation et du cri : par définition, l'une est offerte à l'autre. Pour ma part, je crois que ce serait ôter tout intérêt au *Voyeur*. C'est un livre qui ne peut se soutenir que comme exercice absolu de négation, et c'est à ce titre qu'il peut prendre place dans cette zone très mince, dans ce vertige rare où la littérature veut se détruire sans le pouvoir, et se saisir dans un même mouvement, détruisante et détruite. » Roland Barthes, « Littérature littérale », *art. cit.*, p. 331.

On a ainsi pu isoler deux modalités de l'écriture littérale : d'une part une attention aux énoncés qui constituent le discours commun, de l'autre une échappée hors du système symbolique ; mais bien souvent, ces deux modes de définition du littéral sont liés. Dans les factographies, l'une et l'autre se combinent. Les œuvres de notre corpus manifestent à la fois une attention aux énoncés ordinaires, qu'ils tâchent de rendre audibles à travers ce que nous avons proposé d'appeler des « arrêts sur langage », et de bloquer la possibilité d'interprétation symbolique par le biais d'un discours strictement dénotatif. Ainsi Annie Ernaux dénonce-t-elle comme une « habitude » la recherche de sens dans les scènes qu'elle décrit :

Pourquoi je raconte, décris, cette scène, comme d'autres qui figurent dans ces pages. Qu'est-ce que je cherche à toute force dans la réalité ? Le sens ? Souvent, mais pas toujours, par habitude intellectuelle (apprise) de ne pas s'abandonner seulement à la sensation : la « mettre au-dessus de soi⁵⁴⁸ ».

À cette tendance « apprise » répond une autre démarche, laquelle au contraire bloque la signification et qui consiste à « transcrire les scènes du R.E.R., les gestes et les paroles des gens *pour eux-mêmes*, sans qu'ils servent à quoi que ce soit⁵⁴⁹ ». L'écriture d'Annie Ernaux dans *Journal du dehors* se définit ainsi en réaction aux habitudes intellectuelles apprises et dans une différence affichée aux autres œuvres écrites par l'auteur. De la même manière, la notion de littéralité semble se construire au sein d'un réseau d'oppositions : refus de la métaphore, du lyrisme ou de l'expression, mais aussi rejet d'une certaine vision de la parole poétique comme distincte du langage ordinaire.

Il semble ainsi que la spécificité de la littéralité, par opposition aux notions pourtant proches de « blancheur », de « nudité » ou de « minimalisme », tient à ce qu'elle ne désigne pas d'abord une esthétique, mais relève avant tout d'une pensée et d'un usage spécifique du médium : elle engage un rapport réflexif au langage ordinaire. Néanmoins, la prolifération de ces expressions, et le besoin qu'éprouvent les critiques de les étendre hors de leur contexte d'origine pour les appliquer à des pans entiers de la création contemporaine signifie bien qu'il y a là, à leurs yeux, un enjeu important, une tendance marquante de la production littéraire actuelle. Si nous avons choisi pour notre part de désigner cette tendance en termes de littéralité, c'est que ce terme, parmi l'ensemble des expressions disponibles, est chargé d'une

⁵⁴⁸ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit. p. 36

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

histoire qui en souligne l'aspect conflictuel et la dimension réflexive. Au-delà de la difficulté qu'il y a à définir cette notion instable et fuyante⁵⁵⁰, la notion de littéralité apparaît donc comme une modalité de désignation d'un rapport problématique qu'entretiennent certaines écritures à la littérarité ou à la poéticité⁵⁵¹. Elle désigne avant tout un réseau de questions et elle recouvre un ensemble de tentatives extrêmement diversifiées. Dès lors, elle change de statut : elle cesse de ne désigner qu'un sous-ensemble de la production contemporaine (les œuvres des poètes « littéralistes ») pour devenir le nom d'un de ces pôles problématiques qui structurent la création littéraire contemporaine dans son ensemble.

1.2. Les factographies, formes du littéral

Il s'agit dès lors de s'interroger sur la manière spécifique dont les factographies s'approprient cette notion de littéralité : en quoi s'inscrivent-elles dans ce questionnement que dissimule la notion et en quoi lui apportent-elles une possible réponse formelle ?

La littéralité des factographies reconduit certaines caractéristiques des poésies littérales : simplicité de la forme et de la langue, mise à distance de l'expression et du lyrisme, mise en scène et en question du langage ordinaire. Cependant, elles engagent cette « entreprise littéraliste » sur le terrain de la prose. Contrairement en effet à la majorité des écrivains désignés par la critique comme « littéralistes », Marcel Cohen et Annie Ernaux, pour prendre les deux exemples strictement contemporains de notre corpus, ne sont pas des poètes et ne se revendiquent pas comme tels⁵⁵². Précisément, la construction du corpus et la proposition de la catégorie de « factographies » repose sur une volonté de dépasser l'opposition entre prose et poésie, afin de montrer qu'il est possible de dégager des formes qui dépassent ou esquivent cette bipartition. Ainsi, nous avons essayé de montrer dans les

⁵⁵⁰ Comme le souligne Jean-Marie Gleize : « Je n'insiste pas. « Littéral » est sans définition propre. Ou stable. Ou résumable. C'est pour moi ce à quoi la poésie s'affaire lorsqu'elle vise sa disparition. C'est un effort sans fin. », *Ibid.*

⁵⁵¹ C'est un problème similaire que souligne Jean-Gérard Lapacherie, au sujet de la notion d'écriture blanche : « l'écriture blanche comme le degré zéro de l'écriture se caractérisent donc par l'absence, non pas d'écriture, mais de tous les signes obligés ou institués de l'écriture littéraire ». Jean-Gérard Lapacherie, « Changement de paradigme dans les études littéraires », in *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵² Il existe néanmoins une proximité évidente entre Marcel Cohen et certains poètes « littéralistes », dont Claude Royet-Journoud, auquel Marcel Cohen a consacré un court texte dans un recueil en hommage au poète. Marcel Cohen, « Le grand feu de la conscience », in *Je te continue ma Lecture, Mélanges pour Claude Royet-Journoud*, Paris, POL, 1999, pp. 111-119.

deux premières parties de ce travail qu'il était plus pertinent de rassembler des œuvres en prose (*Stalingrad, Faits, Journal du dehors*) et des œuvres en vers (*Récits d'Ellis Island et Témoignage*) que de les dissocier selon les critères d'une classification générique qui ne paraît plus pertinente pour des objets littéraires aussi peu canoniques. Selon une logique similaire, la notion de littéralité semble susceptible de dépasser le domaine de la poésie, où elle s'est développée durant les trois dernières décennies, pour s'étendre à celui de la prose.

La spécificité des factographies consiste à inventer une nouvelle modalité d'attention au langage et de mise en scène de celui-ci, qui ne passe plus nécessairement par le vers mais adopte de façon plus générale la forme de la citation. Dans un chapitre de la partie précédente intitulé « à l'écoute des faits de langage », on a pu voir comment le processus de décontextualisation et de recontextualisation offrait les conditions d'une attention renouvelée aux paroles ordinaires, dont la violence cachée redevient par ce biais audible pour le lecteur. C'est là une démarche qui a fortement marqué les poètes dits « littéralistes », lesquels revendiquent l'influence des poètes objectivistes américains, et notamment de Charles Reznikoff. Dans *La Bibliothèque de Trieste*, Emmanuel Hocquard fait ainsi référence à *Témoignage* en termes de « littéralité » :

Ce qui rend ce livre bouleversant, c'est justement sa littéralité qui est le contraire de la littérature. La duplication fait apparaître, *logiquement*, le modèle sous un jour nouveau, implacable, accablant. Au travers de la répétition, dans cet écart, cette distance qui est le théâtre même de la mimésis, *on voit soudain autre chose* dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d'original, d'origine. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases, et pourtant ce ne sont pas les mêmes énoncés. Il est prodigieux de constater ce que cet infime déplacement du même texte, ce simple passage d'une *forme* à une autre, parvient – et avec quelle violence – à produire de sens tout en opérant, au seul moyen de la langue, un nettoyage considérable. Charles Reznikoff demande au poète de se contenter de donner à voir, à la manière d'un témoin devant un tribunal, sans chercher à influencer le jugement ou l'émotion du lecteur. Pour cela il met en place un espace neutre, il ménage une distance sans laquelle aucune tentative d'élucidation ne saurait être possible. Cette distance, cet écart est le (théâtre du) travail poétique, un théâtre de mots puisque la langue est à la fois le matériau et l'outil quotidiens du poète⁵⁵³.

Emmanuel Hocquard met ainsi en lumière la notion d'« écart » qui permet de rendre un énoncé visible en l'exposant dans un espace créé – celui du texte. Si la poésie de Reznikoff peut être qualifiée de littérale, c'est qu'elle se fait le théâtre du langage ordinaire, « répétition » et mise en scène d'une représentation de la réalité par le langage.

⁵⁵³ Emmanuel Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, texte augmenté d'une conférence donnée le 5 mai 1987 à l'Université de Californie, Luzarches, Éditions Royaumont, 1988, p. 33-34.

Concevoir l'œuvre littéraire comme espace où se reflète le langage ordinaire, dont on croit volontiers qu'il adhère à la réalité, comme espace où par conséquent ce langage est mis à distance, dévoilé en tant que *mimésis* imparfaite et porteuse d'idéologies, de violences, de tensions secrètes : cette définition de la littéralité pourrait s'appliquer à chacune des œuvres de notre corpus initial, mais elle permet également de les rapprocher d'un ensemble d'auteurs contemporains et de pointer ainsi ce qui nous apparaît comme une des réflexions centrales qui traversent et travaillent la production littéraire des vingt dernières années. On pourrait citer comme exemples de ces déconstructions le *Journal* d'Edouard Levé (2004), où l'auteur compile les nouvelles ordinaires du monde (massacres, annonces de naissances, météo, nouvelles diplomatiques, annonces immobilières, sorties culturelles), un *ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot (1999), sorte de dictionnaire des expressions communes de la barbarie ordinaire, entrecoupé de références à des artistes et penseurs, ou *En Guerre*, de Jean-Michel Espitallier (2011), livre qui « capture des morceaux de guerre » : accumulations de noms d'armes, d'images de guerres, de noms de soldats, de bribes discours sur l'« axe du bien », etc.⁵⁵⁴. Dans le domaine américain, on pourrait de la même manière citer la trilogie de Vanessa Place, *Tragodia*⁵⁵⁵, qui rassemble des témoignages et des matériaux documentaires issus de son quotidien d'avocate spécialisée dans les crimes sexuels.

Dans les factographies, cependant, la langue ordinaire n'apparaît pas uniquement sous forme de discours mis en scène et dénoncés dans leur violence idéologique, elle est aussi adoptée par les écrivains comme une langue propre. À côté des fragments obéissant à une logique citationnelle, les notations collectées par Marcel Cohen et Annie Ernaux, comme avant eux par Georges Perec, témoignent d'une recherche stylistique qui s'approprie le modèle de la langue ordinaire et qui tend vers un idéal de lisibilité.

Dans toutes les œuvres du corpus, se dégagent ainsi deux types de phrases : d'une part des phrases simples, obéissant le plus souvent à la structure canonique Sujet-Verbe-

⁵⁵⁴ Edouard Levé, *Journal*, Paris, POL, 2004 ; Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, Marseille, Al Dante, 1998 ; Jean-Michel Espitallier, *En Guerre*, Limoges, Al Dante, 2008.

⁵⁵⁵ La trilogie est en cours de publication aux éditions Blanc Press. Le premier tome de la trilogie, *Statement of facts* (2010), a été traduit en français et publié en 2011 aux éditions è®e. Cf. Vanessa Place, *Statement of facts*, Los Angeles, Blanc Press, 2010. Traduction : Vanessa Place, *Exposé des faits*, traduit de l'anglais par Nathalie Peronny, Alfortville, Éditions è®e, 2010.

Complément ; de l'autre des phrases nominales. Si l'on isole la première phrase de chacun des quatre premiers fragments du *Journal du dehors*, on note ainsi certaines récurrences :

Sur le mur du parking couvert de la gare de R.E.R. il y a écrit : DÉMENCE. [...]
 Dans le train vers Saint-Lazare, une vieille femme s'est assise à une place près de l'allée, elle parlait à un jeune garçon – peut-être son petit-fils – resté debout [...]
 Samedi matin, au Super-M du centre commercial des Trois-Fontaines, une femme avance entre les rayons du « Ménage », une brosse à balais dans les mains. [...]
 Il est monté à Achères-Ville, vingt, vingt-cinq ans⁵⁵⁶. [...]

Ces « débuts » témoignent tous d'une syntaxe minimale, laquelle domine également dans les « manuels de lecture » dont se réclame l'auteur de *Faits*. Les fragments sont généralement introduits par un complément de lieu ou de temps, de manière à situer d'emblée le cadre de la scène. La première phrase du livre s'ouvre sur un présentatif (« il y a ») qui annonce la modalité dominante, descriptive, du discours. Le mode principal de combinaison des propositions est la juxtaposition, comme on peut le voir dans la deuxième phrase. La présence d'adjectifs (« parking couvert », « vieille femme ») ou de compléments (« une brosse à balais dans les mains ») permet de préciser les noms auxquels ils s'appliquent et ainsi de mieux se représenter la scène. On pourrait également noter l'emploi des indéfinis « une », « un », et de « Il » sans précision, qui tendent à accumuler des morceaux de description, ainsi que l'absence d'article devant le mot « DÉMENCE », qui produit même effet de relevé. Dans leur ensemble, ces phrases sont caractéristiques d'un style constatif : la subjectivité de l'observatrice s'efface, pour ne transparaitre que dans le dernier exemple, par le biais de l'approximation (« vingt, vingt-cinq ans »).

Ce caractère élémentaire de la phrase va parfois plus loin encore, jusqu'à l'abandon du verbe. Les phrases nominales abondent ainsi chez A. Ernaux, où elles relèvent de l'immédiateté de la note de journal. Ainsi des trois premières phrases qui, toujours dans le *Journal du dehors* ouvrent les trois fragments successifs de la page 47 :

La Ville Nouvelle sous le soleil de mars. [...]
 En voiture, près de Saint-Denis, la tour Pleyel. [...]
 Dans *Libération*, Jacques Le Goff, historien : « Le métro me dépayse » [...]

Comme s'il s'agissait, en effaçant le verbe, de réduire encore la longueur des phrases et d'accentuer leur simplicité. Les phrases nominales abondent aussi dans l'œuvre de Marcel Cohen, tout particulièrement en tête de paragraphes, où elles peuvent apparaître comme les

⁵⁵⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., pp. 11-14.

traces d'un style journalistique. Certains textes s'ouvrent ainsi sur une simple indication de lieu, comme il est d'usage quand on annonce les dépêches internationales :

Panique à Calcutta⁵⁵⁷ : [...]

D'autres encore commencent par une phrase nominale condensant l'anecdote et faisant fortement penser à un titre d'article :

Un milliardaire surpris par les paparazzi dans la cabine de conduite d'une rame de métro parisien⁵⁵⁸.

Dans l'œuvre de Perec, les phrases nominales obéissent à la logique de la liste ; chez Alexander Kluge, elles répondent à l'objectif d'efficacité attendu dans un rapport militaire. Pourtant, au-delà de ces différences, elles sont toujours le signe d'une même condensation du propos. Les factographies présentent certes par moments des phrases longues et complexes – c'est le cas notamment dans l'écriture de Marcel Cohen. Toutefois, leur structure, même quand elle comprend plusieurs propositions enchâssées, obéit toujours aux règles élémentaires de lisibilité et de grammaticalité qui permettent d'en saisir le sens dès la première lecture⁵⁵⁹.

Cette relative transparence de la syntaxe se double d'une lisibilité des figures. Sans être totalement absentes, celles-ci relèvent le plus souvent de tournures courantes qu'atteste le dictionnaire. Ce sont des expressions usuelles, à travers lesquelles l'auteur n'invente pas une image inédite, mais se laisse traverser par des usages linguistiques communs. Dans les premières pages du *Journal du dehors*, on note ainsi la rareté des figures de style : une comparaison convenue (« elle a traversé la place piétonne des Linandes *comme une reine* »), des métaphores presque lexicalisées (« les pylônes *dévalant* vers le centre de la ville nouvelle », une « *ronde implacable* d'heures et d'activités », le « *vertige* de la répétition »). Il en va de même dans les premières pages du tome III de *Faits*, où les figures sont rares : l'auteur suggère que la montre abîmée de Paul Celan lui permettait peut-être « *d'embrasser* d'un seul regard l'heure présente et les désastres passés », un navigateur solitaire se retrouve prisonnier

⁵⁵⁷ Marcel Cohen, *Faits*, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁵⁹ Dans les réponses aux questionnaires de lecture présentés en annexe, les seuls lecteurs ayant soulevé des difficultés de compréhension littérale des textes fournis étaient des étudiants étrangers confrontés à l'extrait de Marcel Cohen. Si de telles difficultés sont fort compréhensibles, elles n'ont été soulevées par aucun lecteur de langue française.

de « l'œil [d'un] cyclone », des moineaux sont « rendus *ivres* par la profusion d'insectes » à l'approche de l'orage qui « menace » et se fracassent en plein vol contre les vitres d'une maison de campagne⁵⁶⁰. Pourtant, Marcel Cohen semble aller plus loin encore dans son refus des métaphores, au point de remotiver certaines tournures lexicalisées en les prenant « au pied de la lettre » : un journaliste s'inspire ainsi de l'expression « bâtir des châteaux en Espagne » pour se lancer dans un reportage, au cours duquel il interviewe une jeune femme vivant seule en Estrémadure dans un château du XII^e siècle⁵⁶¹. Observant la présence incongrue d'oies arctiques sur une plage bretonne, l'auteur met littéralement en scène le proverbe qui veut que « la vérité sorte de la bouche des enfants » :

Situations où seul un vieil homme (ou un spécialiste incontesté) pourrait à coup sûr vérifier le proverbe « la vérité sort de la bouche des enfants ». Qui croirait, par exemple, le petit garçon affirmant qu'il a vu, sur une plage, d'immenses oiseaux noirs au bec rouge, presque aussi grands que des cigognes, mais plus bas sur pattes, caqueter par centaines comme des canards ? Cependant, un vieux pêcheur breton a eu tout le loisir d'apprendre, et parfois de vérifier, que chaque hiver, fait exceptionnel en France, quelques cohortes d'oies arctiques infléchissent leur migration pour une brève escale dans les vasières de la baie de Quiberon⁵⁶².

Quand au récit du navigateur solitaire prisonnier du cyclone, ne réalise-t-il pas de manière parfaite l'expression « être au cœur de la tourmente » ? Autant de manières de dépouiller des expressions, pourtant lexicalisées et usées, de leur poids métaphorique pour les rendre à un usage concret, littéral, non-imagé. Quant aux images qui subsistent dans le discours, elles peuvent toutes être caractérisées de « lisibles ». Elles se fondent dans un style globalement neutre et dénotatif sans jamais frapper par leur incongruité ou leur originalité. La langue des factographies adopte ainsi principalement le mode du constat, où le sujet s'efface et où l'affect est mis en sourdine – même s'il ressurgit régulièrement, chez Annie Ernaux, sous la forme d'une remarque finale concluant un paragraphe. Ce style minimal – qui pourtant ne glisse jamais vers un *minimalisme* esthétisant – s'associe à un usage de la forme brève, note ou fragment, à travers laquelle l'anecdote et la description des scènes « tournent court », sans donner lieu au moindre vibrato émotionnel, pas plus qu'à un véritable développement interprétatif.

⁵⁶⁰ Marcel Cohen, *Faits, III, op. cit.*, pp. 11-17.

⁵⁶¹ Marcel Cohen, *Faits, op. cit.*, p. 11.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 74.

Il serait cependant erroné de voir dans cette simplicité stylistique une langue première, naturellement dépouillée des principaux oripeaux de la langue poétique, lesquels ne seraient jamais que des ajouts successifs et des altérations que les écrivains font subir à une langue ordinaire originelle. Un style simple suppose au contraire un travail patient de neutralisation du discours et la mise en œuvre de techniques littéraires spécifiques. Ce travail négatif, consistant à raboter la langue et à supprimer les expressions susceptibles de « déborder » le sens littéral, est celui que Reznikoff fait subir aux archives⁵⁶³.

La démarche de Marcel Cohen va dans un sens similaire. Ainsi, le premier ouvrage de l'auteur publié aux éditions Gallimard en 1980, *Miroirs*, adopte une composition fragmentaire et un style très semblables aux œuvres ultérieures, qui s'inscrivent clairement dans la continuité formelle de ce premier opus. Cependant *Miroirs* relève aussi clairement d'une démarche autobiographique où domine la première personne. Dans les œuvres suivantes, certaines anecdotes sont réécrites, parfois à plusieurs reprises, mais toujours dans le sens d'une mise à distance du sujet et d'une neutralisation du discours. Le « je » glisse ainsi progressivement vers le « il », et le ton se fait toujours plus constatif, jusqu'aux trois volumes de *Faits*, d'où la première personne a entièrement disparu et dont le titre peut se lire comme un équivalent neutralisé et objectivé des *Miroirs* antérieurs⁵⁶⁴.

Élagage des énoncés chez Reznikoff, reformulation et distanciation chez Marcel Cohen, l'entreprise littéraliste s'accompagne d'un travail négatif de neutralisation des discours qui n'est pas sans rappeler l'idée d'une lutte contre le style telle que l'évoque Barthes dans *Le Degré Zéro de l'écriture*⁵⁶⁵. En réalité, cette démarche de dépouillement a ceci d'intéressant qu'elle s'accompagne d'une réflexion sur la langue et d'une recherche d'une forme

⁵⁶³ Pour une analyse détaillée de ces transformations, voir Milton Hindus, *Charles Reznikoff: A Critical Essay*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1977, pp. 58-59.

⁵⁶⁴ Pour une analyse complète de cette progression, nous nous permettons de renvoyer à notre mémoire de Master 1, sous la direction de Jean-Marie Gleize : *Un Vide de parole, L'écriture du fait comme mur et miroir dans l'œuvre de Marcel Cohen*, soutenu à l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines, Lyon, 2005.

⁵⁶⁵ De la même manière, dans *La Préparation du Roman*, Roland Barthes pose la littéralité du haïku non comme une évidence première, mais comme le résultat d'un processus de « retour de la lettre », qu'il ne serait possible d'atteindre qu'au terme d'un long cheminement. Il évoque ainsi une parabole zen, qui affirme qu'au cours du parcours initiatique, les montagnes sont d'abord des montagnes, puis qu'elles cessent dans un deuxième temps d'être des montagnes, pour finalement redevenir des montagnes, selon un mouvement « en spirale ». Il rapproche également cette évolution d'une anecdote personnelle, affirmant qu'il n'a pu réellement dire « je souffre » que quelques mois après la mort de sa mère, accédant ainsi à la phase du « retour de la lettre » après une « traversée de l'interprétation » que constitue la « culture » du deuil. Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit., pp. 126-127.

d'écriture simple, voire ordinaire. Si cette réflexion est le plus souvent passée sous silence par les factographes, on en trouve néanmoins des traces dans d'autres œuvres des mêmes auteurs, parfois dans des entretiens.

C'est sans doute concernant Reznikoff que l'on dispose du plus grand nombre d'informations à ce sujet. Son histoire est connue du milieu littéraire : juriste de formation, bien qu'il n'ait jamais pratiqué le métier d'avocat, il collabora à une encyclopédie juridique et raconte lui-même comment la langue et les procédures du droit ont influencé son écriture. Il écrit ainsi dans son long poème autobiographique, *Early History of a Writer* :

I saw I could use the expensive machinery
that had cost me four years of hard work at
law
and which I had thought useless for my
writing:
prying sentences open to look at the exact
meaning;
weighing words to choose only those that
had meant for my purpose
and throwing the rest away as empty shells.
I, too, could scrutinize every word and
phrase
as if in a document or the opinion of a judge
and listen, as well, for tones and overtones,
leaving only the pithy, the necessary, the
clear and plain.

Je m'aperçus que je pouvais utiliser la machinerie
onéreuse
qui m'avait coûté quatre années de dur travail du droit
et que j'avais crue inutile pour mon écriture :
forcer l'ouverture des phrases pour regarder la
signification exacte ;
peser les mots pour ne choisir que ceux qui
nourriraient mon propos
et jeter le reste comme des coquilles vides.
En outre, je pouvais aussi scruter chaque mot et
chaque phrase
comme dans un document juridique ou l'opinion d'un
juge
et être, aussi bien, à l'affût des tons et des nuances,
ne laissant que la substance, le nécessaire, le clair et
l'explicité⁵⁶⁶.

L'écriture de Charles Reznikoff semble donc s'être constituée à partir d'un double modèle : la langue ordinaire des témoignages, d'une part, la langue juridique telle qu'elle se manifeste dans les comptes rendus de procès et dans les sentences, d'autre part. L'un et l'autre usage du langage sont soumis à un même objectif d'efficacité et de lisibilité : ils doivent se limiter au « nécessaire », au « clair » et à « l'évident », car ils constituent des paroles agissantes, susceptibles d'avoir valeur de preuve, de condamner ou d'innocenter. C'est cette nécessité de chaque terme que recherche Reznikoff dans sa propre écriture. Paul Auster, grand admirateur de Reznikoff, désigne son style en ces termes :

⁵⁶⁶ Charles Reznikoff, « Early history of a writer » [1969], in *The Complete Poems of Charles Reznikoff, Vol. II, Poems 1937-1975*, edited by Seamus Cooney, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1977, p. 172. Traduction de Pascal Poyet publiée dans *If*, n°16, « Charles Reznikoff », Marseille, avril 2000, p. 71.

[...] un style d'une simplicité primitive, un style exigeant, presque raide dans son effort de dire exactement ce qu'il veut dire. S'il est un mot capable de décrire l'œuvre de Reznikoff, ce doit être humilité – envers le langage et aussi envers lui-même⁵⁶⁷.

Une telle réflexion sur la langue, si elle n'est pas absente de l'œuvre de Marcel Cohen ou d'Annie Ernaux, s'y fait toutefois plus discrète. Le texte reproduit en quatrième de couverture de *Faits* évoque ainsi le besoin éprouvé par l'auteur « d'épousseter ses narrations de leurs scories ». Dans le troisième volume, un texte consacré aux interprétations de l'adagio K.540 de Mozart, donne lieu à des remarques qui pourraient très bien s'appliquer à l'écriture de Marcel Cohen :

[...] on peut estimer que le pathos, lorsqu'il s'agit d'exprimer la douleur, est une forme de vulgarité. Mozart ne va-t-il pas jusqu'à se reprocher d'être parfois trop brillant ? Faisant allusion aux concertos 413-414-415 qu'il vient d'achever, il fait dans une lettre l'aveu suivant : « Ils tiennent le juste milieu entre le trop difficile et le trop facile. Ils sont brillants... mais ils manquent de pauvreté. » On a donc de bonnes raisons de penser que, pour Mozart, le terme de « pauvreté » n'est pas très éloigné du mot « profondeur »⁵⁶⁸.

Comme l'archive juridique, le modèle musical met l'accent sur le désir d'une sobriété de l'expression, dont témoignent également plusieurs entretiens au cours desquels les auteurs évoquent leur rapport à la langue. Ainsi Marcel Cohen associe-t-il son choix de la brièveté au désir d'« éviter autant que faire se peut les enflures du style »⁵⁶⁹. À propos de *La Place*, qui a inauguré chez elle une nouvelle forme d'écriture, Annie Ernaux écrit :

La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. C'est ce que j'ai appelé dans *La Place* « l'écriture plate, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles ». Ces lettres auxquelles je fais allusion étaient toujours concises, à la limite du dépouillement, sans effets de style, sans humour, toutes choses qui auraient été perçues par eux comme des « manières », des « embarras »⁵⁷⁰.

Dans *La Vie extérieure* se manifeste d'ailleurs ponctuellement le malaise éprouvé par Marcel Cohen devant certains modes d'expression que l'on pourrait soupçonner d'affectation :

⁵⁶⁷ « a style that is pristine, fastidious, almost stiff in its effort to say exactly what it means to say. If any one word can be used to describe Reznikoff's work, it would be humility – toward language and also toward himself. » Paul Auster, « The Decisive Moment » [1974 ; 1976 ; 1978], in *The Art of Hunger*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992. Traduction : Paul Auster, « L'instant décisif », in *L'Art de la faim*, suivi de *Conversations avec Paul Auster*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 56.

⁵⁶⁸ Marcel Cohen, *Faits*, III, op. cit., p. 103.

⁵⁶⁹ Marcel Cohen, « Colère froide, Entretien avec Éric Dussert », in *Le Matricule des anges*, n°119, janvier 2011, p. 31.

⁵⁷⁰ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003, pp. 34-35.

Toujours cette sensation de fraude quand j'utilise un mot savant pour la première fois, aujourd'hui, *item*⁵⁷¹.

Cette confiance rappelle au lecteur que de tels mots savants sont volontairement absents de *La Vie extérieure*, où la langue mise en scène est pensée comme une langue commune, aussi étrangère que possible aux signes qui marqueraient trop ouvertement l'appartenance de l'auteur à une catégorie sociale donnée.

La littéralité pour les factographes pourrait ainsi être décrite comme un minimalisme stylistique, si dans la notion de minimalisme ne résonnait pas une certaine tentation de l'épuration, un esthétisme malvenu car susceptible d'être catalogué comme une affectation⁵⁷².

À l'idéal d'une langue épurée et élégante dans sa simplicité, les factographes opposent l'idéal d'une langue lisible et, pour reprendre le mot de Reznikoff, « nécessaire » ; mais cette langue lisible est aussi une langue commune, au double sens d'ordinaire et de « partagée ». Elle prolonge les propos quotidiens cités par les factographes et semble effacer la limite qui sépare la langue de l'écrivain de celle de tout un chacun. Pour ces raisons, le style des factographes se prête peu au commentaire stylistique, à la recherche d'un sens second, dissimulé derrière de mystérieuses formulations. Il s'agit d'une écriture « au premier degré », à travers laquelle les auteurs disent ce qu'ils disent, *littéralement*. Leur langue est travaillée dans un but de transparence et de communicabilité. En cela, la « littéralité » des factographies n'est peut-être pas tant conditionnée par une esthétique que par une pragmatique : l'écriture doit donner accès aux faits qu'elle collecte sans jamais « faire écran », sans que l'auteur y surimprime un style trop visible. Chez chacun des auteurs de notre corpus, la recherche d'un style neutre n'est donc pas analysable comme une absence de style, mais comme une manière de détourner l'attention du lecteur, au delà de la forme, vers le contenu du propos.

⁵⁷¹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 21.

⁵⁷² Rappelons ici que la notion de minimalisme, avant d'être employée en référence à certaines productions littéraires (les auteurs dits « minimalistes » des éditions de Minuit, par exemple) est apparue aux États-Unis au début des années 1960 dans le domaine de l'art contemporain. Reposant sur une économie maximale des moyens de la production esthétique, le minimalisme a connu des manifestations dans les domaines de l'architecture (Ludwig Mies van der Rohe), de la peinture (Malevitch, Franck Stella), de la sculpture (Robert Morris, Donald Judd), de la musique (Steve Reich, Philip Glass) et du design. Cf. James Meyer, *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000 et Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995.

2. Écritures du réel

La littéralité, dans sa double dimension réflexive (mise en scène du langage) et discrète (effacement du style propre à l'écrivain au profit des scènes et des objets qu'il prétend décrire) va dans le sens de ce que Dominique Viart nomme une « transitivity » de la littérature contemporaine. Il propose ainsi de qualifier la littérature contemporaine de « transitive », « comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet » parce qu'elle « redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée⁵⁷³ ». La littérature contemporaine, selon lui, n'est plus uniquement tournée vers elle-même mais vers le monde, les faits et les discours qui le constituent. Or la « littéralité » telle que nous l'avons définie se caractérise certes comme une écriture métalinguistique, mais le langage qu'elle réfléchit n'est pas uniquement littéraire, c'est un langage *commun* où s'élabore le rapport des lecteurs et des hommes ordinaires au monde. Les factographies se définissent ainsi « transitivement » dans leur rapport à un double objet, les faits et le langage qui prétend les représenter.

Ce souci de représentation ou de re-présentation du réel a pris une place grandissante dans la production littéraire actuelle. Parallèlement au succès récent de genres aujourd'hui relativement constitués (le témoignage, la biographie), on constate ainsi l'apparition de notions nouvelles (comme celle de « littérature factuelle ») qui montrent que l'intérêt suscité par ce type d'écriture n'est pas limité au rayons des librairies mais se trouve relayé par l'institution universitaire.

Il s'agira donc de rapprocher les factographies de ce désir d'écrire le réel, d'essayer de comprendre cet intérêt contemporain pour les écritures du réel, mais aussi de déployer les problèmes qu'elles posent et les enjeux qu'elles dissimulent, afin de mieux comprendre comment les auteurs de notre corpus s'approprient de tels questionnements.

⁵⁷³ Dominique Viart, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature au présent*, *op. cit.*, p.16.

2.1. Le réel comme horizon de la littérature contemporaine

Le rapprochement entre les factographies et tout un pan de la littérature contemporaine que l'on se propose de désigner ici comme des « écritures du réel » suppose d'abord de définir ce que l'on entend par une telle expression, qui entre en conflit et en résonance avec quantité d'autres notions, et d'abord avec celle de réalisme.

Cette dernière, si elle a fait l'objet de travaux importants durant les dernières décennies, est caractérisée par une indéfinition problématique. Il existe en effet plusieurs réalismes, selon qu'on entend par là un courant esthétique précisément situé dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle ou un pôle qui structure et oriente de manière bien plus vaste, voire quasi universelle, la production littéraire⁵⁷⁴. Les définitions varient également selon l'objet que l'on qualifie de « réaliste » – une œuvre, une esthétique, un énoncé, un écrivain, un style – et selon le regard que l'on porte sur cet objet, selon les valeurs (conservatisme ou modernité) qu'on attache à la notion et selon les domaines artistiques (arts plastiques, cinéma, photographie, littérature, etc.) auxquels on l'applique. Aussi Philippe Hamon, rappelant la « relativité de la notion de réalisme » affirmée auparavant par Roman Jakobson⁵⁷⁵, propose-t-il de parler au sujet du réalisme d'une « hésitation culturelle », laquelle se retrouve aussi bien chez les écrivains que parmi les théoriciens de la littérature ou les hommes politiques :

[...] il s'agit, si l'on veut, d'une hésitation entre la *Poétique* d'Aristote (toute la littérature est imitation) et le *Laocoon* de Lessing (la langue ne peut copier le réel), entre une prescription (la littérature doit copier le réel) et une interdiction (la littérature ne doit pas copier le réel), ou d'une hésitation entre la *mimésis* comme fait de *culture* (donc variable) ou comme fait de *nature* (un certain type de discours, un invariant stylistique) [...] ⁵⁷⁶

Cette hésitation est profondément liée à une incertitude quant à la nature même du « réel » que la littérature devrait ou ne devrait pas copier. De quel réel s'agit-il ? D'un réel « irréprésentable » selon les termes de Lacan et que Philippe Forest décrit comme un « impossible » en même temps que comme un pôle d'attraction fondamental de l'écriture⁵⁷⁷ ?

⁵⁷⁴ C'est en ce sens que Philippe Hamon parle d'un réalisme entendu comme un « universel esthétique ». Philippe Hamon, « Un discours contraint », in G. Genette, T. Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982, p. 128.

⁵⁷⁵ Traduit dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1966, p. 104. Cité par Philippe Hamon dans « Un discours contraint », *art. cit.*, p. 121.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁷⁷ Philippe Forest, *Le Roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.

D'une « réalité » (au sens lacanien) toujours déjà construite par le langage, mais aussi par les représentations sociales et culturelles ? Ou d'un réel « brut » pensé comme totalité cohérente extérieure au sujet et préexistant aux représentations⁵⁷⁸ ?

Face à ces multiples degrés d'hésitation, qui rendent la notion de réalisme difficile à appréhender dans un cadre restreint comme l'est celui de ce chapitre, il s'agira davantage de nous intéresser à un certain rapport que la représentation littéraire entretient avec le réel, rapport qui se manifeste dans les œuvres qualifiées historiquement de réalistes, mais qui n'est pas réductible à celles-ci. Comme l'écrit Tzvetan Todorov dans sa « Présentation » de l'ouvrage collectif *Littérature et réalité*, publié avec Gérard Genette, il est possible de définir *pragmatiquement* un certain réalisme :

En lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir *l'impression* qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est⁵⁷⁹.

Prenant appui sur cette proposition, la catégorie des « écritures du réel » que nous envisagerons ici se définit pragmatiquement comme un ensemble de pratiques littéraires qui s'énoncent sur le mode de la référentialité et supposent d'être lues comme telles⁵⁸⁰. Dans cette optique, le réalisme peut se définir comme une « posture illocutoire⁵⁸¹ » engageant une situation de communication spécifique, car reposant sur ce que l'on pourrait appeler un « pacte de référentialité ».

⁵⁷⁸ Sur la distinction réel/réalité voir aussi Nicole Mancolini, « Le réel », in *Lexique nomade. Assises du roman 2008* (Collectif), Paris, Christian Bourgois, « Titres », coédition Le Monde des Livres/ Villa Gillet, 2008, pp. 129- 130.

⁵⁷⁹ Tzvetan Todorov, « Présentation », in Tzvetan Todorov et Gérard Genette (éd.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7. Comme le précise ensuite Todorov, dans le réalisme historique, cette « intention » coexiste avec un « fonctionnement effectif » pourtant diamétralement opposé : « Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre ; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas. D'où, toujours, deux séries de définitions de la littérature réaliste, selon qu'on décrit son intention explicite (un discours sans règle qui se contente de transmettre le réel) ou son fonctionnement effectif (un discours fondé sur la particularisation et la cohérence, qui n'a donc de « réaliste » que le nom). » *Ibid.*, p. 9.

Notre hypothèse sera la suivante : que les factographies, loin de se prendre au leurre de l'immédiateté, prennent néanmoins leurs distance avec la cohérence du réalisme historique, notamment par l'abandon du récit unificateur. Pour cette raison, mais aussi parce qu'elles pressentent que la représentation du réel passe d'abord par la re-présentation du langage dont nous nous servons pour constituer la réalité, elles semblent en partie résoudre ou dépasser les contradictions du réalisme historique soulevées par Todorov.

⁵⁸⁰ On rejoint ainsi certaines définitions spécifiques du réalisme, en particulier ce que Philippe Hamon nomme « réalisme III » ou « réalisme descriptif ». Cf. art. cit. p. 132.

⁵⁸¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », art. cit., pp. 132-133.

Or, force est de constater le succès que connaît un tel désir de « référentialité » dans la littérature contemporaine, que ce soit du côté des auteurs ou auprès des lecteurs. Cette « pression du monde⁵⁸² », comme la nomme Dominique Viart, frappe dans le paysage littéraire actuel, et dans les discours sur la littérature contemporaine. Ainsi, si l'on regarde simplement la table des matières de l'ouvrage de Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature au présent*, on constate que la première moitié du livre, consacrée au « Renouvellement des questions » qui habitent la production contemporaine, se structure selon la succession suivante :

Première partie. Les écritures de soi.

Seconde partie. Ecrire l'Histoire.

Troisième partie. Ecrire le monde.

Selon D. Viart et B. Vercier, la littérature contemporaine s'interroge donc d'abord, « transitivement », sur un certain nombre d'objets (le sujet, l'Histoire, le monde) qui peuvent chacun apparaître comme un mode d'accès au réel extra-littéraire. De plus, le paysage littéraire ainsi esquissé accorde une place déterminante aux genres dits « factuels » (qu'il s'agisse des écrits autobiographiques, des journaux et carnets, du récit historique, des biographies, des témoignages) mais également à leurs doubles fictionnels (autofiction, roman historique, fiction biographique). Chacune à leur manière, ces « questions » que soulève la littérature contemporaine semblent donc répondre à ce que Ph. Forest nomme un « appel du réel⁵⁸³ ».

Ces constats qui, dans l'ouvrage de D. Viart et B. Vercier, sont limités à l'étude de la littérature française, peuvent être étendus à la littérature américaine et à une partie au moins des littératures européennes contemporaines. Aux États-Unis, cette tendance se manifeste dans la multiplication des ouvrages de *nonfiction*. La notion a été d'abord popularisée par Truman Capote, dont le roman *In Cold Blood* (1965) constitue l'exemple le plus célèbre d'une œuvre adoptant toutes les caractéristiques formelles du roman, mais incluant – essentiellement sur le mode paratextuel – un « pacte de référentialité » et donc une

⁵⁸² Dominique Viart, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸³ P. Forest, *op. cit.*, p. 8. Pour Ph. Forest, le « labeur de l'écrivain » consiste à revenir sans cesse vers un réel impossible à restituer pleinement. Précisons toutefois que seul le roman constitue à ses yeux une véritable réponse à cet appel.

dimension pragmatique propre aux écritures du réel⁵⁸⁴. Clairement marqué par cette origine journalistique, la *nonfiction* américaine a fait des émules aussi bien dans les rayons des librairies qu'à l'Université, où se multiplient les cours et les ateliers de création littéraire qui lui sont consacrés⁵⁸⁵.

En France, même si la séparation demeure plus nette entre journalisme et littérature, on constate le développement durant les deux dernières décennies d'un phénomène similaire, identifié par Lionel Ruffel sous l'appellation de « narrations documentaires » et regroupant des œuvres souvent hybrides, à mi-chemin entre le reportage, le témoignage, l'enquête sociologique, l'essai politique et le récit de voyage :

Des narrations dont la forme n'est pas entièrement nouvelle, loin s'en faut, puisqu'elles empruntent à la littérature de voyage, au grand reportage, au récit ethnographique, au *nonfiction novel* ou au nouveau journalisme leurs principes fondamentaux, mais en les articulant à des phénomènes plus spécifiques à notre époque. [...] Elles font par ailleurs l'objet d'une nouvelle visibilité dans le champ journalistique et éditorial puisqu'elles ont pour la plupart quitté les collections consacrées aux littératures qu'on appelle parfois factuelles (comme « Terre humaine » chez Plon qui avait vu paraître en France deux des références revendiquées par les auteurs de ce corpus, *Tristes tropiques* et *Louons maintenant les grands hommes*, la troisième revenant sans cesse et le plus souvent étant bien sûr *De Sang froid*) pour rejoindre les collections de littérature générale. Dans ce nouveau cadre, elles font l'objet de critiques dans les mêmes pages des mêmes suppléments littéraires que les littératures plus repérées, elles accèdent aux consécration littéraires, notamment aux prix littéraires réservés généralement aux romans. Cette « tendance » dispose par ailleurs de ces héros et héroïnes, de ces phénomènes, sans lesquels elle ne pourrait être tout à fait repérable : immenses stars internationales qui produisent un choc dans le champ mondial et font comprendre que quelque chose s'est passé, comme Roberto Saviano et son *Gomorra*, phénomènes underground comme William T. Vollmann ou Svetlana Alexievitch, ou en France, François Bon, Jean Hatzfeld ou Jean Rolin⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ Truman Capote, *In Cold Blood, a true Account of a multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965. Traduction : Truman Capote, *De sang-froid, récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences*, traduit de l'anglais par Raymond Girard, Paris, Gallimard, 1966.

⁵⁸⁵ À ce sujet, voir notamment : Lee Gutkind, *In Fact: the Best of "Creative Nonfiction"*, New York, W. W. Norton, 2005. John Hollowell, *Fact and Fiction: the New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1977. Chris Anderson (éd.), *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.

⁵⁸⁶ Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », communication prononcée à l'occasion de la journée d'études *Usages du document en littérature*, le 11 mai 2010 à l'Université Paris 8 par Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti. Publication prévue dans la revue *Littérature* en septembre 2012. Parmi les exemples cités par Lionel Ruffel, *Gomorra, dans l'empire de la camorra*, le écrivain et journaliste Roberto Saviano, rend compte de l'histoire et son expérience de la camorra. *Rising up and Rising down* de William T. Vollmann, né en 1959, est un ouvrage en sept volumes mêlant essais, reportages, entretiens, témoignages, consacrés à la violence. *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, est un montage de témoignages de rescapés de Tchernobyl. La trilogie de Jean Hatzfeld (*Dans le Nu de la Vie, Récits des marais rwandais, Une Saison de machettes, La Stratégie des antilopes*) recueille les paroles des victimes et bourreaux du génocide rwandais. *La Clôture* de Jean Rolin, associe à une enquête biographique sur le Maréchal Ney une exploration du

En Allemagne également, le phénomène est sensible, ne serait-ce qu'à travers la reconnaissance que connaît, dans le monde entier, un auteur comme W. G. Sebald, dont les livres se présentent comme des enquêtes ou des récits de voyage erratiques mettant en scène différents documents iconographiques⁵⁸⁷. Photographies d'archives, photos trouvées, tirées d'albums de famille ou prises par l'auteur, articles de presse et pages de journaux intimes y sont reproduits en noir et blanc ; ils surgissent au fil des pages, dépourvus de légende et rythmant la lecture. Ces documents participent d'une logique encyclopédique et manifestent les deux temps de l'écriture selon W. G. Sebald : l'écriture prolonge la lecture, l'enquête et la collecte des matériaux se conjuguent à la mise en récit. Pourtant, si les documents se donnent d'abord à lire comme des indices, des traces sur lesquelles l'auteur s'appuie au fil de son enquête et qui lui permettent de pallier l'oubli ou l'éloignement par rapport passé, les

boulevard parisien qui porte son nom. Philippe Vasset, dans *Un Livre blanc*, propose une exploration des zones blanches repérables sur les cartes IGN de la région parisienne. Parmi ces titres, certains relèvent clairement d'une logique narrative, inspirée du reportage (c'est le cas des œuvres de R. Saviano et de J. Rolin) ; en revanche, celles qui reposent sur le montage de paroles recueillies (celle de S. Alexievitch, de W. T. Vollmann et J. Hatzfeld) ou sur une pratique de notation (P. Vasset) nous semblent proches du modèle factographique.

Cf. William T. Vollmann, *Le Livre des violences : quelques pensées sur la violence, la liberté et l'urgence des moyens*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Mourlon, Auch, Tristram, 2009 [Titre original, *Rising up and rising down*, paru en 2003 aux éditions Mc Sweeney's Books, San Francisco] ; Roberto Saviano, *Gomorra, dans l'empire de la camorra*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris : Gallimard, 2007 [2006] ; Svetlana Alexievitch, *La Supplication*, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, coll. « J'ai lu », 2001 [1997] ; Jean Hatzfeld, *Dans le Nu de la Vie, Récits des marais rwandais, Une Saison de machettes, La Stratégie des antilopes*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001, 2003, 2007 ; Jean Rolin, *La Clôture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [2002] ; Philippe Vasset, *Un Livre blanc : récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007.

⁵⁸⁷ Son œuvre littéraire, outre un triptyque poétique, *D'Après nature*, qui retrace la vie de trois hommes (le peintre Mathias Grünewald, le botaniste Georg Wilhelm Steller et Sebald lui-même), comporte quatre œuvres en prose, publiées entre 1990 et 2001, auxquelles Sebald doit l'essentiel de sa notoriété. Dans ses livres, il entraîne son lecteur sur les traces d'hommes déracinés, survivants d'une histoire marquée par la destruction. Le narrateur de ses récits, double de l'auteur, parcourt des paysages désolés, des villes désertes et des demeures en ruine. Il s'égarer en de longues marches auxquelles répondent ses pérégrinations parmi les livres et les archives. Parmi ceux-ci, *Les Émigrants (Die Ausgewanderten)*, 1992), premier livre de W. G. Sebald traduit en français, lui a valu une reconnaissance internationale et regroupe les histoires de quatre personnages réels qui ont chacun croisé le chemin de l'auteur. Entre enquête et souvenirs, Sebald retrace la trajectoire qui les mène de l'exil au désespoir, à l'aliénation et à la mort. Dans *Les Anneaux de Saturne (Die Ringe des Saturn)*, 1995), Sebald renoue avec le récit de voyage erratique. Les promenades du narrateur dans le comté de Norfolk, dans l'Est de l'Angleterre, se doublent d'un voyage dans le temps au fil des lectures et des digressions, qui convoquent tour à tour Thomas Browne, Chateaubriand, ou encore Joseph Conrad. Le goût de Sebald pour les bâtiments en ruines s'y conjugue à une énumération des formes de la violence historique, de la Chine impériale à la colonisation du Congo en passant par la bataille de Waterloo.

Voir notamment : *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Francfort-sur-me-Main, Eichborn, 1993. Traduction : *Les Émigrants, quatre récits illustrés*, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999 ; *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 1995. Traduction : *Les Anneaux de Saturne*, traduit de l'allemand par B. Kreis, Arles, Actes Sud, 1999. ; *Austerlitz*, Munich/Vienne, Hanser, 2001. Traduction : *Austerlitz*, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.

photographies fonctionnent également dans son œuvre comme des agents d'incertitude. Sebald laisse subsister de légers décalages entre l'image reproduite et le discours qui l'accompagne et il donne ainsi la possibilité au lecteur de s'interroger sur l'éventuel détournement de l'une par l'autre. En dépit de sa force d'attestation, la photographie sème le trouble dans le récit, tout en participant à la puissance de fascination qu'il dégage.

On pourrait également mentionner l'œuvre de Hans Magnus Enzenberger, dont le dernier ouvrage, *Hammerstein ou l'intransigeance*, mêle roman, essai et biographie autour de la figure de Kurt von Hammerstein, chef d'état-major de la Reichswehr qui choisit en 1933 de tourner le dos à l'Allemagne nouvelle et à son chancelier Hitler. Constitué de très courts chapitres émaillés de photographies, de documents et de dialogues, l'ouvrage n'est pas sans rappeler la *Chronique des sentiments* d'Alexander Kluge et ses recherches d'un genre hybride entre fiction et documentaire.

Il faudrait également, pour compléter ce tableau trop rapide, mentionner les formes du théâtre documentaire, largement répandues en Allemagne, très présentes sur la scène anglaise contemporaine et de plus en plus visibles sur la scène française. Théorisé par Peter Weiss en 1967 dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*, le théâtre documentaire se définit comme un « théâtre du compte rendu⁵⁸⁸ », qui fait usage de matériaux documentaires authentiques : témoignages recueillis lors du procès de plusieurs responsables du camp d'extermination d'Auschwitz (Peter Weiss, *Die Ermittlung*, 1965), commentaires télévisés sur la guerre en Irak (Elfriede Jelinek, *Bambiland*, 2004), paroles rapportées par la presse américaine au lendemain du 11 septembre 2001 (Michel Vinaver, *11 Septembre 2001 : livret*, 2002), journaux et e-mails (Alan Rickman et Katharine Viner, *My name is Rachel Corrie*, 2006)⁵⁸⁹. Dans le domaine anglo-saxon, la notion de *verbatim theatre* désigne des pièces entièrement composées de témoignages authentiques et textuellement retranscrits, recueillis

⁵⁸⁸ Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution [Vietnam Diskurs]*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

⁵⁸⁹ Cf. Peter Weiss, *Die Ermittlung, Oratorium in 11 Gesängen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1965. Traduction : Peter Weiss, *L'Instruction, Oratorio en onze champs*, traduction Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000. Elfriede Jelinek, *Bambiland ; Babel : zwei Theatertexte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2004. Traduction : Elfriede Jelinek, *Bambiland*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin, Rodez, Jacqueline Chambon, 2006. Michel Vinaver, *11 Septembre 2001 : livret*, Paris, L'Arche, 2002.

sous la forme d'entretiens sur un sujet donné : *Talking to terrorists* de Robin Soans (2005), *The Permanent Way* de David Hare (2003), *Twilight: Los Angeles 1992* de Anna Deavere Smith (1994) constituent quelques-uns des exemples les plus célèbres de cet avènement du théâtre documentaire à partir des années 1990. Privilégiant la polyphonie discordante à la narration traditionnelle des événements, ces œuvres dramatiques interrogent les discours médiatiques et politiques, mais aussi la soif de « réalité » dont témoignent les sociétés occidentales contemporaines.

S'il n'est pas possible ici d'accorder à chacun de ces courants l'étude qu'ils mériteraient, on peut toutefois souligner qu'ils convergent dans cette « transivité » que Dominique Viart repère dans la littérature française contemporaine. Comment comprendre dès lors l'intensité avec laquelle cet « appel » résonne dans la période actuelle? Dominique Viart propose certaines explications susceptibles d'éclairer ce phénomène. À la suite de Jean-François Lyotard, il fait ainsi le constat d'une déréliction des discours et d'une perte des repères qui auraient eu pour conséquence une ouverture de la littérature à son dehors⁵⁹⁰ :

Les sciences humaines, « filles matricides de la littérature », dit Michel Rio, s'étaient longtemps substituées à celle-ci pour dire l'homme dans le monde. Mais le soupçon qu'elles ont contribué à porter sur les discours reçus, voici qu'à la fin des années 1970 il se porte sur elles. La littérature doit alors sortir de sa propre tour d'ivoire, ouvrir les fenêtres sur l'extérieur. On dirait par analogie que l'on est passé d'une littérature « régulière », régie en sa clôture par la théorie comme par une règle de saint Benoît, à une littérature « séculière », retrempee dans son temps et dans son monde⁵⁹¹.

Dominique Viart souligne également la pluralité des modalités de réponse à cette « pression du monde », qui passe notamment par le biais de la fiction ou du brouillage entre genres factuels et genres fictionnels. Dans le cadre de ce travail, toutefois, l'étude sera limitée à une partie seulement de ces réponses possibles. En proposant de parler d'« écritures du réel », et comme dans l'expression « retour du réel », inaugurée par Hal Foster dans le domaine des arts plastiques⁵⁹², il s'agit de laisser volontairement de côté la littérature

⁵⁹⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition Post-moderne*, Paris, Minuit, 1979.

⁵⁹¹ Dominique Viart, « Introduction », in *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 17.

⁵⁹² Cf. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts)/London ; Massachusetts Institute of Technology, 1996. Paru en français sous le titre *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005. Dans ce livre, Hal Foster étudie la mise en place d'un nouveau paradigme dans l'art de la fin du XX^e siècle. Cette néo-avant-garde, contrairement aux avant-gardes précédentes, ne repose pas sur une critique des conventions artistiques mais des institutions de l'art. Ce

fictionnelle pour s'intéresser spécifiquement aux œuvres définies par un « pacte de référentialité » et que l'on nomme généralement des œuvres « factuelles ». Or, il apparaît clairement que ces littératures factuelles ont connu durant les deux dernières décennies un succès croissant mais qu'elles ont aussi donné lieu à une production de plus en plus nombreuse et variée.

Cette tendance paraît répondre à un « air du temps », à un désir qui traverse les sociétés occidentales et qui touche l'ensemble des modes de représentation – artistiques et médiatiques. Cette « soif de réel⁵⁹³ » n'est certes pas nouvelle : toutefois, force est de constater que la période contemporaine fournit des modes d'assouvissement démultipliés de ce désir (parfois mâtiné de voyeurisme) qui consiste à vouloir accéder à un « réel » brut, de manière aussi immédiate, « non filtrée », que possible⁵⁹⁴.

Cependant, il nous semble que les écritures du réel ne répondent pas uniquement à un tel besoin, qui en ferait des produits de consommation destinés à combler les attentes du lectorat. En effet, c'est aussi parmi les écrivains qui se consacrent aux littératures factuelles que se comptent certains parmi les auteurs contemporains les plus reconnus. Pour ne citer que l'exemple français, François Bon, Annie Ernaux ou Jean Rolin sont généralement identifiés par la critique et par les universitaires comme des écrivains majeurs de la fin du vingtième siècle, en partie parce qu'ils interrogent la tradition littéraire. Comme une partie non négligeable des écritures du réel parues dans les vingt dernières années, leur production ne relève strictement d'aucun des grands genres factuels clairement identifiables (biographie, autobiographie, récit historique, témoignage) entretemps intégrés au canon littéraire, bien qu'elles jouent avec eux.

paradigme est fondé sur un « retour du réel » qui s'accompagne d'un « retour du référentiel » et d'une nouvelle posture de l'artiste, pensé comme « ethnographe ».

⁵⁹³ David Shields parle quant à lui de « faim de réel » (*Reality hunger*). Cf. David Shield, *Reality Hunger : a Manifesto*, New York, A. A. Knopf, 2010. Si les analyses de David Shields quant à la mort de la fiction et à l'inanité du récit ont été critiquées et discutées, ses réflexions sur le besoin de réalité comme principe structurant des sociétés contemporaines ainsi que sa recherche d'une forme nouvelle de collage citationnel ont été saluées dans le monde anglo-saxon en tant qu'elles ouvrent de nouvelles perspectives quant au rôle et à l'avenir de la *nonfiction*.

⁵⁹⁴ Le succès des émissions de télé-réalité en fournit un exemple, même s'il a été largement montré que celles-ci, sous l'apparence de l'immédiateté, proposent en réalité aux spectateurs un réel largement scénarisé, structuré selon un ensemble de représentations et véritablement construit de manière à répondre aux attentes du public.

Ces écrivains invitent ainsi à déplacer les questions que l'on pose habituellement aux écritures factuelles (par exemple : « tel témoignage est-il de la littérature ? ») au profit d'une interrogation sur « ce que le témoignage fait à la littérature »⁵⁹⁵. Le témoignage propose non seulement un pacte de référentialité, mais se caractérise également par un « style testimonial » et par un retour réflexif sur sa propre élaboration – autant de caractéristiques qui ont eu une influence sur le paysage littéraire, au point d'ériger le témoignage en modèle possible d'une « autre » littérature, irréductible aux anciens genres et qui modifie même « l'idée » de littérature⁵⁹⁶. Parce qu'il répond d'une manière inédite à « l'appel du réel » qui traverse la société et l'art contemporains, le témoignage invite à poser la question des modalités par lesquelles la littérature pourrait répondre à un désir de réalisme (au sens élargi) qui sortirait du modèle canonique du roman réaliste (au sens historique). Les écritures du réel ne se coulent donc pas simplement dans le moule tout fait des genres et des formes repérés par les théoriciens de la littérature mais font de l'écriture factuelle un problème et une question.

Or, il semble que l'on touche là à une différence majeure, qui oppose les formes traditionnelles de représentation littéraire du réel à leurs avatars contemporains. Alors que, pour le réalisme historique et pour un certain nombre d'œuvres factuelles intégrées au canon littéraire, la question portait essentiellement sur les modalités de représentation du réel et de la société (quelle partie du réel choisit-on de représenter ? grâce à quelles techniques ? dans quel but ?), le débat semble s'être déplacé, dans la théorie littéraire et chez les écrivains contemporains, au point qu'il concerne avant tout la possibilité ou l'impossibilité d'une telle représentation⁵⁹⁷, quand ce n'est pas la pertinence de la notion de référentialité appliquée au texte littéraire⁵⁹⁸. Il ne s'agit pas ici de relancer un tel débat mais de proposer un

⁵⁹⁵ Nous reprenons ici le titre d'une journée d'étude organisée par Frédéric Detue et Charlotte Lacoste, à l'Université Paris 8 le 15 avril 2008.

⁵⁹⁶ Telle est la thèse défendue notamment par Frédéric Detue dans sa communication lors de la journée d'étude précédemment citée. Pour plus de précision voir sa thèse, sous la direction de Tiphaine Samoyault, Frédéric Detue, *En Dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XX^e siècles*, soutenance prévue le jeudi 17 novembre 2011, devant un jury composé de Tiphaine Samoyault, Catherine Coquio, Emmanuel Bouju, Anne Roche et Luba Jurgenson.

⁵⁹⁷ Nous avons déjà évoqué cet « impossible » que représente le réel aux yeux de Philippe Forest. Dans son essai *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Clément Rosset souligne lui aussi la dimension inconnaissable de ce réel. Cf. Clément Rosset, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1992.

⁵⁹⁸ Voir à ce sujet le fameux article de M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et Réalité, op. cit.*, pp. 91-118.

déplacement des termes du problème : plutôt que de savoir si le réel est représentable, ou si le réseau de signes que constitue un texte peut être référentiel, on s'intéresse en effet à la manière dont ces questions ont marqué de leur empreinte la littérature contemporaine. Celle-ci semble en partie avoir entériné les analyses de Philippe Hamon, pour qui

[c]e n'est jamais [...] le réel que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des « interprétants », des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture⁵⁹⁹ [...]

Pour autant, cette littérature ne renonce pas purement et simplement à représenter le réel. Elle tente d'inventer d'autres modalités de représentation, alternatives au mode historique dominant que constitue le roman réaliste, censément porté par une croyance aujourd'hui souvent qualifiée d'illusoire en la possibilité d'une représentation littéraire « transparente » ou « évidente ». On pourrait voir ainsi dans l'impératif consistant à « sortir du roman », pour reprendre le titre d'un entretien accordé par François Bon en 1998⁶⁰⁰, le signe d'un besoin contemporain d'inventer d'autres formes et d'autres modalités de saisie littéraire du réel, moins codifiées et culturellement assimilées que ne l'est le roman réaliste. Et c'est d'une telle démarche et d'une telle recherche que participent les factographies.

⁵⁹⁹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 129.

⁶⁰⁰ François Bon, « Sortir du roman », entretien avec Jean-Claude Lebrun, filmé pour l'émission « Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ? » sur FR3, 1998, publié dans *L'Humanité* et consultable en ligne à l'adresse suivante http://www.tierslivre.net/arch/itw_Lebrun.html (consulté le 19/09/11)

Cet impératif se voit repris sur un mode volontairement bien plus polémique par David Shield dans *Reality Hunger*. Il se manifeste également de façon récurrente dans les entretiens accordés par A. Ernaux ou M. Cohen, par exemple :

« Ce qu'on appelle roman ne fait plus partie de mon horizon. Il me semble que cette forme a moins de véritable action sur l'imaginaire et la vie des gens (il ne faut pas confondre effet médiatique et effet de lecture, même s'ils semblent se confondre dans l'instant). Les prix littéraires continuent de consacrer le roman à tour de bras – ce qui est moins une preuve de sa vitalité que de son caractère institutionnalisé – mais quelque chose d'autre est en train de s'élaborer, qui est à la fois en rupture et en continuité avec des œuvres majeures de la première moitié du XX^e, celle de Proust, de Céline, les textes surréalistes. » A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., pp. 55-56.

« Dans les années 40, en exil aux USA, Thomas Mann déclarait déjà que seuls les livres qui ne se présentaient plus comme des romans mériteraient encore ce nom. C'est dire combien la mort annoncée du roman est ancienne. Et Thomas Mann n'est pas le premier à formuler un tel jugement. Il voulait dire qu'un roman est une construction intellectuelle, que celle-ci est logique et que cette forme conditionne ce que nous voulons y mettre. On peut rétorquer que la forme romanesque évolue sans cesse. Et c'est précisément ce que font les romanciers. Mais William Burroughs, dans *Le Festin nu*, a un argument imparable pour nous expliquer que la machine romanesque est généralement trop lente à aller à l'essentiel. Il explique que si, dans l'un de ses livres, un personnage arpente les rues de New York dans un costume de ville et que, plus loin, à Tombouctou, vous le trouvez en train de « faire du plat à une beauté aux yeux de gazelle », c'est nécessairement qu'il a emprunté un transport en commun. « Pourquoi gâcher tant de papier pour conduire nos gens d'un lieu à un autre ? », demandait-il. Il suggérait : « Pour ménager le lecteur ? ». M. Cohen, « Colère froide », entretien cité, p. 31.

2.2. Écrire le réel selon les factographies

Parmi l'ensemble que constituent les « écritures du réel », comment caractériser la spécificité des factographies ? Comment répondent-elles à cette « pression du monde » qui selon Dominique Viart caractérise la période contemporaine ? Et, ce faisant, comment s'inscrivent-elles dans le paysage littéraire contemporain et dans la continuation d'une histoire littéraire traversée par la question de la représentation du réel ? On propose ici de les situer en fonction du rapport distancié qu'elles entretiennent à un double modèle : celui du roman réaliste et celui du témoignage. En infléchissant l'un et l'autre – et l'un par l'autre – les factographies prennent place dans une large réflexion concernant les modalités possibles de l'écriture du réel aujourd'hui.

Un nouveau réalisme ?

Voyons d'abord comment elles s'approprient et transforment le modèle réaliste. Tout en marquant leur différence par rapport au réalisme historique, notamment à travers l'abandon de la forme romanesque, les factographies restent liées à un certain « réalisme » élargi, entendu dans sa définition pragmatique, en tant qu'elles affichent un pacte de référentialité. C'est ce que suggère R. Barthes quand il affirme que

[c]onsidérer comme *possible* (non dérisoire) une pratique de notation, c'est accepter déjà comme possible un retour (en spirale) du réalisme littéraire. [Soit] une pratique d'écriture qui se place volontairement sous l'instance du Leurre-Réalité⁶⁰¹.

Pour autant, ce retour « en spirale » n'est pas envisageable comme une simple régression vers le modèle historique du roman réaliste, mis à mal par les nouveaux romanciers. Pas plus dans les factographies que dans les « notations » barthésiennes, il ne s'agit d'oublier l'histoire littéraire du XX^e siècle, mais simplement d'affirmer, après le structuralisme, qu'il n'est peut-être pas absurde de prétendre à une « transitivity » de la littérature.

⁶⁰¹ R. Barthes, *La Préparation du roman, I et II*, op. cit., séance du 16 décembre 1978, p. 46.

Qu'est-ce qui différencie alors les factographies du « réalisme » historique ? Philippe Hamon, après avoir défini le réalisme (ou plus précisément ce qu'il nomme « réalisme III ») comme « posture illocutoire », affirme que celui-ci recouvre « une situation de communication globale décomposable en un certain nombre de présupposés », dont il établit la liste non exhaustive :

1. le monde est *riche*, divers, foisonnant, discontinu, etc. ;
2. je peux *transmettre une information* (lisible, cohérente) au sujet de ce monde ;
3. la langue peut *copier* le réel ;
4. la langue est *seconde* par rapport au réel (elle l'exprime, elle ne le crée pas), elle lui est « extérieure » ;
5. le *support* (le message) doit s'effacer au maximum (la « maison de verre » de Zola) ;
6. le *geste* producteur du message (style, énonciation, modalisation) doit s'effacer au maximum ;
7. mon lecteur doit croire à la *vérité* de mon information sur le monde⁶⁰².

Notre hypothèse est que les factographies reprennent un certain nombre de ces présupposés, mais qu'elles en abandonnent aussi d'autres, de manière à infléchir la situation de communication que l'on nomme « réalisme ».

Ainsi, nous avons pu voir que le quatrième de ces présupposés n'est plus valable en ce qui concerne notre corpus. Pour nos auteurs, c'est le langage qui constitue et informe le monde. En résulte également un infléchissement du sixième présupposé : le « geste » producteur du message se voit pris dans une dimension réflexive, quand bien même il adopte pour modèle l'enregistrement, soit une des modalités les plus « effacées » de représentation du réel. L'ensemble des cinq autres présupposés reste valable, et en particulier le dernier : « mon lecteur doit croire à la *vérité* de mon information sur le monde ». Toute la différence entre le modèle factographique et le modèle réaliste réside dans les modalités de production de cette croyance, dans la façon différente qu'ont l'un et l'autre de « copier le réel », de « s'effacer » en tant que support et de « transmettre une information ».

Cette idée peut être développée grâce à la notion de lisibilité, que Philippe Hamon développe dans la suite de son article. Selon lui, les présupposés dont nous avons reproduit la liste permettent de dégager deux « thèmes », la *description* et la *lisibilité*⁶⁰³, qui lui serviront à

⁶⁰² Philippe Hamon, « Un discours contraint », art. cit., pp. 132-133.

⁶⁰³ « Deux thèmes principaux nous paraissent pouvoir être extraits de ces présupposés, celui de *lisibilité* (le message doit pouvoir « retransmettre » une information) et celui de *description*. » Philippe Hamon, art. cit., p. 133.

déterminer des caractéristiques propres au texte réaliste. Il définit ensuite la *lisibilité* réaliste en ces termes :

[...] le projet réaliste s'identifie avec le projet pédagogique de transmettre une information (sur telle ou telle partie du référent jugée comme non promue à l'existence littéraire, comme « inexplorée », « mal connue », etc.), donc d'éviter au maximum tout « bruit » qui viendrait perturber la communication de cette information et la transivité du message. On peut donc penser que le texte réaliste-lisible se caractérisera probablement par des procédés destinés à assurer cette communication⁶⁰⁴.

Nous avons dans le point précédent caractérisé la « littéralité » des factographies comme déterminée par une recherche similaire de lisibilité linguistique. Elle rejoint ce que P. Hamon identifie dans le roman réaliste comme une « détonalisation du message », et comme une réduction maximale de l'ambiguïté, tendant vers une utopique « monosémie » du texte réaliste. Cependant, Hamon n'applique pas uniquement la question de la lisibilité au style ou à la langue, mais aux différentes composantes de la représentation qui constituent le « message » romanesque : temporalité, personnages, actions, etc. C'est à ce niveau qu'il est possible de repérer des différences majeures entre la « lisibilité » réaliste et son équivalent factographique. En effet, la lisibilité réaliste est implicitement subordonnée, dans le propos de P. Hamon, à une pensée du réel comme totalité rationnelle et cohérente. Par conséquent, il s'intéresse avant tout aux procédés susceptibles d'assurer cette cohérence sur différents plans : temporel (le « *flash-back* » et la « prédiction »), rationnel (la « motivation psychologique »), signifiant (la motivation des noms propres), etc. Or – et c'est là l'abîme qui sépare les romanciers réalistes des factographes – le réel qui intéresse nos auteurs n'est plus défini par sa rationalité et sa cohérence. Plus proche d'un réel entendu comme cette « résistance à la signification » que repère R. Barthes dans « L'effet de réel », il est tributaire d'une altération que la définition même de réel a subie dans le passage d'un siècle à l'autre. Par conséquent, les formes littéraires qui, à la fin du XX^e siècle, prétendent rendre compte de ce réel altéré et déconstruit obéissent également à d'autres critères que celui de la cohérence qui prévalait au siècle précédent, et adoptent d'autres procédés que ceux repérés par P. Hamon.

Celui-ci note par exemple que les romanciers réalistes ont besoin de recourir à différents prétextes pour introduire une description ; ou encore que le savoir accumulé par

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 134.

ces auteurs au cours de recherches préalables à l'écriture, s'il est garant d'une « vérité » du récit, ne peut être présenté directement, mais qu'il s'incarne de façon systématique à travers le discours d'un ou de plusieurs personnages « délégués » :

[...] contrairement au discours du scientifique qui met souvent en *notes* en bas de page, en *bibliographie* de fin de volume, en *citations explicites*, des références destinées à identifier son dire, le texte réaliste les *intègre* dans son corps même sous forme de scénarios et de personnages types⁶⁰⁵.

Les factographes, au contraire, parce qu'ils ne croient plus en la cohérence du réel, abandonnent l'impératif de cohérence de la représentation, abandonnent le « scénario » et le « personnage » en même temps qu'ils abandonnent la forme du long récit unifiant. Ils n'ont besoin d'aucun prétexte pour introduire leurs descriptions, qui s'autonomisent sous forme de fragments indépendants les uns des autres. Quant aux savoirs qu'ils ont acquis, ils les présentent directement et sans l'intermédiaire d'un quelconque « personnage fonctionnaire ». Qu'ils indiquent leurs sources sous formes de notes en fin d'ouvrage (M. Cohen), qu'ils aient recours de façon claire et manifeste à la citation (que l'on retrouve chez tous les auteurs de notre corpus) ou qu'ils se posent eux-mêmes comme observateurs des faits (G. Perec, A. Ernaux), tous adoptent des moyens non romanesques de présentation des savoirs et d'authentification des discours.

La confrontation des factographies au modèle que constitue le réalisme historique permet ainsi de mettre au jour une différence fondamentale. Bien que participant peu ou prou d'un même objectif (« écrire le réel »), ils adoptent des procédés de représentation distincts, dont la comparaison est révélatrice d'une vision profondément différente de ce « réel » dont les uns et les autres prétendent rendre compte. Le réel que les factographes cherchent à représenter n'est ni cohérent, ni rationnel ; il est aussi foncièrement tissé de langage. La forme factographique porte l'empreinte de cette dispersion du réel : elle assume une dimension fragmentaire et une représentation par bribes d'un monde lui-même constitué de bribes – et notamment de bribes de discours.

Néanmoins, en examinant les différences qui séparent les « postures illocutoires » réaliste et factographique, il s'agissait aussi de raccorder les factographies à une histoire littéraire, de montrer qu'elles s'inscrivent dans la lignée de tentatives et de questionnements

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 141.

préexistants, auxquelles elles apportent leur propre réponse formelle. Tout en cohabitant dans le paysage littéraire contemporain avec des formes beaucoup plus directement héritées du modèle romanesque réaliste, elles choisissent d'autres alternatives au besoin que connaît la littérature de renouveler sans cesse les modalités d'écriture du réel, à mesure que l'image que les sociétés se font de ce réel évolue et se transforme. Elles trouvent donc leur sens et leur place au sein d'un dialogue entre un héritage littéraire constitué et commun à la plupart des écritures contemporaines, et les multiples façon dont les auteurs contemporains s'approprient cet héritage – entre proximité et distance.

Appropriation et infléchissement du modèle testimonial

Le second modèle par rapport auquel se définissent les factographies, et par rapport auquel il est possible de comprendre leur place dans la production contemporaine n'est pas un modèle strictement littéraire, mais correspond à un type de discours qui s'est récemment imposé dans le domaine littéraire. Annette Wieviorka définit ainsi la période contemporaine comme une « ère du témoin » : la fin des années soixante-dix, explique-t-elle, voit une collecte systématique des témoignages audiovisuels des survivants à la Solution finale tandis que s'affirme l'engouement du public pour les récits de vie. L'« impératif social de mémoire » succède aux témoignages spontanés et à ceux requis lors des procès⁶⁰⁶. Annette Wieviorka dégage plusieurs raisons susceptibles d'éclairer ce phénomène : le désir de redonner un nom aux victimes des tueries de masse se conjugue dans le témoignage au concept d'intimité « au cœur de notre société et du fonctionnement de ses médias » et à une logique compassionnelle, laquelle n'est pas sans susciter chez l'historienne un certain malaise. Il n'en reste pas moins que l'explosion des témoignages à partir des années soixante-dix est un fait, et un fait dont la littérature prend acte. Des collections littéraires apparaissent pour accueillir ces témoignages ; des œuvres comme *Si c'est un homme*, de Primo Levi, après avoir

⁶⁰⁶ « Le témoignage a donc changé. Ce n'est plus la nécessité interne seule, même si elle existe toujours, qui pousse le survivant de la déportation à raconter son histoire devant la caméra, c'est un véritable impératif social qui fait du témoin un apôtre et un prophète. [...] La connaissance viendrait ainsi de la confrontation au réel, au « vrai » : le réel du site, le réel du « vécu » du déporté. » Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon 1998, p. 171. À ce sujet, voir aussi le numéro de la revue *Philosophie* consacré au témoignage. *Philosophie*, n°88, « Le témoignage », hiver 2005.

connu une occultation indéniable, sont traduites, rééditées, et mêmes inscrites dans les programmes scolaires de littérature⁶⁰⁷.

Au-delà, cette reconnaissance de la valeur littéraire du témoignage et la lecture des grands témoignages du XX^e siècle marquent la production contemporaine de leur empreinte. Ainsi, pour Dominique Viart,

La forme du témoignage s'est installée dans la littérature. Elle contamine des œuvres purement fictives qui ne « témoignent » pas de faits réels, mais qui conservent, par l'élection même de cette forme, quelque chose de la mémoire des événements qui l'a vue se développer⁶⁰⁸.

Or, cette « contamination » n'est pas sans rapport avec l'émergence factographique. Le témoignage constitue un type de discours spécifique, clairement distinct des factographies, mais qui n'est pas sans rapport avec elles⁶⁰⁹. Si l'on met en regard factographies et témoignage, on voit ainsi que les premières se définissent par rapport au second tout en l'infléchissant.

Là où le témoignage implique fondamentalement une prise de parole à la première personne, les factographes tendent en effet à céder la parole à autrui, à restituer les paroles de « tiers » témoins plutôt qu'à témoigner en leur nom propre. La transcription de discours préexistants telle qu'elle se manifeste dans les œuvres d'A. Ernaux, de C. Reznikoff, de G. Perec, de M. Cohen ou d'A. Kluge ne s'inscrit pas uniquement dans une logique de répétition : elle s'entend également comme une tentative de donner voix aux anonymes. L'écrivain, dès lors, n'apparaît pas à proprement parler comme un témoin, mais comme un transcritteur qui, à l'image du greffier du tribunal, consigne et restitue le discours des témoins. « Moi, je ne sais guère qu'écouter ce qui se dit dans cette petite partie du monde et

⁶⁰⁷ Dans sa thèse de doctorat, Charlotte Lacoste montre ainsi qu'un des critères définissant une œuvre comme appartenant au genre testimonial est précisément de n'avoir pas été lue au moment de sa première parution. Charlotte Lacoste, *Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, thèse de doctorat sous le direction de Tiphaine Samoyault, soutenance prévue le 2 décembre 2011 à l'Université Paris Ouest-Nanterre, devant un jury composé de Pierre Bayard, Tiphaine Samoyault, François Rastier, François-Charles Gaudard, Frédéric Rousseau et Frédérique Leichter-Flack.

⁶⁰⁸ Dominique Viart, « La littérature des camps », in *La Littérature française au présent*, p. 176.

⁶⁰⁹ Ainsi, V. Chalamov propose de voir en lui une « nouvelle forme fixant le fait » et qui prendrait modèle sur la photographie : « Une description littéraire est toujours moins riche qu'une photographie. Chaque touriste le sait bien. Mais je ne propose pas de description littéraire. Je propose simplement une nouvelle forme fixant le fait. » Varlam Chalamov, lettre à Alexandre Kreminski, 1967, in *Correspondance avec Alexander Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam*, traduction Francine Andreieff, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 152. Ses réflexions sur la mise en place d'une « nouvelle phrase russe sans métaphores » sont également proches de la recherche factographique telle que nous l'avons décrite. *Ibid.*, p. 148.

le noter sur la page », affirme ainsi Marcel Cohen⁶¹⁰. Ce geste de restitution des témoignages oubliés (Reznikoff, Kluge) ou que personne n'aurait pensé écouter n'est pas isolé dans la littérature contemporaine. Pauline Vachaud a ainsi soutenu en 2010 une thèse de doctorat intitulée *Écrire la voix des autres : la responsabilité de la forme dans la littérature française contemporaine* et regroupant des auteurs contemporains de langue française tels que François Bon, Marie Depussé, Maryline Desbiolle, Nicole Malinconi, Jacques-Henri Michot et Jane Sautière. Dans son travail, elle rapproche ce geste de la notion d'intertextualité mais elle cherche également à le comprendre comme une « responsabilité de la forme » (Barthes) – notion que nous aurons l'occasion de développer dans un prochain chapitre⁶¹¹.

Outre-Atlantique également, les publications se multiplient, qui consistent à rassembler les témoignages de personnes ordinaires, le plus souvent sous la direction d'un écrivain ou d'un journaliste reconnu. Ainsi Paul Auster a-t-il publié, suite à un programme radiophonique qu'il a animé au cours de l'année 2000, un recueil intitulé *True Tales of American Lives* et paru en 2001, qui rassemble une sélection de 179 « histoires vraies » que lui ont envoyées des auditeurs⁶¹². Par ailleurs, les États-Unis bénéficient d'une tradition solide et reconnue dans le domaine de la *nonfiction*, qui brouille les limites entre journalisme et littérature – encore nettes dans le champ français. Les exemples abondent : William T. Vollmann, dans *Poor people* (2007), rassemble les réponses recueillies par l'auteur aux quatre coins du monde à la seule question « Pourquoi êtes-vous pauvres ? »⁶¹³ ; dans *Working* (2006), Terkel Studs compile une série d'entretiens menés à propos de travailleurs de tous âges et de toutes professions aux États-Unis⁶¹⁴ ; plus de quarante ans auparavant, Oscar Lewis publiait

⁶¹⁰ Marcel Cohen, *Lettre à Antonio Saura*, traduit du judéo-espagnol, L'Échoppe, Paris, 1997.

⁶¹¹ Pauline Vachaud, *Écrire la voix des autres : la responsabilité de la forme dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude Coste, soutenue le 11 juin 2010 à l'Université Grenoble III, devant un jury composé de Claude Coste, Yves Citton, Dominique Viart et Bruno Blanckeman.

⁶¹² Paul Auster (éd.), *True Tales of American Life*, New York, Faber and Faber, 2001. En octobre 1999, Paul Auster avait invité les auditeurs de l'*America's National Public Radio* à lui envoyer des histoires vraies, qui seraient ensuite sélectionnées et lues par Auster au cours du programme intitulé « All things considered ». Il reçut plus de 4000 lettres, bien plus qu'il ne pouvait en lire dans le cadre du programme, et, voyant l'écho que cette démarche suscitait auprès du public, décida d'en publier une sélection sous forme de livre. Le livre, qui s'ouvre ainsi aux voix anonymes des États-Unis, a connu un accueil enthousiaste auprès de la critique et du public américain.

⁶¹³ William T. Vollmann, *Poor People*, New York, CCC (HarperCollins), 2007. Traduction : William T. Vollmann, *Pourquoi êtes-vous pauvres ?*, traduction Claro, Arles, Actes Sud, 2010.

⁶¹⁴ Terkel Studs, *Working : histoire orale du travail aux États-Unis*, traduction Denise Meunier et Aurélien Blanchard, Paris, Amsterdam, 2006.

Children of Sanchez (1961) : cette étude d'anthropologie, qui se fonde exclusivement sur des enregistrements au magnétophone des différents membres d'une famille mexicaine dans le but d'en constituer « l'autobiographie », a néanmoins connu une réception ambiguë, qui lui a valu d'être reconnue pour ses qualités « littéraires⁶¹⁵ ». On voit ainsi comment s'est progressivement constituée, tout particulièrement aux États-Unis, une pratique de la collecte de témoignages qui, si elle trouve le plus souvent son origine dans un geste journalistique ou scientifique, intéresse les écrivains (comme Paul Auster) et se voit progressivement associée au domaine littéraire. C'est une logique similaire qui se manifeste dans le théâtre documentaire et le *verbatim theatre*, évoqués précédemment, et qui marquent de leur empreinte les scènes allemande et anglaise, mais aussi américaine et française.

Le fait qu'un écrivain choisisse de céder la parole à autrui et de présenter des témoignages ou de simples propos ordinaires ne constitue donc pas un phénomène isolé, repérable ponctuellement dans l'une ou l'autre des œuvres de notre corpus, mais pourrait bien constituer une « tendance » littéraire repérable dans une partie importante du paysage éditorial occidental, témoignant d'un rapport complexe et singulier à l'autorité.

Comment comprendre la délégation de la voix qui s'opère ainsi, infléchissant le modèle du témoignage ? Pour la majorité des auteurs de notre corpus, celle-ci trouve son origine dans une impossibilité du témoignage, synonyme d'une dépossession de la parole. G. Perec, M. Cohen, C. Reznikoff et A. Kluge n'ont ainsi pas été les témoins de l'histoire qui les a constitués en tant qu'individus et qui traverse l'ensemble de leur œuvre. S'ils ont été profondément marqués par la Seconde Guerre Mondiale (en tant que Juifs pour les trois premiers, en tant qu'Allemand ayant grandi au milieu des bombardements pour le dernier⁶¹⁶), c'est sans jamais avoir eu la possibilité d'en témoigner⁶¹⁷. Les raisons qui

⁶¹⁵ Oscar Lewis, *Les Enfants de Sanchez*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1961]. L'histoire éditoriale de ce livre en France, d'abord paru dans une collection littéraire (« Du Monde entier » 1963) puis dans la collection « Témoins » (en 1972) est révélatrice de cette ambiguïté.

⁶¹⁶ Comme G. Perec, M. Cohen a ainsi fait partie de ces enfants juifs envoyés à la campagne sous une fausse identité et qui se sont retrouvés orphelins à l'issue de la guerre. Alexander Kluge avait onze ans lors de la bataille de Stalingrad, et douze ans en 1945, quand il survécut aux bombardements d'Halberstadt, qui firent plus de deux cent mille victimes.

⁶¹⁷ On retrouve un même rapport à l'histoire et à l'impossibilité du témoignage chez un écrivain comme Patrick Modiano, qui adopte en réponse à cette dépossession initiale une forme littéraire différente, caractérisée par le récit long et le recours au modèle romanesque, mais dont les thèmes et les motifs entrent

expliquent cette impossibilité sont diverses : elles tiennent pour Reznikoff à l'éloignement géographique (ses parents avaient émigré de Russie aux États-Unis quelques années avant sa naissance à Brooklyn en 1894⁶¹⁸) ; pour Kluge, Cohen et Perec, elles tiennent à leur jeune âge au moment des faits. Parmi ces écrivains, plusieurs affirment se sentir dépossédés d'une histoire fondatrice mais vécue par autrui, ces seuls authentiques témoins que constituent les survivants, soldats ou déportés⁶¹⁹. Dans son livre, Claude Burgelin définit ainsi G. Perec comme un impossible témoin, « le témoin qui n'a rien vu⁶²⁰ », une figure relayée dans l'œuvre de M. Cohen par celle de « l'homme resté sur le quai » :

Les souvenirs de l'ancien déporté s'enkystent. L'homme resté seul sur le quai, jadis, perfectionne, jour après jour, une vision d'autant plus redoutable qu'elle superpose à l'infini les images et puise à tous les témoignages ; mais, ce que l'un peut tenter d'exorciser en le disant, l'autre doit le taire, le passé qui prolifère ne lui appartenant pas en propre. Avec Bruno Bettelheim, les psychanalystes américains ont une expression pour cet homme aphasique dont la vision, comme une ombre, contamine tout ce qu'elle touche [...] : « un homme fait désastre⁶²¹ ».

« L'homme resté sur le quai » exacerbe la position du témoin comme survivant et redouble les contradictions inhérentes à l'écriture testimoniale. Le témoignage, rappelle Derrida, est essentiellement rattaché à la survivance :

Le témoin n'est-il pas toujours un survivant ? Cela appartient à la structure testimoniale. On ne témoigne que là où on a vécu plus longtemps que ce qui vient de se passer. On peut en prendre des exemples aussi tragiques ou pathétiques que les survivants des camps de la mort. Mais ce qui lie le témoignage à la survivance demeure une structure universelle et couvre tout le champ élémentaire de l'expérience. Le témoin est un survivant, le tiers, le *terstis*, celui qui survit⁶²².

La nécessité de témoigner semble donc aller de pair avec une certaine mise en péril de l'identité. Non seulement le « je » du témoin est toujours un « nous », qui prend la parole au nom d'une communauté, mais le témoin est aussi celui qui s'exclut de cette communauté, du fait même qu'il survit. Dans le cas d'auteurs comme Marcel Cohen ou George Perec,

en forte résonance avec ceux développés par Marcel Cohen et Georges Perec. Voir par exemple : Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

⁶¹⁸ Ils faisaient donc partie de ces vagues de migrants égrenées par Perec dans *Récits d'Ellis Island*.

⁶¹⁹ Dans une conférence, Marcel Cohen a évoqué ce sentiment d'une « dépossession » de son histoire et de sa parole. Comme il l'a expliqué, le génocide fonde pour les survivants toute leur existence, mais ceux qui étaient trop jeunes à l'époque sont confrontés à une impossibilité de dire, quand tout ce qu'ils auraient à raconter réside précisément dans cette histoire collective dont ils ne peuvent témoigner. Lecture-conférence au Centre d'Études Poétiques de l'École Normale Supérieure de Lyon, mars 2004.

⁶²⁰ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1988, p. 71.

⁶²¹ Marcel Cohen, *Je ne sais pas le nom*, Paris, Gallimard, nrf, 1986, p. 10.

⁶²² Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 54.

l'exclusion est d'autant plus marquée qu'ils ont dû leur survie (et donc leur possibilité de parler) au fait d'avoir été recueillis et cachés, et de n'avoir ainsi pas connu la réalité des camps. L'« homme resté sur le quai » est ainsi celui qui, physiquement, est resté extérieur à la Shoah, celui qui veut et ne peut pas témoigner.

Pourtant, à cette impossibilité du témoignage et à cette dépossession de l'Histoire se conjugue la nécessité, en tant que sujet, de se construire une histoire – fût-elle, comme le dit Perec une « histoire potentielle » :

loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu
fait pour nous partie d'une mémoire potentielle,
d'une autobiographie probable.
nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y
trouver⁶²³

Pour Robert Bober et lui, comme pour Reznikoff dans *Témoignage* (et plus sûrement encore dans *Holocauste*), comme pour Alexander Kluge dans *Stalingrad*, il s'agit de creuser, même indirectement, les liens qui les unissent à un passé, aussi lointain fût-il dans le temps et l'espace, afin de comprendre ce qui au présent les constitue comme tels. Dans l'œuvre de M. Cohen, cette histoire affleure de façon moins massive, par bribes : le spectre de la Shoah resurgit ainsi constamment, mais mêlé à quantité d'autres faits⁶²⁴. Dans l'ensemble de ces œuvres, le rapport à l'Histoire ne se tisse qu'à travers un passage de relais, lequel consiste à mettre en scène la parole d'autrui.

Pour autant, la délégation testimoniale ne s'articule pas exclusivement aux cicatrices laissées par l'Histoire. Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, comme dans plusieurs ouvrages de François Bon⁶²⁵, on retrouve ce geste consistant à donner la parole à autrui, lié cette fois à une histoire personnelle des auteurs. Les témoins convoqués sont ainsi des anonymes côtoyés dans un monde proche et quotidien, sur un lieu de travail. C'est le cas notamment des

⁶²³ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, *op. cit.*, p. 55.

⁶²⁴ Parmi les trois volumes de *Faits* écrits par Marcel Cohen, et sur un total de 275 « faits », 23 évoquent explicitement la Shoah et 21 ont trait aux guerres, aux victimes de guerre et aux exterminations de masse ; soit un total de 16% des faits rapportés, sans compter les nombreuses allusions implicites et la présence de certains motifs, tel celui du train, profondément lié dans l'imaginaire de Marcel Cohen à l'Holocauste. Néanmoins, on observe une nette augmentation de cette proportion au fil des ouvrages : ainsi, si le premier volume regroupe 5 textes sur la Shoah et 6 liés aux violences de guerre sur 123, dans le second volume, ces proportions passent respectivement à 11 et 8 pour 105 faits au total, et dans le troisième à 7 et 7 pour 48 faits, soit près de 30% des anecdotes rapportées.

⁶²⁵ Cf. François Bon, *Prison : récit*, Lagrasse, Verdier, 1997 et *Daewoo : roman*, Paris, Fayard, 2004.

œuvres étudiées par Pauline Vachaud : *Fragmentation d'un lieu commun* naît de l'expérience de Jane Sautière comme éducatrice spécialisée en milieu carcéral ; *Dieu gît dans les détails* évoque les années passées par Marie Depussé au sein de la clinique psychiatrique La Borde, tandis que *Hôpital, silence*, de Nicole Malinconi rassemble les « mots perdus de l'hôpital⁶²⁶ » où l'auteur a travaillé, en Belgique, dans un service pratiquant les avortements à une époque où cette pratique était encore illégale dans le pays. Comme le souligne Pauline Vachaud,

[ces auteurs] mettent en œuvre cette préoccupation sociale par le travail des voix recouvrant ce réel : c'est à partir du recueil de la parole de l'autre et de ses effets de résonance pour une voix narrative subjectivement investie qu'ils renouent les liens entre la littérature et le monde⁶²⁷.

Il s'agit donc aussi à travers ces discours recueillis de saisir quelque chose d'un rapport singulier que les auteurs entretiennent au monde qui les entoure, mais sur le mode indirect de la délégation.

Pourtant, là où ces auteurs parlent du monde où ils travaillent et s'engagent souvent socialement, ils s'y présentent avant tout comme des observateurs ou des auditeurs plutôt que comme des acteurs, position que radicalisent Percec, Kluge, Reznikoff, Ernaux et Cohen. En cela, les textes qu'ils proposent dérogent à la définition courante du témoignage qui suppose que le témoin joue toujours un rôle – même passif – dans l'histoire dont il témoigne. Au contraire, la position adoptée par les factographes dans tout ou partie de leur œuvre consiste avant tout à recueillir les discours d'autrui, et à ériger le texte littéraire en espace d'écoute et de résonance de ces paroles. C'est là une position que l'on peut facilement rapprocher de celle du documentariste – qui constitue de toute évidence un modèle explicite pour Percec et Bober, mais aussi pour nombre de factographes.

Pour autant, cette délégation ne va pas sans poser question. En radicalisant la position du témoin comme « tiers », ces œuvres incarnent également de manière accrue la question de la fictionalité inhérente au langage, et donc de la crédibilité du témoignage. Tout témoignage se trouve confronté à la tentation de l'artifice, de la déformation, vers quoi la

⁶²⁶ Nicole Malinconi, *Hôpital, silence*, Paris, Minuit, 1985, p. 62. Jane Sautière, *Fragmentation d'un lieu commun*, Paris, Verticales, 2003 ; Marie Depussé, *Dieu gît dans les détails : La Borde, un asile*, Paris, POL, 1993.

⁶²⁷ Pauline Vachaud, *Écrire la voix des autres : la responsabilité de la forme dans la littérature française contemporaine*, thèse citée, p. 21.

mise en récit le conduit inévitablement. Pour Derrida, ce rapport trouble à la fiction est constitutif du témoignage, qui ne peut ainsi jamais accéder au rang de preuve :

Dans notre tradition juridique européenne, un témoignage devrait rester étranger à la littérature et surtout, dans la littérature, à ce qui se donne comme fiction, simulation ou simulacre, ce qui n'est pas toute la littérature. Un témoin [...] fait appel à la foi de l'autre en s'engageant à dire la vérité, aucun juge n'acceptera qu'il se décharge ironiquement de sa responsabilité en déclarant ou en insinuant : ce que je vous dis là garde le statut d'une fiction littéraire. Et pourtant, si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure. — C'est-à-dire aussi de la littérature, qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter⁶²⁸.

Derrida souligne ainsi les problèmes posés par une longue tradition d'identification de la littérature à la fiction et la nécessité pour le témoignage de trouver sa place par rapport à l'une et à l'autre – sans jamais pouvoir les exclure totalement. Une telle difficulté est encore plus problématique dans le cas d'un témoignage « indirect », retranscrivant des bribes d'une histoire vécue par d'autres : plus les niveaux de parole se multiplient, et plus la menace d'une déformation du réel par les mises en mots successives pèse sur le discours. L'emboîtement énonciatif constitue en quelque sorte une mise en scène de ce problème – mais aussi il contribue à le déplacer. En effet, dès lors qu'il s'agit de citer le discours d'autrui (témoignage ou document), l'enjeu n'est plus celui d'une *vérité* du discours final mais d'une *authenticité* – autrement dit d'une fidélité non au réel mais à une première étape de mise en discours du réel. Dans le cadre d'un « témoignage » délégué comme celui que proposent les auteurs de notre corpus, la valeur de vérité du texte littéraire n'est plus (comme dans le cas d'un témoignage « classique ») tributaire d'une fidélité à *ce qui s'est passé*, mais d'une fidélité à *ce qui a été dit*.

Il s'agit là d'un infléchissement radical des enjeux liés à la forme testimoniale, infléchissement qui passe également par un autre biais. En effet, les témoignages recueillis ou produits par les factographes semblent toujours relativement « déconnectés » des enjeux cruciaux dont relève habituellement le témoignage (acquiescement ou condamnation devant la cour de justice, établissement d'une vérité historique, accès à des événements majeurs de l'histoire, etc.). Par rapport à la majorité des témoignages publiés comme tels, les

⁶²⁸ Jacques Derrida, *Demeure, op. cit.*, p. 10.

factographies semblent relever d'enjeux en apparence mineurs, soit parce qu'ils s'inscrivent dans une logique de répétition, soit parce qu'ils touchent à des aspects ténus du réel.

Du point de vue juridique, en effet, les faits évoqués par Reznikoff ont été jugés et prescrits, et toutes les personnes évoquées dans *Témoignage* sont mortes bien avant la parution du livre. Les discours historiques rapportés par Kluge dans *Stalingrad* ont été déjà prononcés, déjà analysés, comme le sont plusieurs témoignages, toujours déjà publiés avant d'être cités par M. Cohen dans les trois tomes de *Faits*. Quel sens y a-t-il alors à les répéter ? Cette « récitation » diffère entièrement d'un témoignage habituel, et c'est précisément d'une telle différence que joue le titre de l'œuvre de Reznikoff. En effet, le singulier « *Témoignage* » indique d'emblée qu'il ne s'agit pas simplement d'une compilation de témoignages existants, et que le terme n'est pas employé dans son sens générique habituel. Il engage en revanche la possibilité pour la littérature de « témoigner » à sa manière, en accueillant et en restituant les témoignages d'autrui. A. Ernaux n'est pas très éloignée de cette position quand elle évoque, dans *La Vie extérieure*, la perte des preuves qui permettrait au Tribunal International de juger les crimes de guerre commis en Bosnie, avant de formuler ce qui apparaît comme un enjeu majeur de son œuvre : « Écrire cela, et tout ce que j'écris ici, comme preuve⁶²⁹ ». Cette phrase engage la possibilité pour le texte littéraire de se constituer en « preuve » par le seul biais de la transcription, dans l'espace littéraire, de discours et d'informations pourtant déjà rendus publics, car relayés par les médias. En répétant dans son œuvre des faits déjà connus, elle leur confère un autre poids et garantit une trace contre l'oubli où le flot de l'information les aurait emportés. Par ailleurs, en rapprochant ce geste de consignation de « tout ce qu'[elle] écri[t] [dans *La Vie extérieure*] », elle le lie aux transcriptions de propos anonymes et aux notations de scènes quotidiennes dont elle témoigne cette fois à la première personne. Or, il s'agit là de faits généralement qualifiés de mineurs, voire d'anodins⁶³⁰. C'est pourtant l'ensemble de l'entreprise qui peut tendre vers la preuve.

Les factographies proposent ainsi un modèle *mineur* de témoignage, qui entre en dialogue et parfois en contraste avec les témoignages *majeurs* qu'ils rapportent. Annie Ernaux

⁶²⁹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 36.

⁶³⁰ On définira ici l'anodin comme ce qui est dépourvu de conséquences et par conséquent d'importance, là où le mineur se définit toujours par comparaison à un fait ou à un discours « majeur ». L'anodin ne se réduit donc pas au banal ou à l'ordinaire, mais implique une absence de « poids » événementiel et signifiant.

cite les paroles d'un orphelin de Sarajevo⁶³¹, qui alternent avec quelques scènes banales dont elle est elle-même témoin au supermarché. Marcel Cohen cède tour à tour la parole à Jorge Semprun évoquant les corvées infligées aux détenus du camp de Buchenwald, aux tueurs rwandais interrogés par Jean Hatzfeld, à Varlam Chalamov rescapé des camps sibériens, avant d'évoquer la manière dont « un homme » observe des moineaux dans une gare ou le soleil déclinant sur un pan de mur⁶³². Georges Perec interroge les migrants pour qui le passage sur Ellis Island a constitué un moment décisif de leur existence, mais il témoigne aussi, au présent et à la première personne, de l'amas de ruines qu'est devenue l'île que Robert Bober et lui arpentent. Pourtant, le témoignage majeur ne semble pas devoir primer nécessairement sur le témoignage mineur. C'est que ces auteurs font œuvre d'écrivain avant de prétendre faire œuvre d'historien, de sociologue ou de journaliste.

Le modèle du témoignage se voit ainsi infléchi, non pas uniquement comme modèle de discours « authentique », mais comme modèle littéraire. Ainsi, pour Charles Reznikoff, la poésie doit tendre vers la nécessité de la parole testimoniale, où chaque mot compte et dans laquelle le témoin est appelé à énoncer les faits, sans prétendre les interpréter – tâche qu'il délègue à d'autres. C'est ce que rappelle Paul Auster dans *L'Art de la faim* :

« Supposez maintenant que devant un tribunal, disait Reznikoff à Dembo au cours de leur entretien, vous soyez appelé à témoigner dans une affaire de négligence. Vous ne pouvez pas simplement monter à la barre et affirmer : Cet homme a été négligent. C'est là une conclusion à tirer des faits. Ce que vous devriez expliquer, c'est comment l'homme s'est comporté. S'est-il arrêté avant de traverser la rue ? A-t-il regardé ? Les juges qui détermineront s'il a été négligent ou non sont les jurés de l'affaire, et les juges de ce que vous dites en tant que poète sont vos lecteurs. C'est à dire qu'il y a une analogie entre un témoignage porté devant un tribunal et le témoignage d'un poète⁶³³ ».

L'œuvre de Reznikoff relève bien de cette deuxième catégorie, le témoignage poétique, mais prend appui et exemple sur le témoignage juridique. De la même manière, chacun des auteurs de notre corpus s'approprie le modèle testimonial pour l'infléchir dans le

⁶³¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶³² Marcel Cohen, *Faits*, II, p. 63-65, p. 304.

⁶³³ « "Now suppose in a court of law," Reznikoff told Dembo in their interview, "you are testifying in a negligence case. You cannot get up on the stand and say, 'The man was negligent.' That's a conclusion of fact. What you'd be compelled to say is how the man acted. Did he stop before he crossed the street? Did he look? The judges of whether he is negligent or not are the jury in that case and the judges of what you say as a poet are the readers. That is, there is an analogy between testimony in the courts and the testimony of a poet." Paul Auster, « The Decisive Moment », in *The Art of Hunger, Essays, Prefaces, Interviews*, Los Angeles, Sun and Moon Press, 1992, p. 47. Traduction : Paul Auster, « L'instant décisif », in *L'Art de la faim*, traduction Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1992, p. 52.

sens d'un « témoignage d'écrivain ». Témoignages délégués ou témoignages « mineurs », ces déplacements sont révélateurs des frictions qui naissent entre des modalités différentes de discours sur le réel (le témoignage/la littérature), mais aussi de la productivité de telles frictions.

Les modalités d'une « écriture du réel » constituent donc bien une question que se pose la littérature contemporaine, question à laquelle les factographies apportent leur réponse propre. Pourtant, au-delà de leur actualité, ces interrogations révèlent également tout un héritage, toute une histoire littéraire avec laquelle ces formes se trouvent en prise et en dialogue – notamment en ce qui touche à la notion de réalisme. Confrontée à son passé, la littérature contemporaine se trouve aussi confrontée à son dehors : le témoignage apparaît ainsi comme une des limites incertaines de l'espace littéraire. Si tout témoignage n'est pas littéraire, où tracer la limite entre l'un et l'autre ? Et comment cette intrusion du testimonial fait-il jouer les limites et définitions de la littérature contemporaine ? Les factographies se situent manifestement à la croisée de ces interrogations et prennent donc place dans un débat qui concerne la définition même du littéraire, dans les rapports troubles qu'il invente aux héritages du passé et aux discours qui lui sont extérieurs.

3. Une esquisse de généalogie

Les deux premiers points de ce chapitre visaient à situer historiquement les factographies en montrant qu'elles ont leur place dans la littérature contemporaine, dans la mesure où elles participent d'un certain nombre de questionnements qui la traversent. Cette approche a permis aussi d'élargir le corpus, en mobilisant d'autres œuvres susceptibles de rentrer dans la catégorie proposée. Pour autant, une telle inscription historique n'implique pas uniquement d'inscrire une forme dans les débats de son temps mais également de voir comment elle peut être liée aux formes et aux œuvres du passé. En d'autres termes, il ne s'agit pas simplement de situer les factographies dans une histoire mais de proposer une esquisse d'histoire de cette forme.

On étudiera donc dans ce dernier point une série d'œuvres plus anciennes, qui n'appartiennent pas à notre corpus de départ, mais qui peuvent apparaître comme autant de

précurseurs des factographies. Il ne s'agira évidemment pas d'établir une liste exhaustive de tous les exemples littéraires susceptibles d'être mis en relation avec ces formes, mais de montrer que la recherche qu'elles manifestent en conjuguant littéralité et écriture du réel, pour singulière qu'elle paraisse aujourd'hui, n'est pas totalement inédite.

Par conséquent, seront mentionnées ici quelques œuvres, qui soit apparaissent dans le discours des auteurs eux-mêmes, soit constituent des références susceptibles de s'imposer à la mémoire du lecteur contemporain. Le projet formel des factographes pourrait se formuler dans les termes de l'épigraphe placée par M. Cohen en tête du second volume de *Faits* : « Je n'ai rien à dire, seulement à montrer ». Précisément, il s'agit là d'une citation de Walter Benjamin, donc d'une manière de revendiquer une filiation et une inscription dans une histoire littéraire. Elle manifeste ainsi le rapport inévitable que tout texte, si singulier soit-il, entretient avec la bibliothèque. Comme l'écrit Tiphaine Samoyault :

La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines. Si chaque texte construit sa propre origine (son *originalité*), il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins apparaître. Celle-ci compose un arbre aux embranchements nombreux, à rhizome ou à racine unique, où les filiations se dispersent et dont les évolutions sont aussi bien horizontales que verticales⁶³⁴.

C'est donc dans leur rapport à cette généalogie implicite qu'il s'agit à présent de situer les factographies. Sera ainsi esquissée une « nébuleuse » factographique au gré d'une série de rapprochements. Certaines œuvres sont présentées par les auteurs du corpus comme autant de références (c'est le cas du *Livre des Passages*, de W. Benjamin, et dans une moindre mesure des *Notes de chevet* de Sei Shônagon). D'autres ont été mobilisées par Roland Barthes pour définir ce qu'il nomme la « notation » : il s'agit des *Épiphanies* de Joyce et du haïku japonais. Enfin, le dernier exemple que nous mobiliserons n'est pas justifié par une quelconque référence explicite, ni du côté de la théorie ni du côté des auteurs. Pourtant, il nous a paru légitime de le convoquer en raison de la place qu'il acquiert dans l'imaginaire et vocabulaire littéraires : il s'agit des *Choses vues*, de Victor Hugo, régulièrement employé par la critique comme un terme générique, mais qui correspond également à un texte et à une tentative

⁶³⁴ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature 128 », 2001, p. 5.

littéraire relativement inédite en son temps, susceptible d'éclairer à sa manière le projet factographique.

Walter Benjamin : Le Livre des passages

Le *Livre des Passages* de Walter Benjamin constitue la seule référence explicite, interne au corpus, à une œuvre susceptible d'être considérée comme un modèle formel et donc comme un « précédent » dans l'histoire des factographies. Dans la filiation des surréalistes et notamment d'Aragon, dont il a largement subi l'influence, Benjamin a reconduit le geste d'emprunt d'énoncés non littéraires prélevés dans le monde extérieur, énoncés qui vont ensuite se trouver intégrés au contexte de l'œuvre. *Das Passagen-Werk*, publié en français sous le titre *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, rassemble ainsi un grand nombre de textes se rapportant au grand projet de livre sur Paris et le XIX^e siècle auquel Walter Benjamin a travaillé de 1927 à 1929, puis de 1934 à 1940. Inachevé, l'ouvrage présente deux brefs « exposés » donnant une idée d'ensemble du projet, suivis d'une immense compilation de notes, de fragments et de matériaux collectés par l'auteur, où dominant les citations. Cette « masse écrasante de citations » (« *dies[e]erdrückenden Zitatmassen* »), pour reprendre les mots de l'éditeur allemand Rolf Tiedemann, est à mettre en relation avec l'originalité du projet benjaminien, où « les matériaux et les citations devaient jouer un rôle prépondérant tandis que la théorie et l'interprétation devaient rester ascétiquement à l'arrière-plan⁶³⁵ ». L'inachèvement de l'œuvre tend à radicaliser cette prépondérance du matériau, en lui conférant l'aspect d'un catalogue constitué de dossiers où la pensée de Benjamin, présente sous forme de fragments, cède la place au foisonnement des anecdotes et des lectures. On comprend qu'une telle forme – même produite de façon involontaire, l'écriture ayant été brusquement interrompue par la disparition de Benjamin – ait pu séduire un écrivain comme Marcel Cohen. Celui-ci semble en effet reprendre à son compte le programme benjaminien par le biais de l'épigraphe précédemment cité. En replaçant la citation dans son contexte original (fragment N 1a, 8), on comprend mieux pourquoi Marcel Cohen peut se revendiquer d'une telle filiation :

⁶³⁵ « [I]n der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten. » Rolf Tiedemann, « Einleitung des Herausgebers », in Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982, p. 13. Traduction : Rolf Tiedemann, Introduction, in Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989, p.12.

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden⁶³⁶.

L'épigraphe souligne le choix du retrait revendiqué par l'auteur et assimilé à un silence, tout en ouvrant sur une possible redéfinition du rôle de l'écrivain (« zeigen », montrer). Conformément à cette prise de position, partagée par Marcel Cohen, le reste du fragment met l'accent sur une fabrique du texte : il est question de « méthode », d'une pratique (le « montage ») et d'une « utilisation » (« verwenden ») de différents matériaux a priori dépourvus de valeur. Le « recyclage » des « déchets » benjaminien consiste à leur attribuer une nouvelle valeur en proposant un « usage » différent, intellectuel ou esthétique. La création d'une « valeur » ajoutée par le montage littéraire est ainsi tributaire d'une recontextualisation qui ouvre la possibilité d'une nouvelle utilisation⁶³⁷.

La forme « rhapsodique » de l'ouvrage correspond toutefois aussi chez Benjamin à une philosophie inédite de l'Histoire. L'historien matérialiste cherche à faire éclater la continuité historique et à « reprendre dans l'histoire le principe du montage » (« *das Prinzip der Montage in die Geschichte [...] übernehmen* »)⁶³⁸. Le XIX^e siècle et sa modernité s'y incarnent en une série de figures (la mode, le collectionneur, les passages, l'oisiveté, Baudelaire, les constructions en fer, la photographie, etc.) qui se combinent au gré des associations que le lecteur, et avant lui l'auteur, a pu établir entre eux. Si le projet visé par Benjamin reste suspendu à l'inachèvement de l'œuvre, et s'il est impossible de résumer ici sa philosophie de l'Histoire dans toute sa complexité et ses infléchissements successifs, on peut néanmoins aussi considérer *Paris, Capitale du XIX^e* du point de vue de la forme dont hérite le lecteur

⁶³⁶ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien*, Ch N : Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts, op. cit., p. 574. Traduction : « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant. » Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 476.

⁶³⁷ C'est ce que souligne Hannah Arendt au sujet de l'œuvre de Benjamin : « Le principal du travail consistait à arracher des fragments à leur contexte et à leur imposer un nouvel ordre et cela, de telle sorte qu'ils puissent s'illuminer mutuellement et justifier pour ainsi dire librement de leur existence. » Hannah Arendt, « Walter Benjamin », in *Vies politiques*, traduction Éric Adda et al., Paris, Gallimard, 1974, p. 301.

⁶³⁸ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien*, Ch N : Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts, op. cit., p. 575. Walter Benjamin « Réflexions théoriques sur la connaissance », in *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 477.

d'aujourd'hui, forme fragmentaire déjà présente dans les textes antérieurs que sont *Sens unique* et *Une Enfance berlinoise*⁶³⁹, mais que l'on retrouverait également chez Ernst Bloch⁶⁴⁰.

Il existe certes une différence majeure entre le projet benjaminien et les factographies : celle-ci tient essentiellement à la portée intellectuelle et philosophique de l'œuvre, où les discours et les idées dominent sur les faits proprement dits. Pour autant, ce travail de la pensée s'articule chez Benjamin à un intérêt certain pour le concret⁶⁴¹. Il s'agit pour lui de saisir une époque dans les faits qui la structurent : les rues, les panoramas, les grands magasins, les modes d'éclairages, la prostitution, les expositions universelles, la publicité, la mode. Ce sens aigu du particulier qui caractérise également *Sens unique*, Benjamin le partage avec les factographes, et ce goût commun n'est pas sans se manifester de façon formelle dans le texte de *Paris, Capitale du XIX^e siècle*. À côté d'un ensemble de citations et de réflexions sur la mode, sur Baudelaire, ou de notes très théoriques sur la connaissance, Benjamin regroupe ainsi, notamment sous forme de listes, des noms de magasins de nouveautés et de passages couverts, des inscriptions figurant sur les enseignes, il établit un inventaire de la « faune féminine des passages », collecte les annonces publicitaires ou les bons mots d'Hausmann.

Enfin, au-delà de ces parallèles, la citation que lui emprunte Marcel Cohen pointe sans aucun doute la caractéristique essentielle qui permet d'ériger Walter Benjamin en précurseur du modèle factographique : celle-ci touche avant tout à sa façon de concevoir l'écriture comme recyclage de discours et donc de redéfinir le rôle de l'auteur. Cet « art de citer sans guillemets⁶⁴² » correspond, on le verra, à un autre imaginaire de la création artistique qui

⁶³⁹ Cf. Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Traduction : Walter Benjamin, *Sens unique*, précédé de *Une Enfance berlinoise*, traduction Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007 [1978].

⁶⁴⁰ En particulier dans *Traces*, où l'auteur manifeste lui aussi une poétique fondée sur le « déchet » événementiel et anecdotique. Ernst Bloch, *Spuren, Gesamtausgabe Band I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1969 [1930]. Pour la traduction française : Ernst Bloch, *Traces*, traduction Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Paris, Gallimard, nrf, 1968.

⁶⁴¹ La notion de concret ne recouvre pas entièrement celle de réel, dans la mesure où le réel peut également être considéré comme un tissu d'idées et de concepts abstraits. Le concret définit alors une certaine portion du réel, celle qui peut être perçue par les sens et captée par les appareils enregistreurs ; mais il implique également une certaine façon de saisir le réel sous l'angle éclaté de la perception plutôt que sous la forme d'une synthèse permise par l'intellect. L'œuvre de Benjamin est tendue entre l'un et l'autre pôle qui structurent et travaillent aussi sa pensée de l'Histoire.

⁶⁴² « Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der Montage zusammen. » Walter Benjamin, p. 572.

n'est pas proprement littéraire mais caractérise certains bouleversements profonds de l'art au XX^e siècle et que Walter Benjamin, à la suite des surréalistes, a sans nul doute contribué à étendre à la littérature.

James Joyce, *Épiphanies*

Relevant non plus des œuvres de l'esprit mais du domaine poétique, les deux exemples invoqués par Roland Barthes comme modèles aux formes de la « notation » peuvent également être inscrits dans la généalogie factographique. Le premier exemple développé par Barthes repose en partie, comme le *Livre des Passages*, sur le prélèvement et la recontextualisation d'énoncés préexistants : il s'agit des *Épiphanies* de Joyce. Si le titre de cet ouvrage peut paraître trompeur, c'est que la notion d'épiphanie a connu une très grande postérité et fait l'objet d'importants travaux, en particulier dans la critique anglo-saxonne : elle est généralement définie, en référence à l'origine thomiste du terme et à ses connotations mystiques, comme le dévoilement d'un mystère associé à un événement spirituel, voire à une transfiguration de la réalité⁶⁴³. Pourtant, le recueil de poèmes qui porte ce nom, publié en 1956 par Oscar A. Silverman à titre posthume, correspond à une réalité bien différente⁶⁴⁴. Les textes qui s'y trouvent assemblés se caractérisent par leur insignifiance voulue et brutale, par la trivialité des propos ou des scènes, sans mise en forme stylistique

Traduction. « Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage » Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [N1, 10], p. 474.

⁶⁴³ Voir, par exemple, la définition de l'épiphanie proposée par Hugo Azérad dans Hugo Azérad, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner, Le Concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Peter Lang, 2002, p. 100 : « C'est le moment où la conscience coïncide parfaitement avec l'objet, se fige en lui et le transfigure, où la chose nouménale surgit de son écorce d'illusions. Plus qu'une révélation, qu'une illumination, l'épiphanie affirme l'ultime séparation d'avec l'auteur en affirmant l'objet, en l'entourant d'une nouvelle majesté qui est celle de son indépendance. L'épiphanie consacre l'objet en l'anéantissant, et nous montrerons qu'elle est la forme moderne de la métaphore telle qu'elle n'existait dans sa pureté que dans la poésie. »

Ou celle proposée par Dominique Rabaté dans « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabbuchi », in *Modernités*, n°11, Presses universitaires de Bordeaux, février 1998, p. 55 : « Il conviendrait par là de désigner ces moments de révélation effusive de la beauté du monde, dont un des modes de truchement privilégié est celui de la rencontre érotisée de la beauté féminine. Cet instant de plénitude heureuse fait naître une prise de conscience bouleversante, qui se formule comme acceptation vitaliste de la totalité du monde ».

⁶⁴⁴ Néanmoins, James Joyce lui-même évoque dans une lettre à son frère Stanislaus du 8 février 1903 un recueil intitulé *Epiphanies* : il ne s'agit donc pas d'un titre fantaisiste. James Joyce, « Lettre à Stanislaus Joyce », in James Joyce, *Œuvres, vol. I*, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982, p. 1123. Pour plus de précision sur la genèse des *Épiphanies*, nous renvoyons à la notice des éditions de la Pléiade, op. cit., pp. 1453 sq.

visible. Constituées pour partie de brefs dialogues « saisis sur le vif » et simplement transcrits et pour partie de « poèmes en prose » correspondant selon les critiques à des récits de rêves, ces « épiphanies » n'ont rien de la force évocatrice d'une révélation. Pourtant, l'écrivain accordait à ces textes, insignifiants en apparence, une grande importance⁶⁴⁵. C'est également ce qui transparaît dans la définition qu'en donne le personnage de Stephen Dedalus, double de Joyce dans *Stephen Hero*, texte qui sera par la suite entièrement réécrit et publié sous le titre de *Portrait of the Artist as a Young Man* :

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments⁶⁴⁶.

Avec un « soin extrême » donc, Joyce s'attache à transcrire ou à enregistrer (*record*) ces épiphanies, moments fugaces où l'éblouissement spirituel peut naître de la conversation la plus triviale. Les épiphanies rassemblées dans le recueil du même nom ne sont précisément que la trace de ces événements : elles consignent les bribes de dialogues et de visions qui en sont à l'origine⁶⁴⁷. Par exemple :

O'Reilly – (*with developing seriousness*)...Now it's my turn, I suppose...(*quite seriously*)...Who is your favorite poet?
 (*a pause*)
 Hanna Sheehy - ...German ?
 O'Reilly - ...Yes.
 (*a hush*)

⁶⁴⁵ C'est ce dont témoigne un passage non dénué d'ironie d'*Ulysse* : « Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years... ». Traduction : « Rappelez-vous vos épiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris l'Alexandrine. » James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1948, p. 204. Selon le biographe Richard Ellmann, c'est en effet ce que Joyce avait recommandé à son frère en 1902. Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, Paris, Gallimard, 1962, p. 124.

Catherine Millot, dans un article sur les *Épiphanies* joyciennes, montre comment le paradoxe épiphanique consiste en un abîme : l'abîme qui sépare l'importance démesurée que leur accorde l'auteur (qui y voit le signe de sa vocation d'écrivain) et le peu que peut y lire le lecteur. Catherine Millot, « *Épiphanies* », in *La Vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 161 sq.

⁶⁴⁶ James Joyce, *Stephen Hero*, Londres, Collins publishing, 1986 [1946], p. 188. Traduction : « Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombaît à l'homme de lettres d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentaient les moments les plus délicats et les plus fugitifs. » James Joyce, *Stephen le Héros*, in *Œuvres, I*, traduit de l'anglais par Jacques Aubert, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 512.

⁶⁴⁷ James Joyce abandonnera par la suite cette forme première des épiphanies pour les inclure dans son roman *Stephen le Héros*.

Hanna Sheehy - I think.....Goethe⁶⁴⁸...

La littéralité de ces épiphanies justifie l'intérêt que Roland Barthes leur manifeste dans *La Préparation du Roman* :

Même problématique du sens dans le haïku, l'Épiphanie et l'Incident tel que je le projetais : événement immédiatement signifiant [...] et en même temps aucune prétention à un sens général, systématique, doctrinal → ce pour quoi, sans doute, refus du *discours*, repli sur le « pli » (*incident*), le fragment discontinu [...]⁶⁴⁹

Inscrivant ainsi l'incident – la forme particulière de notation qu'il pratique – dans une filiation, Barthes souligne d'emblée à quel point celle-ci s'oppose à la tradition littéraire occidentale :

[...] énorme conditionnement de l'Occident à donner à tout fait rapporté l'alibi d'une interprétation : civilisation de Prêtres ; nous interprétons, nous ne supportons pas les formes de langage *courtes* (au sens de *tourner court*, de « c'est un peu court, jeune homme »). Formes brèves, chez nous, doivent être sur-signifiantes : maximes, poèmes lyriques → le haïku (ou ses substituts) nous est impossible⁶⁵⁰.

Cette recherche d'une forme capable de « tourner court », que Roland Barthes a expérimentée dans les chroniques du *Nouvel Observateur*, dans les « anamnèses » du *Roland Barthes par Roland Barthes* ou dans un texte posthume publié sous le titre *Incidents*, s'inscrit donc à la fois dans une filiation discontinue (Bashô, Joyce) et dans une opposition forte à une Littérature pensée comme ajout systématique de sens. Choisir d'en rester au niveau du « fait rapporté », dépourvu de l'« alibi d'une interprétation » suppose dès lors d'inventer d'autres modèles, que Barthes trouve soit dans l'ailleurs oriental (le haïku), soit dans les échecs et les abandons des grands auteurs occidentaux (Joyce).

Comme cette « notation » que Barthes invente au fil des séances du cours au Collège de France, les factographies peuvent donc être inscrites dans une généalogie qui les lierait aux *Épiphanies* joyciennes, et ce, non seulement en raison de certaines ressemblances formelles (brièveté et littéralité) auxquelles se conjugue un intérêt pour le langage et les scènes ténues

⁶⁴⁸ James Joyce, *Epiphanies*, in *Poems and Shorter Writings*, London, Faber and Faber, 1991, p. 172.

Traduction : « O'Reilly, de plus en plus sérieux : ...C'est maintenant mon tour, je suppose...(sérieux au possible)...quel est votre poète préféré ? Une pause. / Hanna Sheehy : ...Allemand ? / O'Reilly : ...Oui. Un silence. / Hanna Sheehy : ...Je pense...Goethe... » James Joyce, *Épiphanies*, traduction de Jacques Aubert, in *Œuvres*, I, op. cit., p. 92.

⁶⁴⁹ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, I et II, op. cit., p. 153.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

du quotidien, mais aussi parce qu'elles ont en commun un geste : celui de l'enregistrement (« *record* », dit Joyce).

Néanmoins, comme le précise Barthes dans son cours, les *Épiphanies* ne constituent qu'une étape dans la poétique joycienne. Il abandonne rapidement l'idée de les publier séparément pour les intégrer à ses œuvres romanesques ultérieures. Comme pour *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, la forme qui nous interpelle dans les *Épiphanies*, et à laquelle s'intéresse Barthes, ne doit son existence qu'à une décision posthume et ne représente qu'un moment dans l'élaboration littéraire, moment que fixent en revanche les factographies.

Une autre remarque mérite d'être faite : dans son cours, Roland Barthes ne mentionne qu'une seule épiphanie, elle-même citée par le biographe de Joyce, Richard Ellmann. Celle-ci prend la forme d'un de ces brefs dialogues qui constituent près de la moitié du recueil, et qui s'inscrivent parfaitement dans ce que nous avons proposé d'appeler une pratique de la transcription.

Un exemple d'épiphanie joycienne :

« Là-haut, dans la vieille maison aux sombres fenêtres, lumière dans la petite chambre, obscurité au-dehors. Une vieille femme s'affaire à préparer le thé...J'entends de loin ses paroles... « Est-ce Mary Ellen ? – Non, Elisa, c'est Jim. – Oh ! Bonsoir, Jim. – Désirez-vous quelque chose, Elisa ? – Je croyais que c'était Mary Ellen. Je croyais que tu étais Mary Ellen, Jim⁶⁵¹. » »

Il ne mentionne pas les récits de rêves, plus proches du poème en prose, et qui visiblement l'intéressent moins, par exemple :

Dull clouds have covered the sky. Where three roads meet and before a swampy beach a big dog is recumbent. From time to time he lifts his muzzle in the air and utters a prolonged sorrowful howl. People stop to look at him and pass on; some remain, arrested, it may be, by that lamentation in which they seem to hear the utterance of their own sorrow that had once its voice but is now voiceless, a servant of laborious days. Rain begins to fall⁶⁵².

⁶⁵¹ Cité par Roland Barthes dans *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 152.

Texte original : "High up in the old, dark-windowed house: firelight in the narrow room: dusk outside. An old woman bustles about, making tea; - Is that Mary Ellen? - / - No, Eliza, it's Jim - / - O....O, goodnight, Jim - /D'ye want anything Eliza? - /I thought it was Mary Ellen...I thought you were Mary Ellen, Jim."

James Joyce, *Epiphanies*, in *Poems and Shorter Writings*, edited by Richard Ellmann, A. Walton Litz and John Whittier-Ferguson, Londres, Fanber and Faber, 1991, p. 165.

⁶⁵² James Joyce, *Epiphanies*, in *Poems and Shorter Writings*, *op. cit.*, p. 168.

Traduction : « Des nuages ont couvert le ciel. À la rencontre de trois routes et devant une plage marécageuse un gros chien est couché. De temps en temps il lève son museau en l'air et pousse un hurlement prolongé, plein de mélancolie. Des gens s'arrêtent pour le regarder et passent leur chemin ; certains restent, arrêtés peut-être par cette lamentation dans laquelle il leur semble entendre l'expression de leur propre mélancolie,

Parfois étranges et teintés d'onirisme, ces brefs récits ont probablement été écartés par Barthes parce qu'ils comportent des figures stylistiques ou un symbolisme venant contredire son idéal d'une forme capable de s'en tenir à la simple formulation littérale du fait. Néanmoins, une autre raison à ce désintérêt peut être avancée : dans ses *Incidents*, Roland Barthes conjugue transcriptions (phrases entendues, bribes de dialogues) et notations (consignation de petites scènes, de petits tableaux). Les *Épiphanies* de Joyce l'intéressent en tant qu'elles rejoignent la première de ces pratiques ; quant à la seconde, la notation, elle s'est depuis longtemps trouvé un autre modèle, bien plus centrale dans *La Préparation du Roman* : le haïku.

Haïku

Dans la première partie de ce travail, le haïku avait été étudié en tant qu'il était, pour Roland Barthes, emblématique de la « notation » et des techniques qu'elle met en œuvre. Il sera ici mobilisé dans une perspective différente, généalogique. Il s'agira donc de s'interroger, à travers le travail de Barthes, sur la manière dont le haïku peut faire retour dans la forme factographique, par le biais d'une mémoire intertextuelle. Roland Barthes, dès qu'il introduit la notion de haïku, qui va devenir l'objet central du cours, précise d'emblée, on l'a dit, qu'il s'intéresse moins à une forme historiquement déterminée, qu'à ce qu'il appelle « [s]on haïku⁶⁵³ ». Après une brève description du haïku dans sa matérialité, le cours glisse ainsi vers l'exploration d'un « désir de haïku⁶⁵⁴ ». Cette exploration passe par l'énumération d'une série de « traits » caractéristiques du poème japonais, qu'il s'agisse de thèmes (« Le temps qu'il fait »), de qualités (« La nuance », « La discrétion ») ou d'effets produits sur le

qui jadis avait une voix mais maintenant, servante de jours laborieux, l'a perdue. La pluie commence à tomber. » James Joyce : *Épiphanies*, in *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵³ Séance du 6 janvier 1979. Cf. Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, *op. cit.*, pp. 53 sq. Comme pour les *Épiphanies* de Joyce, on soulignera combien Barthes privilégie dans ses cours une certaine « idée » du haïku au détriment de la diversité effective des haïkus produits historiquement. Il n'hésite pas à mettre de côté les auteurs ou les poèmes qu'il apprécie moins, parce qu'ils sont incompatibles avec [son] haïku.

⁶⁵⁴ Il s'agit ici avant tout, comme on l'a vu plus haut, d'un désir d'écriture : Roland Barthes, tout à la fois tiraillé par le « désir de roman » et persuadé que le « nappé » (la continuité) du grand roman à la Proust lui est interdit, est ici à la recherche d'une forme possible d'écriture. Le cours précédent aurait pu de la même manière s'intituler, selon les mots de Barthes, « Le désir de Neutre ». Barthes renvoie ici implicitement à la méthode nietzschéenne revendiquée dans la *Leçon inaugurale* marquant son entrée au Collège de France en 1977, où il choisit de placer au cœur de chaque cours le sujet et son désir. Cf. Roland Barthes, *Leçon* [1978], in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, pp. 427-446.

lecteur (« La clarté », « L'effet de réel (ou plutôt de réalité) »). Tout au long du cours s'élabore ainsi, en creux, une définition formelle du haïku déjà évoquée en première partie de ce travail. Le haïku apparaît comme « forme exemplaire » d'une pratique plus vaste, à laquelle Roland Barthes envisage de se consacrer :

Haïku = forme exemplaire de la Notation du Présent = acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui note (marque, cerne, glorifie : dote d'une *fama*) un élément tenu de la vie « réelle », présente, concomitante⁶⁵⁵.

Si Barthes s'intéresse au haïku en tant qu'écrivain (dans le cadre d'une « Préparation du roman », comme le rappelle le titre du cours), sa réflexion se fonde pourtant d'abord sur une expérience de lecture – laquelle suscite en lui un désir d'écriture. Comme dans *L'Empire des signes*, où s'élabore une première réflexion sur le haïku, la fascination de Barthes est notamment liée au mode de signification minimal qu'engagent de telles formes⁶⁵⁶. L'analyse se situe donc clairement du point de vue de la réception du haïku par un lecteur occidental. Refusant ou prévenant toute interprétation, le haïku opère selon Barthes une « exemption du sens⁶⁵⁷ ». D'autre part, le haïku n'est pas fictionnel, il suscite chez le lecteur une certitude, celle du « ça a eu lieu⁶⁵⁸ ». Dans la ténuité du haïku, Barthes entrevoit la possibilité de s'éloigner du discours et de la violence occidentale consistant à imposer de façon systématique une signification aux faits les plus ténus. Il cite comme illustration de cette idée un haïku de Bashô :

Comme il est admirable
Celui qui ne pense pas : « La Vie est éphémère »
En voyant un éclair⁶⁵⁹!

Derrière le « désir de haïku » se dissimule ainsi un autre désir, celui d'une écriture où l'énoncé du fait ne s'élargit pas en événement ou en symbole mais demeure dans ses

⁶⁵⁵ Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁵⁶ Il cite à ce sujet la présentation d'un recueil de haïkus de Maurice Coyaud, sur lequel se fonde le cours et sa connaissance du haïku : « Il ne s'agit pas d'exprimer (aucune pression ici sur les mots), moins encore d'émouvoir ou d'étonner, pas même de donner à voir : simplement de *dire* ». Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombres*, Paris, Phébus, 1978, p. 15.

⁶⁵⁷ Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, *op. cit.*, p. 407.

⁶⁵⁸ On soulignera la proximité que cette expression entretient avec le « ça-a-été » que Barthes pose comme *noème* de la photographie dans *La Chambre Claire*. L'écriture de cette œuvre et celle du cours sont d'ailleurs concomitantes, et la *Préparation du Roman* porte la trace de la réflexion sur la photographie menée par Barthes à cette période.

⁶⁵⁹ Cité par R. Barthes dans *L'Empire des Signes*, in *Œuvres Complètes*, III, *op. cit.*, p. 407.

proportions et sa littéralité initiales⁶⁶⁰. La littéralité apparaît alors comme mise en œuvre d'un blocage sémantique. Il ne s'agit pas uniquement de privilégier le sens littéral au détriment des sens symboliques, mais bien d'interdire ces sens seconds, d'empêcher le chatoiement des interprétations. C'est une semblable logique de « rétention » qui fascine également Barthes dans le *punctum* photographique⁶⁶¹. L'absence de toute interprétation autorisée, de tout commentaire possible y attise la « convoitise majeure, celle du sens ».

Le haïku, ou plutôt la vision personnelle que s'en fait Roland Barthes, a de toute évidence orienté la rédaction de ses *Incidents*, qui relèvent pleinement de la catégorie factographique. Ces bribes de réel consignées lors d'un voyage au Maroc et publiées à titre posthume recueillent à la fois des phrases saisies au vol dans les rues de Marrakech et des instantanés saisissant ce qui « advient » à Barthes de la vie de ce pays. Par exemple :

Un vieux paysan en djellaba brune (couleur profonde de haillon) porte en bandoulière une énorme tresse de gros oignons vieux rose⁶⁶².

Les tentatives barthésiennes, néanmoins, sont toujours en prose, là où le haïku se définit par son mètre : Barthes privilégie donc moins la forme proprement dite que sa manière de déjouer l'interprétation et son rapport déhiérarchisé au réel, où le détail tenu devient l'objet central de l'écriture. À l'échelle de notre corpus dans son ensemble, il semble donc possible d'inclure le haïku à la généalogie factographique, non pas en l'étudiant en tant que forme traditionnelle de la littérature japonaise, mais par le biais d'une certaine image de la littérature orientale et du désir qu'elle fait naître chez Barthes⁶⁶³.

⁶⁶⁰ Ils offrent une forme de repos, de suspension de la pulsion interprétative. Barthes dans *L'Empire des signes* constate ainsi la suspension du commentaire que lui impose le haïku : « Que dire de ceci : *Brise printanière : / Le batelier mâche sa pipette. /* ou de ceci : *Pleine lune / Et sur les nattes / L'ombre d'un pin.* » Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, in *Œuvres Complètes*, III, *op. cit.*, p. 413.

De la même manière, que dire de cet *Incident* de Barthes : « Une théière pour le thé à la menthe, en métal uni, sans bouton de plastique, achetée en compagnie et avec l'aide du champion de boxe, poids moyens, du Maroc. », ou de celui-ci : « Assis au balcon, ils attendent que s'allume la petite lampe rouge qui marque au faite du minaret la fin du jeûne. » ? Ils signent l'impossibilité du commentaire, enrayé par cette écriture singulière à la lisibilité totale. Roland Barthes, *Incidents*, in *Œuvres Complètes*, V, *op. cit.*, pp. 958 et 967.

⁶⁶¹ Il y voit ainsi « l'art (un art) pour écrémer la réalité de sa vibration idéologique, c'est-à-dire de son commentaire, même virtuel » Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁶² *Incidents*, *op. cit.*, p. 960.

⁶⁶³ Le Japon barthésien, comme « son » haïku, relèvent ainsi pleinement d'une vision fantasmée qui glisse vers la fiction. Éric Marty propose ainsi de lire *L'Empire des signes*, où s'élabore une première réflexion de Barthes sur le haïku comme « une œuvre de fiction, mais d'une fiction extrêmement particulière au sens où le *fictum* a pour nom un nom réel – le Japon – et en possède toutes les apparences ». Éric Marty, *Roland Barthes, Le métier d'écrire*, *op. cit.*, p. 150.

Sei Shônagon, Notes de Chevet

On trouve un équivalent de cette fascination dans l'imaginaire perecquien, à propos des *Notes de Chevet* de Sei Shônagon. Écrites au début du XI^e siècle par une dame d'honneur de la princesse Sadako, à la cour impériale du Japon, ces « notes » constituent une des œuvres les plus célèbres de la littérature nipponne de la période classique. Elles relèvent du genre des écrits intimes (« *sôshi* »), qui ne respectent ni la chronologie du journal, ni un quelconque plan. Regroupées sous le principe de la compilation, ces notes comprennent aussi bien des anecdotes issues de souvenirs personnels ou de lectures, que de petits tableaux (un jardin sous la lune, des barques sur l'océan), de petites scènes (un enfant qui lit, une querelle entre amants), mais surtout de nombreuses listes. On compte ainsi dans l'œuvre de Sei Shônagon quantité d'énumérations : d'astres, de paysages, d'oiseaux, de hauts dignitaires, mais aussi de « choses désolantes », « embarrassantes », « sans valeur » ou « qui font battre le cœur » :

Choses qui font battre le cœur

Des moineaux qui nourrissent leurs petits.

Passer devant un endroit où l'on fait jouer de petits enfants.

Se coucher seule dans une chambre délicieusement parfumée d'encens.

S'apercevoir que son miroir de Chine est un peu terni.

Un bel homme, arrêtant sa voiture, dit quelques mots pour annoncer sa visite.

Se laver les cheveux, faire sa toilette, et mettre des habits tout embaumés de parfum. Même quand personne ne vous voit on se sent heureuse, au fond du cœur.

Une nuit où l'on attend quelqu'un. Tout à coup on est surpris par le bruit de l'averse que le vent jette contre la maison⁶⁶⁴.

Georges Perec évoque à plusieurs reprises l'œuvre de Sei Shônagon dans le recueil posthume *Penser/ Classer*, tout d'abord, en tant que modèle explicite d'une écriture possible, bien que refusée. Ainsi, dans « Douze regards obliques », ensemble de notes sur la mode, il cite différents passages des *Notes de Chevets* consacrés au vêtement et aux couleurs des tissus, avant de conclure :

Au sujet du haïku barthésien et de la notation comme désir, voir également Frédéric Martin-Achard, « « Le nez collé à la page » : Roland Barthes et le roman du présent », in *Revue –Trans*, n°3, « Ecrire le présent », Hiver 2007, article en ligne à l'adresse suivante : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article163> (consulté le 15/09/2011).

⁶⁶⁴ Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traduction et commentaires par André Beaujard, Paris, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1966, pp. 59-60.

Au lieu de tenter de cerner cet objet improbable, j'aurais préféré commencer à raconter, sous la tutelle suave de cette dame d'honneur morte aux environs de l'an mil, l'histoire de quelques-uns des objets qui se trouvent sur ma table de travail : un tampon-buvard, un manche de poignard en pierre taillée, un soliflore de métal anglais, trois boîtes en bois tourné, un petit pyrophore tronconique dont la base est orangée, une mince plaque de grès à paysage, un plumier de carton bouilli décoré d'incrustations en écaille, une théière en forme de chat, une boîte de 144 plumes « à la ronde » Baignol et Farjon, etc.

De telles histoires auraient sans doute été traversées par la mode. Elles ne s'y seraient pas épuisées⁶⁶⁵.

Alors même que Perec énonce ici l'abandon d'un texte possible⁶⁶⁶, il produit un texte de substitution, réduit à une liste des objets qui figurent sur sa table de travail, et s'approprie ainsi une autre forme littéraire typique des *Notes de Chevet* : non plus l'anecdote, mais la liste. Cet intérêt pour les listes de Sei Shônagon se voit développé dans un point du texte intitulé « Penser/Classer », lequel a donné son titre au recueil :

Sei Shônagon ne classe pas ; elle énumère et recommence. Un thème provoque une liste, de simples énoncés ou d'anecdotes. Plus loin, un thème presque identique produira une autre liste, et ainsi de suite⁶⁶⁷[...]

On voit comment le modèle des *Notes de Chevets* et de leur composition erratique en plusieurs niveaux se retrouve à l'identique dans *Tentative d'épuisement*. Dans *Penser/classer*, en outre, c'est précisément l'évocation du livre de Sei Shônagon qui amorce une réflexion sur « les joies ineffables de l'énumération ». Perec souligne ainsi l'ambiguïté fondamentale de la liste, toujours tendue entre le désir de l'exhaustivité et celui de l'inachèvement qui en préserve l'ouverture :

Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois. On peut tout recenser : les éditions du Tasse, les îles de la côté atlantique, les ingrédients nécessaires à la confection d'une tarte aux poires, les reliques majeures, les substantifs masculins dont le pluriel est féminin (amours, délices et orgues⁶⁶⁸) [...]

À cette dernière liste amorcée entre parenthèses, Perec ne peut se retenir d'ajouter trois listes proprement dites (celle des « patronymes du beau? à Brû », celle des « lieux-dits

⁶⁶⁵ Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003 [1985], p. 57.

⁶⁶⁶ Ce programme d'écriture projeté par Georges Perec a été effectivement réalisé en 1962 par l'artiste suisse Daniel Spoerri, sous le titre *Topographie anecdotée du hasard*. Il y nomme et décrit l'ensemble des objets situés le 17 octobre 1961 sur sa table de travail, et les associe à un dépliant où figure le tracé schématique de chaque objet sur la table. Des numéros renvoient aux notes correspondantes. Le livre, initialement édité par la Galerie Lawrence, a été réédité par le Centre Georges Pompidou à l'occasion d'une exposition consacrée à Daniel Spoerri en 1990. Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1990.

⁶⁶⁷ George Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 164-165.

des environs de Palaiseau » et celle des « douleurs de M. Zachary McCaltex »), comme si l'enthousiasme provoqué par la lecture/copie des listes de Sei Shônagon et par la réflexion sur les « joies ineffables » que suscite la pratique de la liste ne pouvait qu'aboutir à la rédaction de listes.

Si la filiation est évidente entre les *Notes de Chevet* et *Tentative d'épuisement*, et semble autorisée entre l'œuvre de Sei Shônagon et *Récits d'Ellis Island* par le retour de la liste, l'inscription de l'ouvrage dans la généalogie factographique peut elle aussi être considérée comme pertinente. Au-delà de la logique de la liste, dont on a pu souligner l'importance dans le corpus, on notera en effet la variété des objets que mentionne Sei Shônagon et la multiplicité des formes auxquelles elle a recours : petits tableaux, anecdotes, propos rapportés, poèmes cités. Elle manifeste également un intérêt certain pour ce que Perec nommera « l'infra-ordinaire ».

Enfin, la référence aux *Notes* permet également d'élargir la généalogie factographique dans le sens d'une horizontalité (en synchronie) venant s'ajouter à la verticalité des filiations. On sait par exemple combien un auteur comme Pascal Quignard a pu s'inspirer de ce livre, et ses œuvres pourraient dès lors être étudiées dans leur proximité au modèle factographique. Il écrit d'ailleurs au sujet des *Notes de Chevet* :

Je rêve d'écrivains qui pour rajeunir des genres devenus parfois empoussiérés ou fastidieux chercheraient à acclimater dans notre langue les formes littéraires anciennes, à la fois si raffinées et si rudimentaires, arrachées aux littératures proche-orientales, indiennes ou islandaises, ou extrême-orientales. Afin de se laisser méduser par une passion plus vigoureuse ou plus élémentaire. Je cherche quelque chose d'imprévisible⁶⁶⁹.

On voit ainsi à quel point le modèle factographique s'élabore selon une logique d'opposition aux formes familières et dans son attirance pour un ailleurs littéraire. Dans leur référence aux *Notes de chevet* comme dans le haïku, il s'agit pour Perec et Barthes de rêver une écriture possible, non seulement en empruntant certaines caractéristiques formelles, mais en se confrontant à une pensée de la littérature radicalement différente de celle construite par la tradition occidentale. À travers ces références, ils s'inventent certes une généalogie lointaine

⁶⁶⁹ Cf. Pascal Quignard, « XLIV^e traité, L'oreiller de Sei », in *Petits traités, vol. II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1990], pp. 391-392.

et exotique, mais surtout ils marquent leur distance par rapport au canon et manifestent leur inscription dans un projet relativement inédit en Occident⁶⁷⁰.

Victor Hugo, Choses vues

Pourtant, la dernière référence qui sera convoquée ici est celle d'un des auteurs les plus canoniques de la littérature française, même s'il sera évoqué par le biais d'un texte relativement mineur. En marge du Hugo monumental, archétype à la fois du Poète et du Romancier, maître des grands genres, se dessine une série de tentatives singulières qui esquissent un autre type d'écriture, laquelle présente de nombreuses similarités avec les formes dont nous traitons. Dans les *Œuvres complètes*, ces tentatives sont regroupées sous le titre *Choses vues*⁶⁷¹.

Si ces « Choses vues » ont à notre avis leur place dans le réseau de références que mobilisent les factographies, ce n'est pas parce qu'un des auteurs du corpus y aurait fait allusion, mais parce que l'expression choisie comme titre du livre, titre emprunté à Hugo plus que choisi par lui⁶⁷², est régulièrement convoquée dans un sens quasi générique pour désigner une pratique proche du carnet et caractérisée par une apparente objectivité. Mettant d'emblée l'accent sur le regard au détriment de la voix, elle annonce un désir d'objectivité et une logique de l'inventaire. Par ailleurs, c'est par leur forme même que les textes rassemblés sous ce titre méritent d'être rapprochés des factographies. Hugo s'y essaie à une écriture du fait qui n'est pas sans rappeler les ambitions et les pratiques des auteurs de notre corpus. Ainsi, à la date du Le 17 décembre 1846, Hugo retranscrit successivement une note

⁶⁷⁰ Cette mise à distance de la littérature occidentale, toutefois, ne prend pas nécessairement la forme d'un conflit, mais plutôt d'un éloignement. Comme le précise Éric Marty au sujet de Barthes, « [s]i, d'une certaine manière, *L'Empire des signes* bouleverse une forme d'occidentalité, ce n'est pas par antithèse, c'est par suspension. Le *factum* que Barthes investit suspend l'Occident ; il ouvre au bonheur d'une « déprise » et non aux impasses de la contradiction, du conflit ou d'une opposition ». Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 152. Nous retrouverons ces notions de déprise et de dépassement de l'opposition en conclusion de ce travail, à travers la notion barthésienne de Neutre.

⁶⁷¹ Cf. Guy Rosa, Carine Trévisan, Caroline Raineri, Jean-Claude Nabet, « Notice générale de *Choses vues* – *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, « Bouquins », 1987, vol. « Histoire », pp. 1415 sq.

⁶⁷² Ce titre, rappellent les éditeurs, bien qu'étant de Victor Hugo, désigne en réalité dans *un Océan*, un fragment portant la rubrique : « Nature! ». Par la suite, il a servi à désigner un ensemble de textes publiés de façon posthume en 1887, et où se manifeste le talent journalistique de l'écrivain.

concernant les rites nuptiaux des animaux puis un dialogue entendu dans la rue entre une vieille et un gamin.

Le rossignol mâle chante au printemps pour charmer sa femelle. La tortue mâle exprime son amour en heurtant son écaille en cadence contre l'écaille de la femelle.

5h. du soir. – Tout à l'heure je venais par la rue du Parc-Royal. Une vieille courbée fouillait dans un tas d'ordure à la lueur du réverbère. Un gamin passe et se heurte à la vieille.

LE GAMIN : - Tiens ! moi qui avais pris ça pour un énorme, UN ÉNORME chien ! (Il renfle sa voix sur le second énorme.).

LÀ VIEILLE : - Sacré moutard ! si j'avais pas été penchée, je t'aurais joliment f... mon pied au cul.

LE GAMIN, à distance : - Csss ! Csss ! après ça, je me suis peut-être pas trompé⁶⁷³.

L'écrivain théorise lui-même dans ses textes son désir d'une écriture fondée sur une pratique de notation et de transcription. Ce projet reste très lié à la forme du journal, mais, proche en cela de l'œuvre d'Annie Ernaux, il s'agit bien pour lui de l'orienter vers un dehors. Dans le premier chapitre de *Choses vues*, intitulé « Journal de ce que j'apprends chaque jour », Victor Hugo présente ainsi son projet :

J'ai remarqué qu'il ne se passe pas de jour qui ne nous apprenne une chose que nous ignorions, surtout dans la *région des faits*. Souvent même ce sont des choses que nous sommes surpris et presque honteux d'ignorer. Un homme quelconque qui tiendrait note jour par jour de ces choses laisserait un livre intéressant. Ce serait le registre curieux des accroissements successifs d'un esprit – du moins de la partie de l'esprit qui peut s'accroître par ce qui arrive du *dehors*. Une pensée contient toujours deux sortes de choses, celles qui y sont venues par inspiration, et celles qui y sont venues par *alluvion*. Ce serait l'histoire de ces dernières⁶⁷⁴.

Hugo manifeste ici clairement une esthétique de la collecte : il s'agit de recueillir des matériaux, de les accumuler sans les mettre en forme. Un certain nombre de questions centrales des factographies se rejoignent ainsi autour de la recherche d'une écriture « impersonnelle » telle que Victor Hugo l'invente⁶⁷⁵ : celle du fait comme résidu de

⁶⁷³ Victor Hugo, *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in *Choses Vues*, in *Œuvres Complètes, Histoire*, op. cit. p. 617.

⁶⁷⁴ Réf. Nous soulignons. La lecture de ce passage ouvre la voie à toutes sortes d'hypothèses sur l'origine du titre du *Journal du dehors*. Constitue-t-il une référence implicite au projet hugolien – et ce alors même qu'il se place sous l'égide de Rousseau ?

⁶⁷⁵ Un ensemble de textes s'intitule ainsi « Faits contemporains » en raison de la mention notée sur le dossier qui les contenait : « séparer les Faits contemporains des souvenirs trop purement personnels ». Jean-Claude Nabet, qui en rédige la notice, souligne combien cette séparation à la base du projet littéraire va de pair avec une neutralisation de l'écrivain en tant que sujet : « le fait a lieu, s'établit par lui-même, et prive par définition du statut de sujet la voix anonyme qui le rapporte. Le texte se fait constat, l'observateur pur regard. » Guy Rosa, Carine Trévisan, Caroline Raineri, Jean-Claude Nabet, « Notice générale de *Choses vues – Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1433.

l'Histoire et anti-événement⁶⁷⁶, celles du témoin, de l'actualité et de la parole rapportée. Ainsi, dans l'ensemble de textes intitulés « Faits contemporains », les éditeurs notent la manière dont Hugo passe d'observateur à simple transcritteur :

[B]eaucoup d'entre eux [les faits contemporains] ne sont pas le produit d'une observation directe, mais ont été rapportés par Hugo. Il lui suffit alors de ne pas citer ses sources, de ne pas mettre en scène la conversation au cours de laquelle il les a appris, pour produire quelques « textes flottants », non seulement écrits de nulle part mais venant de nulle part⁶⁷⁷[...]

Cet apparent effacement de l'écrivain correspond, toujours selon les éditeurs, à une redéfinition de sa fonction :

Si le terme de « fait » évacue le sujet, l'adjectif « contemporain » semble bien le réintroduire subrepticement par la triple relation temporelle qu'il suppose, à un fait, à sa relation, à un destinataire. Le sujet se trouverait ainsi réinstitué dans son observation et dans son écriture⁶⁷⁸.

Le sujet auquel V. Hugo cède la place n'est pas d'abord un écrivain, mais un œil. Il est digne d'intérêt en tant que témoin de son temps, non en tant qu'esprit réfléchissant sur celui-ci, préoccupé non de dire, mais bien de montrer.

L'écriture « alluvionnaire », si elle manifeste un intérêt pour la pensée informe, non encore modelée par l'imaginaire, n'en constitue pas moins un idéal inaccessible, comme l'avouera Hugo lui-même, dans une note datée de l'année suivante :

29 juillet 1847 – Après un an je reconnais et je constate que le plan que je traçais est presque impossible à réaliser. Je le regrette, car cela eût pu être neuf, intéressant, curieux. Mais le naturel et la vie manqueraient à un pareil livre. Comment écrire froidement chaque jour ce qu'on a appris ou cru apprendre? Cela, à travers les émotions, les passions, les affaires, les ennuis, les catastrophes, les événements, la vie? D'ailleurs être ému, c'est apprendre. Il est impossible quand on écrit tous les jours, de faire autre chose que de noter chemin faisant ce qui vient de vous toucher. C'est ce que j'ai fini par faire presque sans m'en douter, en tâchant pourtant que ce livre de notes fût aussi impersonnel que possible. J'écris tout ceci en songeant à ma fille que j'ai perdue il y a bientôt quatre ans, et je tourne mon cœur et mon âme vers la providence⁶⁷⁹.

⁶⁷⁶ Les éditeurs insistent en effet sur l'opposition entre fait et événement : « Les « Faits contemporains » sont ce qui subsiste quand il n'y a plus d'évènement, ou ce qui seul se distingue déjà quand l'évènement, comme en 1847, n'est pas encore là » (p. 1438) et tendent à assimiler le fait à un « dérapage » ou à un « écart » : « Aux bords du moi, aux franges de la vie sociale, Hugo y prend en compte les écarts et les fuites qui le séparent de lui-même – romancier, Académicien, Pair ou député –, les dérapages par lesquels les individus débordent leur rôle social, les décalages où la société se manque à elle-même ». *Op. cit.*, p. 1420.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 1434.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp. 1434-1435.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pp. 595-596. À nouveau, on ne peut être que frappé de la proximité que de telles phrases entretiennent avec les propos d'Annie Ernaux, qui reconnaît que dans « cette vie extérieure se dessine [s]a propre histoire », ou que les faits évoqués ne sont jamais que déclenchés par une émotion.

Témoin de la durée écoulée et de l'inflexion du projet, le regard rétrospectif que Victor Hugo porte sur cette écriture d'une année le pousse à affirmer l'impossibilité d'une écriture impersonnelle. Soulignons, toutefois, que l'échec n'est pas uniquement relevé par l'auteur mais aussi par ses éditeurs, qui en soulignent l'« illisibilité ». Amas de « notes étranges, voire aberrantes », « *Choses vues* n'ignore pas le je, mais il tend au pur regard, souvent à la seule écoute de propos rapportés », écrivent-ils dans la notice⁶⁸⁰. Cette nudité des « faits » bruts n'est donc pas poser problème aux lecteurs d'Hugo, au premier rang desquels les éditeurs de ces textes, qui y voient une « contradiction de la substance du signifié – personnel et historique – et de sa forme – objectivité historiciste vis-à-vis de faits appartenant à la pratique individuelle », avant de conclure :

Hugo y avait ébauché un genre d'écriture nouveau dont les conditions de lisibilité n'étaient pas assurées – et n'étaient pas près de l'être⁶⁸¹.

Force est de constater que, près d'un siècle plus tard, ce « genre d'écriture », ébauché par Hugo (qui en souligne lui-même la « nouveauté ») puis prolongé par les auteurs de notre corpus, ne laisse pas de surprendre et de poser question. Cette surprise tient probablement au caractère inclassable de ces textes selon les catégories génériques existantes ; mais peut-être l'époque contemporaine a-t-elle amorcé le temps d'une « lisibilité » possible de ces formes – tel est en tout cas le pari que nous prenons.

Une constellation d'auteurs et de références s'esquisse ainsi, en arrière-plan de la lecture des factographies, venant l'informer et l'infléchir. À travers elle, on peut ainsi, en assumant le caractère construit de ce geste, amorcer une généalogie factographique. En effet, et comme le précise Laurent Dubreuil dans un article consacré à la notion de généalogie :

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 1419. Nous soulignons.

⁶⁸¹ *Ibid.* p. 1420. Pour eux, une explication à cet hapax de la littérature française se trouve peut-être dans la note finale qui se clôt sur mention de Léopoldine et du deuil du poète. Ce texte illisible constituerait les « mémoires d'un je vidé de son moi par le deuil ». Cette hypothèse n'est sans doute pas à écarter, mais elle témoigne d'un certain malaise face à l'affirmation de l'impersonnalité et à la tentation toujours présente de réintroduire de la subjectivité et de l'affect là où il semble mis en sourdine, ici sous la forme du vide creusé par l'absence de l'être chéri. Pour Caroline Raineri, le bilan négatif d'Hugo tient à une « incompatibilité entre le genre et son emploi » : « C'est que la forme du journal rejette cette impersonnalité, qu'elle résiste au point de vue objectif adopté. *Ibid.* p. 1424.

Les généalogies textuelles n'ont pas à tout coup la forme d'un arbre. On peut évidemment s'appuyer sur les déclarations d'auteurs, les secrets de lectures mal cachés, les catalogues de bibliothèques privées et un certain nombre de supputations pour reconstituer la lignée ancestrale d'une œuvre, en désigner les proches parents ou les lointains cousins. Mais on ne doit alors pas perdre de vue qu'on reconstitue une famille, c'est-à-dire qu'on l'invente — même si l'on s'en tient à un code réaliste de narration critique. [...] Une généalogie littéraire est l'occasion d'associer des textes que les filiations orthodoxes laisseraient isolés, mais avec un double souci : ne pas réduire la comparaison à une uniformisation et assumer le geste critique qui crée l'air de famille. Un motif, une configuration, un thème, une notion sont à même de construire des œuvres et d'être construites par ces dernières. Il appartient au commentateur de voir en quoi des livres qui ne se parlent pas se répondent néanmoins dès qu'on articule leurs rapports dans une généalogie. On travaille ainsi à l'élaboration de séquences qui sont rien moins que naturelles et bien prises de positions interprétatives. [...] À ce compte, la généalogie littéraire devient l'histoire des familles improbables de l'histoire littéraire⁶⁸².

Par commodité, et parce que là ne réside pas l'essentiel de notre travail, il nous a semblé préférable de nous en tenir à un ensemble restreint de références. N'ont ainsi été évoquées ni les œuvres poétiques incluant de manière ponctuelle un ou plusieurs poèmes s'écrivant sur le modèle du montage citationnel (on songe à « Lundi rue Christine » d'Apollinaire ou à « Dernières heure » de Blaise Cendrars, « Télégramme-poème recopié dans *Paris-midi*⁶⁸³ »), ni les œuvres romanesques, dans lesquelles les techniques d'enregistrement et de montage sont intégrées à un récit long (comme chez Döblin ou Dos Passos étudiés, on l'a vu, par Jean-Pierre Morel). Ces dernières, en effet, relèvent d'une histoire plus large touchant à la présence du document dans la littérature, histoire qui dépasse notre propos. Il nous a par conséquent semblé préférable de nous en tenir aux références qui manifestent la recherche d'une forme correspondant aux critères établis dans la première partie de ce travail – tout en reconnaissant qu'elles seront susceptibles d'être enrichies de filiations nouvelles.

Si cette généalogie permet d'inscrire les factographies dans une perspective temporelle élargie, elle les inscrit aussi dans un espace. Elle esquisse ainsi une géographie mobile et complexe, où les œuvres circulent non pas nécessairement sur le mode strict de la référence explicite, de l'influence directe ou des échanges normés, mais sur celui de la « traversée ».

⁶⁸² Laurent Dubreuil, « Atelier de théorie littéraire : Les généalogies littéraires », publié sur le site *Fabula* et consultable à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_g%26eacute%3Bn%26eacute%3Balogies_litt%26eacute%3Braires (consulté le 19/09/11).

⁶⁸³ Guillaume Apollinaire, « Lundi Rue Christine », in *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, pp. 180-182. Blaise Cendrars, « Dernière heure », in *Dix-neuf Poèmes élastiques* [1919], in *Poésie complète*, Paris, Denoël, 2001, p. 80.

Denis Mellier interroge cette notion dans un article consacré aux figures de la circulation entre l'Europe et l'Amérique en littérature et au cinéma, et en souligne la productivité :

Penser les échanges selon une métaphorique spatiale plutôt que temporelle, mécanique (le jeu, la combinaison, la relation inclusion/exclusion) ou textualiste (la trame, le tissus, l'envers, l'endroit, le pli, etc.), c'est espérer contourner les diachronies et leur ordre immuable des lectures [...]. C'est aussi exacerber contre les raisons et les chronologies, les comparaisons et les ressemblances. La traversée, c'est l'invite double de la théorie et de la métaphore : dire l'idéal d'une littérature en travail par le fait même du déplacement et de la rencontre, se faisant dans la pratique vive de l'échange et non dans la sédimentation des influences, du jeu des seuls intertextes ou du poids des grandes œuvres⁶⁸⁴.

La traversée serait ainsi à l'espace ce que la généalogie est au temps : une modalité de reconfiguration et de mise en relation des œuvres qui privilégie les cohérences construites à l'approche positiviste. Les factographies s'inscrivent donc dans une tradition et une mémoire de la littérature qui justifierait à elle seule la perspective comparatiste de ce travail. En effet, les références mobilisées ne sont pas propres à un pays, ni à une langue. Elles instaurent au contraire un dialogue avec un autre, que celui-ci soit européen (Marcel Cohen citant Benjamin, Perec citant Kluge) ou oriental, comme le haïku pour Barthes ou les *Notes de Chevet* pour Perec. Parmi les exemples cités, certains relèvent ainsi d'une tradition littéraire extrêmement lointaine. Quant aux autres, leur statut d'œuvre au sens plein du terme peut être sujet à caution : ainsi les *Choses vues* relèvent-elles plus du carnet (et donc de l'avant-texte) que de l'œuvre à proprement parler ; les *Épiphanies* et le *Livre des Passages* constituent l'une et l'autre des formes « provisoires » – abandonnée par Joyce au profit d'une intégration romanesque des « épiphanies », inachevée dans le cas de Benjamin. En ce sens, ces références semblent témoigner d'une mémoire d'une littérature mineure⁶⁸⁵. Si Hugo et Joyce constituent des auteurs majeurs, les deux textes qui sont convoqués ici figurent assurément parmi les moins célèbres qu'ils aient écrits. Il n'y a guère que le *Livre des Passages* qui figure au rang des œuvres fondamentales de la littérature européenne du XX^e siècle.

On peut toutefois déceler entre ces références un autre point commun : dans les discours des lecteurs et des commentateurs, l'accent est toujours mis sur la singularité de ces

⁶⁸⁴ Denis Mellier, « Polarités et généralité : de quelques figures contemporaines de la circulation Europe/Amérique en littérature et au cinéma », in *Revue de Littérature Comparée*, « Traversées Atlantiques », n°312, octobre-décembre 2004, Didier érudition/ Klincksieck, p. 472.

⁶⁸⁵ Nous employons ici le terme dans son sens commun, où le mineur désigne un objet éclipsé par un autre, considéré comme majeur, et non en référence aux réflexions menées par Gilles Deleuze et Félix Guattari au sujet de l'œuvre de Kafka.

œuvres qui dérogent au canon et déplacent les attentes. Une forme littéraire inédite infléchit les frontières des genres et la manière dont ses lecteurs perçoivent la littérature. Pour Barthes lecteur du haïku, Cohen lecteur de Benjamin, Perec lecteur de Kluge, il s'agit de reconduire dans l'écriture la perturbation éprouvée à la lecture de ces textes-références. La mémoire de la bibliothèque interroge ainsi le canon. Elle permet de mettre en question ce qui fait autorité, ce qui se transmet et s'hérite. Loin d'une conception classique fondée sur une imitation des modèles, ce réseau de filiations esquisse une mémoire éclatée où ce qui fait retour relève moins de la continuité que de la force de perturbation.

Ce chapitre a donc montré que les factographies, si singulières qu'elles paraissent, méritent d'être rapprochées d'autres œuvres, contemporaines ou antérieures à elles. Si elles sont aujourd'hui « lisibles » et s'il a été possible de les ériger en catégorie formelle, c'est qu'elles entrent en résonance avec un ensemble de questionnements qui traversent la période actuelle et l'habitent de leur rythme propre. Une telle approche en synchronie des factographies permet de les inscrire dans un espace plus vaste : celui de la production littéraire de leur temps. On a pu voir cependant qu'il existe aussi, inscrits dans une mémoire de la littérature et cachés dans les recoins de la bibliothèque, certains précédents, apparus en des temps où peut-être leur singularité ne permettait pas encore une telle lisibilité. Ces références invitent à réinscrire les factographies dans un ensemble plus vaste, élargi cette fois dans la durée, selon une perspective diachronique.

Ce double élargissement n'a pas pour but de relativiser la singularité de ces formes et la surprise que leur lecture peut susciter. Il incarne une certitude, selon laquelle l'approche poéticienne ne peut se passer de contextualisation : les formes ne surgissent et ne prennent sens que dans leur interaction avec un contexte – intellectuel, historique, artistique. Elles tendent à l'époque qui les voit naître un miroir mais aussi elles ne s'inventent que dans leur rapport problématique aux productions qui les ont précédées.

Les factographies, on l'a vu, permettent ainsi d'éclairer sous un angle singulier certaines questions que la littérature pose à ses lecteurs et se pose à elle-même. Pour autant, ce questionnement et ce dialogue ne sont pas uniquement intra-littéraires. Une des spécificités de la littérature contemporaine réside précisément dans sa manière de réfléchir à son dehors et à ses limites : frontière entre langage littéraire et langage commun, entre

littérature et réel, entre littérature et témoignage. De plus, les factographies mobilisent moins souvent des références littéraires qu'elles ne signalent leur proximité avec d'autres arts ; les modèles de l'enregistrement et du montage, que l'on retrouve au cinéma aussi bien qu'en musique contemporaine, ont ainsi été convoqués dans la première partie de ce travail. Il convient à présent d'élargir cette contextualisation littéraire à un ensemble plus large encore, les questions soulevées par ces formes excédant largement le domaine strict de la littérature pour concerner l'art en général. Par conséquent, il s'agira dans un dernier chapitre de faire plus largement sa place à l'ensemble des pratiques que l'on regroupe habituellement sous l'appellation d'« art contemporain », et qui s'étend des arts plastiques à la performance.

CHAPITRE 6 – L'ART CONTEMPORAIN
COMME HORIZON DE LA LITTÉRATURE

Si le chapitre précédent s'est attaché à mettre en valeur certains questionnements caractéristiques de la littérature contemporaine, il est nécessaire de préciser que ceux-ci ne traversent pas exclusivement le seul cadre de la littérature, mais qu'ils connaissent également un écho dans la production artistique contemporaine en général. Ainsi la notion de littéralité apparaît-elle à Claude Amey comme un des pôles autour desquels gravite l'art contemporain⁶⁸⁶. Quant à la question du rapport au réel, et notamment au document, on ne compte plus les études et les expositions qui s'attachent à montrer la pertinence de ces interrogations et leur omniprésence dans le champ artistique actuel⁶⁸⁷.

Cette convergence des questions et des pratiques invite à replacer les factographies dans une histoire de l'art plus globale et à s'interroger sur ce que l'art contemporain fait à la littérature, ainsi qu'aux modalités du dialogue entre production littéraire et production artistique⁶⁸⁸. On rejoint là une approche interdisciplinaire qui semble s'être développée

⁶⁸⁶ Pour Claude Amey, « la littéralité n'est pas un critère *a priori* du jugement artistique, mais une notion distinctive à partir de propriétés qui permettent d'établir la vacance d'un certain régime artistique et l'essor d'autres procédures, ou un concept qui nomme une cohérence regroupant un ensemble de coordonnées caractéristiques de l'art contemporain – voire autre ». Claude Amey, *Mémoire archaïque de l'art contemporain, Littéralité et rituel*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 28. Cette littéralité et le rapport qu'elle entretient avec l'insignifiance se manifeste notamment dans l'art minimal, au sujet duquel Michael Fried préfère parler d'« art littéraliste ». Cf. Michael Fried, « Art and Objecthood », in *Artforum*, juin 1967 ; traduit en français dans le magazine *Artstudio*, n°6, 1987, pp. 11-27.

⁶⁸⁷ Citons à titre d'exemples l'exposition *Covering the Real : Art and the Press Picture, from Warhol to Tillman*, qui s'est tenue au Kunstmuseum de Bâle en 2005 et le catalogue de l'exposition « Face à l'histoire » organisée en 1996 au Centre Pompidou : Harry Bellet (dir.), *Face à l'Histoire, 1933-1996, L'Artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Flammarion, 1996.

⁶⁸⁸ Par défaut, et parce que les productions de l'art contemporain ne recourent pas dans leur intégralité celles des arts plastiques, nous emploierons ici l'adjectif « artistique » pour désigner des pratiques non littéraires (relevant des arts plastiques, mais aussi de la performance et de l'installation) – et ce même s'il est bien évident que les œuvres littéraires relèvent de l'art.

durant la dernière décennie : si certaines études sur la littérature s'attachent à décrire la façon dont les écrivains contemporains s'emparent de l'art et de son histoire⁶⁸⁹, on assiste inversement à l'émergence de travaux qui manifestent l'influence de certains grands écrivains sur les artistes contemporains⁶⁹⁰; d'autres encore s'interrogent sur la manière dont certains artistes s'approprient un ensemble de notions et de pratiques littéraires⁶⁹¹. Néanmoins, il n'existe guère, à notre connaissance, de travaux généraux s'intéressant à l'empreinte dont l'art contemporain marque la littérature actuelle et à la façon dont il contribue à infléchir l'idée même de littérature aussi bien que la production littéraire⁶⁹². C'est une réflexion de cet ordre que nous aimerions mener dans ce dernier chapitre, quoiqu'à un niveau restreint : celui des factographies. Il s'agira par conséquent de mettre en regard les œuvres qui nous intéressent avec certaines tendances de l'art contemporain telles qu'elles ont été repérées par différents historiens de l'art, et de voir comment les réflexions esthétiques du XX^e siècle sont à même d'éclairer ces formes⁶⁹³.

Parmi les œuvres de notre corpus, ce sont celles de Marcel Cohen qui incarnent le plus manifestement la vitalité de ces influences réciproques. Si les trois volumes de *Faits* regroupent de multiples anecdotes consacrées à des écrivains, plus nombreuses encore sont celles qui évoquent des artistes, qu'il s'agisse du peintre japonais Nakashini Natsuyuki, de l'artiste-performeur américain Chris Burden, de Gina Pane, Erwan Malle, Willem de Kooning, Yasse Tabuchi, Peter Dreher et bien d'autres encore. Ce sont ces artistes, peintres,

⁶⁸⁹ Cf. Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art, Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, septembre 2007. Adelaïde Russo, *Le Peintre comme modèle, du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

⁶⁹⁰ Jean-Luc Joly (dir.), *Cahiers Georges Perec n° 10*, « Perec et l'art contemporain », Paris, Le castor astral, 2010. Voir aussi l'exposition « Regarde de tous tes yeux, regarde » L'art contemporain de Georges Perec », présentée au Musée des Beaux-Arts de Nantes (2007) puis de Dole (2008).

⁶⁹¹ Cf. *Textuel*, n°52, *Lectures de l'art contemporain*, textes réunis par M. Nachtergaele, mai 2007.

⁶⁹² Citons néanmoins le catalogue de l'exposition *Poésure et peinture*, organisée à Marseille au Centre de la Vieille Charité du 12 février au 23 mai 1993 par les Musées de Marseille et la Réunion des Musées nationaux, Marseille/Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Il existe par ailleurs des travaux portant sur un auteur : citons la thèse de Benoît Delaune, *Le Cut-up chez William S. Burroughs : modèle plastique, création littéraire*, sous la direction de Didier Plassard, thèse de littératures comparées soutenue à l'Université Rennes 2, le 6 décembre 2003.

⁶⁹³ Nous suivrons en cela, en l'adaptant à la littérature contemporaine et au modèle de l'art contemporain, la démarche qu'adopte Philippe Ortel quand il propose de réexaminer la littérature du XIX^e siècle à la lumière des bouleversements provoqués par la photographie : « Plutôt que de voir quel rôle a joué la photographie, on se demandera, plus radicalement, comment les œuvres littéraires du XIX^e siècle ont dû redéfinir leurs contenus et leurs règles sous la pression de la photographie ». Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 11.

plasticiens, performeurs, qui constituent le modèle le plus évident de l'écriture de Marcel Cohen. Très souvent en effet, ils envisagent la création sur un mode « mineur », à travers des pratiques qui privilégient la reconstitution, la répétition, le silence, ou à travers des actes dépourvus de signification évidente. L'auteur de *Faits* semble transposer ces gestes dans le domaine de l'écriture, mais également faire sienne, sans jamais revendiquer explicitement une telle filiation, la posture ou l'*ethos* que ces artistes adoptent.

Le parallèle avec des pratiques artistiques dites contemporaines, s'il se manifeste avec insistance dans la seule œuvre de Marcel Cohen, peut pourtant être élargi à l'ensemble du corpus factographique. Telle est, en effet, l'hypothèse avancée dans ce dernier chapitre : ces formes se donnent comme l'appropriation littéraire de certains questionnements propres à l'art contemporain ; elles constituent en quelque sorte une tentative de faire de l'art contemporain par le biais de la littérature.

Il ne s'agit donc pas de proposer une véritable synthèse sur l'histoire de l'art contemporain, mais essentiellement de délimiter et de définir la notion, puis d'en rappeler certains « traits », repérés par les historiens et les théoriciens de l'art, sur le modèle des quelques caractéristiques de la littérature contemporaine qui ont été mises en avant dans le chapitre précédent.

Dans l'expression « art contemporain », l'adjectif ne désigne pas uniquement l'appartenance à une certaine temporalité (celle du contemporain). On parle en ce sens plus volontiers d'« art actuel » : en effet toutes les productions artistiques contemporaines (au sens historique) ne relèvent pas de l'art contemporain – et tous les artistes qui nous sont contemporains ne se réclament pas de l'art contemporain⁶⁹⁴. Contrairement à celle de « littérature contemporaine », la notion d'« art contemporain » correspond ainsi à une définition positive, qui engage un contenu commun aux œuvres regroupées sous ce terme, et notamment une manière de se situer « après » l'art moderne, qu'elles contestent.

⁶⁹⁴ Cette opposition entre les notions d'art actuel et d'art contemporain rejoint la différence posée par Christian Ruby entre présent et contemporain dans le premier chapitre de son ouvrage, *Devenir Contemporain ?*, Ch. 1. « Contemporain, être ou devenir », pp. 13-25. Selon lui, « [l]e présent n'est rien d'autre qu'une découpe verticale du fil du temps, tandis que le contemporain définit le rapport entretenu avec le présent. À ce titre, nous pouvons être présents à notre présent seulement, c'est-à-dire le consommer, ou contemporains à notre présent, c'est-à-dire tenter de le redessiner ». Christian Ruby, *Devenir Contemporain ?*, *La Couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Le Félin, 2007, pp. 33-34.

Toutefois, comme le développe Christan Ruby dans *Devenir contemporain ?*, il ne suffit pas de définir l'art contemporain comme ce qui viendrait simplement « après » l'art moderne :

Que cette expression désigne un objet à partir d'un certain référent (des pratiques), cela va de soi. En revanche, elle ne définit l'indexation de ce référent sur cet objet ni par un projet ni par la caractéristique de ce qui s'accomplit entre les œuvres en question ni par le mode d'action des œuvres sur le spectateur ni simplement par une séquence chronologique⁶⁹⁵.

Il est donc nécessaire de s'interroger sur ce que signifie le fait d'« être contemporain de quelqu'un ou de quelque chose », afin de repenser le rapport de l'individu à l'art et à son époque et de préciser dans quel sens nous voulons orienter le contemporain. Il en appelle ainsi à « une attention au contemporain, ses sources, des processus, qui ne se confondrait pas avec le présentisme, en nous obligeant à en saisir le mode de formation, nous rappellerait que nous pouvons le changer, nous apprendrait sans doute à nous placer du côté de l'action plutôt que du côté de l'être ou de l'avoir⁶⁹⁶ ». Ce sont précisément ces modalités d'interaction entre l'œuvre, le spectateur et le temps dans lequel ils s'inscrivent que nous tenterons d'interroger tout au long de ce chapitre.

Si l'expression « art contemporain » s'est principalement imposée à partir des années 1980⁶⁹⁷, « un large consensus demeure qui situe la date de naissance de l'art contemporain quelque part entre 1960 et 1969⁶⁹⁸ ». Il s'agit des années où émergent des courants et des pratiques tels que le *pop art*, le Nouveau réalisme, l'art minimal, l'art conceptuel, *l'arte povera*, le *land art*, *Fluxus*, et où se sont multipliés les *happenings* et autres pratiques artistiques événementielles. Ces différentes manifestations de l'art contemporain semblent unies par un certain nombre de critères. Dans la lignée de plusieurs mouvements de l'art moderne, elles valident un abandon de la représentation. Elles abandonnent également l'idée d'une recherche du beau et signent la séparation entre art et esthétique. Enfin, elles correspondent à une multiplication des médiums : si la peinture n'est pas totalement écartée, elle se voit délaissée au profit de la performance, de l'installation, de la vidéo, du *land art* ou du *body art*, autant de nouveaux modes d'existence de l'art qui subvertissent radicalement la définition de l'œuvre et de sa visée. L'œuvre, en effet, ne tient plus à l'objet présenté mais au contexte

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁹⁷ Catherine Millet, *L'Art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 7.

⁶⁹⁸ Catherine Millet, *Ibid.*, p. 26.

(galerie, musée) dans lequel il se voit présenté. Elle se définit par son appartenance à un « réseau » institutionnalisé de l'art contemporain⁶⁹⁹. L'art contemporain, loin d'être unitaire, recouvre donc une nébuleuse de pratiques artistiques, liées par une institution qui les reconnaît pour telles. Néanmoins, elles ont en commun deux caractéristiques que nous aurons l'occasion de développer dans ce chapitre : d'une part, nombre d'artistes contemporains revendiquent la paternité de Marcel Duchamp; d'autre part, la plupart des pratiques artistiques contemporaines se fondent sur une importance accordée au discours, qui soutient l'œuvre, voire (dans le cas de l'art conceptuel) s'y substitue.

Au-delà de la critique « pour ou contre l'art contemporain » qui anime toujours une certaine sphère intellectuelle⁷⁰⁰, force est de constater que ces pratiques, même si elles ne sont pas toujours comprises, et moins encore appréciées, bénéficient d'une certaine visibilité dans le champ : il existe ainsi nombre d'expositions d'art contemporain, de biennales et de musées d'art contemporain. Des émissions télévisées sont consacrées à ces pratiques, sans compter un nombre extrêmement important d'ouvrages parus ces vingt dernières années. Par conséquent, il ne paraît pas absurde de s'interroger sur les éventuelles conséquences qu'elles ont pu avoir sur la littérature, sur la manière dont les écrivains peuvent concevoir leurs œuvres et leur art. Une telle réflexion semble particulièrement appropriée à l'étude des factographies, dont elle permettrait d'éclairer la singularité. En effet, les œuvres fondatrices de notre corpus (*Stalingrad* et *Témoignage*) datent des années 1960, c'est-à-dire précisément du moment où émerge le contemporain comme notion dans l'art. Si l'influence de celui-ci sur Charles Reznikoff n'est pas certaine, elle peut être établie en ce qui concerne George Perec et Marcel Cohen. Il s'agira dès lors d'interroger la convergence possible des formes factographiques et de certaines réalisations de l'art contemporain – mais également de questionner la séparation entre les unes et les autres, qui reposerait sur une distinction de principe que de telles pratiques viennent précisément brouiller.

Structuré par une pensée des interactions, ce chapitre tentera, à partir du modèle que fournissent un ensemble d'œuvres et de pratiques artistiques contemporaines, de penser la

⁶⁹⁹ Anne Cauquelin, *L'Art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 2007 [1992], pp. 48 sq.

⁷⁰⁰ À ce sujet, voir Jean Baudrillard, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996 ; Philippe Domecq, « L'art d'aujourd'hui », *Revue Esprit*, n°126, automne 1991 ; Jean-Luc Chalumeau, « Mauvaise querelle sur l'art contemporain », *Le Monde*, 3 avril 1997.

forme factographique en tant qu'elle reconfigure utopiquement un certain nombre de rapports : rapports qui se tissent entre le créateur, le récepteur et l'objet, mais également rapport entre l'œuvre et le monde, à travers la question du politique. On dégagera par conséquent deux aspects essentiels dans cette modalité de réflexion de la littérature par elle-même telle qu'elle se manifeste dans notre corpus : d'une part une pensée singulière de l'œuvre, qui se fonde sur un ensemble très vaste de pratiques contemporaines, du *ready-made* à la performance, et qui bouleverse la conception du geste créateur et du rôle du récepteur ; d'autre part une redéfinition des usages possibles de l'œuvre littéraire, qui s'inspirera d'un ensemble plus restreint d'artistes, principalement engagés du côté de l'installation et du documentaire.

1. Création, réception, reconfigurations

Dans un premier temps, on s'intéressera à la manière dont l'art contemporain pense l'œuvre comme réseau d'interactions, ainsi qu'à la façon dont les factographies réfléchissent ce modèle et se l'approprient. S'inspirant de différentes formes artistiques et de réflexions esthétiques apparues dès les années 1920, les factographies abandonnent en effet le double principe de création et d'expression, qui mettait l'auteur au centre du propos, pour donner une place centrale au lecteur. Dès lors, l'œuvre d'art se définit essentiellement comme un lieu où se produit une expérience singulière.

1.1. Un autre imaginaire de la création

La singularité des factographies est indissociable d'une pensée spécifique de la création littéraire. Les auteurs de notre corpus envisagent celle-ci non plus sur le modèle de l'expression du moi ou de l'alchimie du verbe, mais selon une logique d'appropriation et de recontextualisation d'éléments préexistants – à quoi s'ajoute un relatif effacement du créateur en tant que tel. Ce faisant, elles s'approprient un ensemble de réflexions et de bouleversements qui concernent aussi bien l'histoire récente de la littérature que celle des arts plastiques.

Dans une première partie de ce travail, en effet, nous avons eu l'occasion d'insister sur la logique d'effacement du sujet à l'œuvre chez les factographes ; chacun des auteurs de notre corpus semble adopter une position de retrait, laquelle se manifeste selon différentes modalités. Mise à distance du « je » chez A. Ernaux (qui choisit d'écrire un journal « *du dehors* » d'elle-même) et dans les *Faits* de M. Cohen, où la troisième personne remplace la première ; choix d'une position d'observateur dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ; absence totale de commentaire dans les œuvres de Reznikoff et Kluge. Dans un des textes que Paul Auster a consacrés à Charles Reznikoff, il cite ainsi un des poèmes écrits par ce dernier :

I do not like
my own face

in the little mirrors of the slot-machines
before the closed stores⁷⁰¹.

À ce désintérêt pour toute posture narcissique répond une invisibilité du poète, qui s'efface au profit des discours qu'il met en scène.

« De cette façon je recopie la page, de cette façon je me tais » : la phrase de Pascal Quignard, répétée deux fois, figure au dos de chaque numéro des *Cahiers du Refuge*, édités par le Centre de Poésie de Marseille et consacrés aux plus grands écrivains et poètes contemporains. Elle pourrait tout aussi bien être appliquée aux œuvres de C. Reznikoff, d'A. Kluge ou de M. Cohen : la répétition des énoncés participe en effet d'une mise sous silence de la parole auctoriale et d'une logique de décentrement. Paul Auster souligne la difficulté d'une telle position, et l'admiration qu'elle fait naître chez lui est palpable, qui le fait comparer Reznikoff aux « plus grands prosateurs du début du siècle » :

Un poète pourrait difficilement se rendre plus invisible que ne le fait Reznikoff dans ce livre. Pour trouver une telle approche du réel, il faudrait remonter aux grands prosateurs du début du siècle. Comme dans Tchekhov ou dans les premières œuvres de Joyce, l'ambition est de permettre aux événements de parler par eux-mêmes, de choisir le détail exact qui dira tout, permettant ainsi d'en dire le moins possible. Paradoxalement, se restreindre ainsi demande un ouverture d'esprit dont peu sont capables : la capacité d'accepter ce qui est donné, de rester témoin du comportement humain sans succomber à la tentation de s'ériger en juge⁷⁰².

Ce faisant, il ne s'agit pas simplement pour les factographes de disparaître *en tant que sujets* mais également *en tant qu'auteurs-créeurs* et donc de réévaluer la notion de création littéraire, telle qu'elle est construite depuis au moins la période romantique – et telle qu'elle a été mise en question principalement à la fin des années 1960. C'est à cette période en effet qu'émerge un nouvel imaginaire de la création, alors même que la figure de l'auteur-créeur se voit examinée et déconstruite par Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » et

⁷⁰¹ « Je n'aime pas/ mon propre visage/ dans les petits miroirs des machines à sous/ devant les magasins fermés » C. Reznikoff, cité par Paul Auster dans *The Art of Hunger*, *op. cit.* p. 39. Traduction : *op. cit.*, p. 45.

⁷⁰² « It would be difficult for a poet to make himself more invisible than Reznikoff does in his book. To find a comparable approach to the real, one would have to go back to the great prose writers of the turn of the century. As in Chekhov or in the early Joyce, the desire is to allow events to speak for themselves, to choose the exact detail that will say everything and thereby allow as much as possible to remain unsaid. This kind of restraint paradoxically requires an openness of spirit that is available to very few: an ability to accept the given, to remain a witness of human behavior and not succumb to the temptation of becoming a judge.» *Ibid.* pp. 49-50, Traduction : *Ibid.*, p. 54.

Roland Barthes dans « La mort de l'auteur⁷⁰³ ». L'un et l'autre ont rappelé qu'il s'agissait d'une notion qui n'a rien d'immuable. S'il a existé par le passé des textes sans auteurs, la disparition de l'auteur pourrait bien constituer un horizon de la littérature. Néanmoins, les factographes nous engagent dans une réflexion légèrement différente : s'ils revendiquent bien tous une *autorité* sur le texte, autorité dont témoigne leur nom sur la couverture de l'ouvrage, ils tendent à dissocier le principe d'autorité du principe de création. Ce faisant, ils gagnent à être rapprochés d'un ensemble de pratiques propres à l'art contemporain.

Critiques et théoriciens de l'art contemporain font en effet régulièrement le constat d'un effacement de l'artiste, qui émerge avec Duchamp pour prendre de l'ampleur à la fin du siècle. Ainsi Anne Cauquelin :

[U]n certain nombre d'artistes – à la suite de Duchamp, mais aussi en connivence avec la critique philosophique et sociale des dernières décennies – refusent l'auteur en tant que sujet, réclament son effacement, allant jusqu'à la revendication d'anonymat⁷⁰⁴.

En témoigneraient les recherches de l'art conceptuel, où « l'effacement de l'auteur-artiste peintre est alors lui-même redoublé par l'effacement du contenu de la proposition⁷⁰⁵ », les travaux de Daniel Buren, dans lesquels « l'effacement de l'auteur » se conjugue à une « recherche de l'invisibilité de l'intervention sur les lieux⁷⁰⁶ », ou les pratiques regroupées sous le nom de « minimalisme », qui visent à « effacer le contenu représentatif, réduire la forme visible à sa plus simple expression, effacer la trace de l'auteur⁷⁰⁷ ». Sans prétendre sonder l'intégralité de ces pratiques, il s'agira de nous attarder plus précisément sur l'une d'entre elles, le *ready-made*, que nous avons déjà envisagé dans la seconde partie de ce travail en tant qu'il nous offrait un modèle de compréhension du fonctionnement interprétatif et communicationnel des factographies. Il sera ici abordé dans une perspective différente, c'est-à-dire en tant qu'il participe d'une mémoire de l'art qui fait retour chez les factographes, témoignant ainsi des bouleversements qui ont marqué l'histoire des arts plastiques au XX^e siècle. Le *ready-made*, en effet, ne constitue pas seulement un

⁷⁰³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Manteia*, n°5, 4^e trimestre 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue* puis dans *Œuvres Complètes, III, op. cit.*, pp. 40-45 et Michel Foucault, « La notion d'auteur » [1969], in *Dits et Écrits, Tome I*, Paris, Gallimard, 1994.

⁷⁰⁴ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 105.

modèle permettant de penser les factographies, il est aussi une *référence* qui s'impose, sinon aux auteurs, du moins au lecteur de factographies, et qui permet de l'inscrire historiquement dans un champ de questions.

Une telle référence passe de manière obligée par la figure de Marcel Duchamp, qui a connu dans le domaine des arts plastiques et des théories de l'art une immense postérité⁷⁰⁸. Aussi Anne Cauquelin n'hésite pas à le qualifier d'« embrayeur » de l'art contemporain, dans la mesure où, bien qu'appartenant « par la chronologie » à l'art moderne, il annonce le nouveau régime de l'art contemporain. À la manière des embrayeurs grammaticaux, qui fonctionnent selon une temporalité double (le présent pour la réception du message et le passé pour l'énonciation de son énonciateur), il se voit en effet constamment « sollicité pour servir de référent dans un contexte actuel⁷⁰⁹ ». Anne Cauquelin analyse ensuite la démarche duchampienne comme une série de propositions novatrices annonciatrices du nouveau régime de l'art contemporain. La première d'entre elles concerne la distinction opérée par Duchamp entre esthétique et art, laquelle passe notamment par une promotion du « contenant » au détriment du « contenu », qu'incarnent parfaitement les « boîtes » scellées par l'artiste. Comme l'ont également montré les premiers *ready-made* (*Roue de Bicyclette* en 1913, *Fontaine* en 1917), il s'agit d'entériner une réévaluation profonde des valeurs liées à l'œuvre :

La valeur a changé de place : elle s'attache maintenant au lieu et au temps, elle a déserté l'objet lui-même. Le partage entre esthétique et art se fait au bénéfice d'une sphère localisée comme scène où ce qui est montré est l'art. Dans ce cas, l'auteur disparaît comme artiste-peintre, il est seulement le montreur. Il lui suffit de pointer, de signaler. Seule marque de son existence, la signature qui accompagne l'objet tout fait⁷¹⁰ [...]

Le principe de fabrication se voit donc retourné en un principe de choix, selon une logique que nous avons pu étudier dans la première partie de ce travail à travers les notions d'enregistrement et de montage.

Une autre proposition de Duchamp, toujours selon Anne Cauquelin, consiste à déplacer le geste de création vers la désignation :

⁷⁰⁸ Dans le domaine de la théorie, citons les ouvrages de Jean Claire, *Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975 ; Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1980 ; Thierry de Duve, *Résonances du « ready-made »*, Jacqueline Chambon Éditeur, 1989.

⁷⁰⁹ Anne Cauquelin, *L'Art contemporain*, op. cit., p. 66.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

Exposer un objet, c'est le titrer. L'urinoir est *fontaine*, le porte-manteau posé par terre est *trébuchet* ; quand l'objet est reconnaissable comme objet esthétique (telle *La Joconde*), alors le titre assisté déplace la valeur esthétique : *LHOOQ*⁷¹¹.

À la suite de Marcel Duchamp l'art conceptuel radicalisera cette importance du langage. Joseph Kosuth produit ainsi des œuvres entièrement composées de « documentation », c'est-à-dire d'énoncés tout faits (contrats, extraits de presses, etc.), que l'on pourrait facilement rapprocher des démarches de Kluge et de Reznikoff⁷¹².

De tels rapprochements invitent à envisager les factographies dans leur proximité avec ces pratiques. Le principe de recontextualisation d'un objet préexistant (d'un énoncé, dans le cadre des factographies), clairement popularisé par l'art contemporain, inscrit ces œuvres littéraires dans une tradition et oriente leur lecture en l'associant à un champ de questions soulevées par les théories de l'art et les artistes plasticiens. De toute évidence, certains écrivains de notre corpus posent à la littérature les mêmes problèmes que ceux que le *ready-made* pose à l'art. C'est plus précisément une conception poussiéreuse de la création que les factographes entendent remettre en question. Voici ce qu'affirme G. Perec à ce sujet dans une conférence précédemment citée :

[J]e pense qu'à partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, c'est-à-dire comme un monsieur siégeant dans les cieux et faisant descendre son inspiration jusqu'à terre, sans ce...enfin, en revendiquant seulement sa spontanéité, enfin, le privilège de l'écriture, quand il abandonne ce privilège et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation⁷¹³.

Il n'est pas anodin que ces positions soient quasiment contemporaines des réflexions de Michel Foucault dans « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » et de celles de Roland Barthes consacrées à « La mort de l'auteur ». Ce dernier article fut d'ailleurs publié en 1968, soit l'année même de la mort de Marcel Duchamp, qui parmi les premiers a entièrement dissocié la posture de l'artiste du statut d'auteur-créateur et dont la plupart des artistes dits « contemporains » revendiquent la filiation.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁷¹² Joseph Kosuth, « Art after philosophy », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990, pp. 236-241. Voir aussi Catherine Franchlin, « L'art conceptuel entre les actes », in *Art Press*, n° 139, septembre 1989, pp. 45-47.

⁷¹³ Georges Perec « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre), transcription de Leslie Hill, publié in *Les Choses, une histoire des années soixante*, op. cit., pp. 164-165.

La pertinence d'un rapprochement entre certaines productions de l'art contemporain et les factographies ne se limite donc pas au constat d'une disparition commune de la figure du créateur : elle concerne plus précisément les modalités de cet effacement, qui s'accompagne d'une redéfinition du travail de l'artiste ou de l'écrivain. Celui-ci ne se caractérise plus par la production (de discours pour les écrivains, d'artefacts pour les plasticiens) mais par l'appropriation d'objets, de faits et de discours préexistants, constitutifs du réel. Ce type d'échos entre les pratiques n'est pas totalement inédit en littérature, bien qu'il reste relativement marginal. Aragon figure ainsi parmi les premiers à témoigner de cette circulation entre avant-garde artistique et littéraire, par le biais de la notion de collage. D'abord défini comme une pratique inventée par les peintres, explique-t-il, le collage se voit ensuite transposé par les écrivains surréalistes dans le domaine du langage, à travers le prélèvement verbal d'ensembles lexicaux « tout faits » : expressions lexicalisées ou titres de journaux.

Dans l'écriture, quand j'étais très jeune encore, l'idée du collage, de la *transposition* du collage dans l'écriture, de l'*équivalent* à y trouver du collage me possédait assez constamment. [...] Et chez nous, je veux dire alors André Breton, Philippe Soupault et moi (Eluard n'apparaît qu'un peu plus tard), la forme essentielle de cette obsession est le lieu commun qui est un véritable collage de l'expression toute faite, d'un langage de confection, dans le vers : d'abord employé comme l'image, ou tout autre élément traditionnel du poème, je veux dire incorporé à la phrase poétique, puis tendant à s'isoler, à se passer du ciment des mots, à devenir le poème même. Nous avons alors rêvé de ce que nous appelions le poème-affiche. Les titres de nos recueils à cette époque ont à cet égard caractère de manifeste (Mont-de-piété, Rose des vents, Feu de joie), puis c'est devenu un style, rien de plus⁷¹⁴.

Le collage littéraire vise à faire se heurter deux langages : un langage littéraire ou poétique (identifié stylistiquement) et un langage commun, usé (expressions toutes faites, titres de journaux) dont la rencontre produit un choc né de deux usages contradictoires du même médium⁷¹⁵.

La problématique du collage est ainsi liée à une pensée de l'œuvre d'art confrontée aux objets d'usage commun. Ce qui dénie spontanément la valeur d'œuvre à un timbre poste, à un titre de journal ou à un urinoir, c'est d'abord leur existence en série, s'opposant à l'unicité de l'œuvre. Et derrière elle, l'idée d'une production mécanique dénuée d'intentionnalité esthétique. Le coup de force du collage consiste alors à déplacer l'idée

⁷¹⁴ Aragon, *Collages*, *op. cit.*, pp.119-120. (Nous soulignons)

⁷¹⁵ Ce que manifeste de façon exemplaire le développement d'Aragon dans *Le Paysan de Paris* au sujet de l'expression « blond comme les blés ». Cf. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 51 sq.

d'intentionnalité d'une pratique de la création vers une pratique de la présentation. Selon Aragon, le collage, d'abord envisagé comme une manifestation de l'impuissance de l'artiste à donner un équivalent du monde, devient ainsi l'affirmation d'une toute-puissance du choix artistique capable de faire du monde (ou du moins de fragments de ce monde, si triviaux soient-ils) son œuvre⁷¹⁶.

Ce geste, que le théoricien de l'art Arthur Danto a pensé comme une « transfiguration⁷¹⁷ » est défini par Aragon comme une « incantation⁷¹⁸ » : selon lui, Duchamp, Cravan et Picabia « se mettent à employer vraiment les objets comme des mots », c'est-à-dire comme un matériau initialement voué à un usage pratique mais qu'il est possible de dévoyer dans un usage esthétique (le poème, la sculpture). L'essai d'Aragon illustre ainsi l'idée d'une continuelle circulation entre les arts : la peinture et la littérature influent l'une sur l'autre et permettent de se penser l'une l'autre. L'apparition quasi conjointe du *ready-made*, du collage en peinture et en littérature est également, toujours selon Aragon, liée à un même désir, un même besoin qui se manifeste de façon aiguë dans les années 1920-1930 et qu'Aragon désigne comme « un désir réaliste, la reconnaissance en dehors du peintre ou de l'écrivain de l'écriture d'une réalité objective⁷¹⁹ ».

À partir d'une idée semblable de circulation entre les arts plastiques et la littérature, Nicolas Tardy propose quant à lui de désigner sous l'appellation « *ready-made* textuels » un ensemble de formes littéraires émanant d'auteurs tels qu'Isidore Ducasse, Jean-Michel

⁷¹⁶ « La nature du collage avait changé pour nous avec le Mouvement Dada : je veux dire la nature de sa provocation. Marcel Duchamp signait des objets, et ce n'était plus le désespoir de l'inimitable, mais la proclamation de la personnalité du choix préférée à la personnalité du métier. Avec Max Ernst, le collage prend forme de métaphore. Dans ce temps-là, j'avais signé l'alphabet, me bornant à lui mettre un titre. Il faut prendre cela comme un collage. » Aragon, *Collages*, op. cit., p. 122.

⁷¹⁷ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, op. cit. Traduction : Arthur Danto, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, op. cit.

⁷¹⁸ Cf. « La peinture au défi » sur Duchamp, Cravan et Picabia : « Ce qui est maintenant soutenu, c'est la négation de la technique d'une part, comme dans le collage, et s'y ajoutant celle de la personnalité technique ; le peintre, s'il faut encore l'appeler ainsi, n'est plus lié à son tableau par une mystérieuse parenté physique analogue à la génération. Et l'on voit naître de ces négations une idée affirmative qui est ce qu'on a appelé la personnalité d'un choix. Un objet manufacturé peut aussi bien être incorporé à un tableau, constituer le tableau à lui seul. Une lampe électrique devient pour Picabia une jeune fille. On voit que les peintres ici se mettent à employer vraiment les objets comme des mots. Les nouveaux magiciens ont inventé l'incantation. Et quand ils peignent encore, toute la sentimentalité de la matière est maintenant abandonnée ». Aragon, op. cit., pp. 52-53.

⁷¹⁹ Il précise ensuite dans « Petite note sur les collages de Tristan Tzara et ce qui s'en suit » : « L'histoire des collages sans doute n'est pas celle du réalisme : mais l'histoire du réalisme ne pourra demain s'écrire sans celle des collages ». *Ibid.*, p. 15.

Espitallier, Olivier Cadiot, Charles Reznikoff, Blaise Cendrars ou Emmanuel Hocquard⁷²⁰.

Tardy définit le « RMT » (pour *Ready-made* textuel) comme :

Un élément textuel, de longueur variable, prélevé (recadré ou non) dans un lieu-source et recontextualisé dans un lieu-cœuvre⁷²¹.

Il désigne ainsi des œuvres relevant pour l'essentiel du domaine de la poésie. Les propositions formulées dans l'ouvrage de Nicolas Tardy ont le mérite d'engager la réflexion concernant les modalités d'appropriation du *ready-made* par la littérature, notamment au cours des années soixante, et de souligner le parallèle entre une pratique artistique et tout un ensemble de pratiques littéraires généralement considérées comme marginales. Néanmoins, cette appellation nous paraît aussi réductrice, dans la mesure où, au-delà de la facilité de l'abréviation, elle désigne un processus de transposition évident et unilatéral des arts plastiques à la littérature. En effet, le terme même de *ready-made* inscrit ces auteurs dans la lignée de Duchamp, fussent-ils être considérés comme des « plagiaires par anticipation⁷²² ». Il nous semble au contraire que le *ready-made* ne constitue qu'un des modèles possibles des œuvres évoquées par Nicolas Tardy, modèle qui entre en concurrence avec un ensemble d'autres pratiques artistiques. C'est ce que souligne Perec quand il évoque le projet d'une littérature « expérimentale » :

Bon. Donc, on peut arriver à une espèce de littérature qu'on peut appeler expérimentale, qu'on peut appeler...citationnelle, par exemple. Et je peux même...Enfin, ce qu'il y a d'intéressant, c'est les relations de cette nouvelle littérature avec d'autres formes esthétiques. Je pense que ce type de littérature ressemble, enfin, a, ou entretient des rapports avec le *pop art*, avec une certaine forme du *pop art*, où il n'est jamais question que de peindre quelque chose qui a déjà été peint, en le détournant de sa fonction, avec le *free jazz* qui se caractérise par l'abandon de toute contrainte rythmique et mélodique et part uniquement – enfin uniquement si l'on peut dire – de l'inspiration, puisque les joueurs jouent ensemble sans thème, sans tempo et sans harmonie. Seulement, ce qui est très intéressant, c'est que, étant obligés comme ça de se jeter perpétuellement à l'eau, ils ont recours pour se sauver à toutes les formes traditionnelles que le jazz a utilisées avant eux. C'est une forme de jazz qui utilise énormément la citation, c'est pour ça que j'en parle. Ça a des rapports évidemment aussi avec les films de Godard, que je déteste, mais ça c'est une autre chose⁷²³...

⁷²⁰ Nicolas Tardy, *Les Ready-made textuels*, Genève, Haute École d'Art et de Design, 2006. La notion de *ready-made* littéraire apparaît également sous la plume de Jean Bessière dans *Énigmaticité de la littérature : pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 22-25.

⁷²¹ Nicolas Tardy, *Les Ready-made textuels*, op. cit., p. 10.

⁷²² Nous faisons ici référence au célèbre livre de Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minit, 2009.

⁷²³ Georges Perec « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre), transcription de Leslie Hill, publié in *Les Choses, une histoire des années soixante*, op. cit., pp 163-164.

Dans les propos de Perec, l'hésitation terminologique témoigne du caractère encore incertain de cette littérature en devenir. Par ailleurs, à côté du *pop art*, la musique et le cinéma sont convoqués : il n'y donc pas transposition simple d'un principe artistique dans un autre domaine mais réseau d'échos et d'influences réciproques. Il est par ailleurs révélateur que Perec décrive le *free jazz* comme un art de la citation, c'est-à-dire à partir d'une pratique littéraire ; c'est aussi à la notion de citation qu'Aragon avait recours pour décrire les collages peints des surréalistes. Le lien entre factographies et *ready-made* ne saurait donc se penser sur le modèle unilatéral de la transposition, mais sur celui de l'appropriation d'un état global des réflexions sur l'art et des pratiques mises en œuvre par l'art contemporain aussi bien que par la musique ou le cinéma.

Un bel exemple de cette circulation entre les arts se manifeste dans un des fragments de *Faits, II*. Marcel Cohen y évoque un article de la revue *Art in America*, dans lequel le poète américain Raphaël Rubinstein analyse un livre de Kenneth Goldsmith, *Day*⁷²⁴. Les 836 pages de l'ouvrage ont été intégralement recopiées du numéro du *New York Times* daté du 1^{er} septembre 2000, à l'exclusion des images – mais en incluant les légendes des photographies et les slogans publicitaires :

S'interrogeant sur l'extravagance d'un tel livre, Raphaël Rubinstein constate que la couverture bleu pâle de *Day* rappelle étrangement celle de l'édition originale de l'*Ulysse* de James Joyce, un roman dont l'action se déroule, elle aussi, en vingt-quatre heures. Nul n'est tenu de s'appesantir sur des détails aussi subtils. Raphaël Rubinstein, cependant, est bien obligé de constater qu'il passa, personnellement, beaucoup plus de temps à parcourir le livre de Kenneth Goldsmith, et avec infiniment plus d'intérêt, qu'il n'en consacre habituellement à la lecture du quotidien new-yorkais.

Les surprises, en effet, abondent. Faute d'être en mesure de reproduire la mise en page du quotidien, Goldsmith a dû opter pour un certain nombre de partis pris. Il lui fallait, par exemple, intégrer les menues informations qu'on trouve dans les journaux, et dont seuls le graphisme et la disposition évitent d'interférer avec les textes proprement dits. Dans *Day*, ces précautions étaient impossibles. D'où des voisinages insolites conférant à certains passages, note Rubinstein, des « airs de poème avant-gardiste ». Un exemple :

« Ce qu'ils firent jusqu'à présent, et l'histoire qu'ils écrivirent le
Vaut bien du moins par un jour ensoleillé d'été 137 ans plus tard.
Alec, mon fils âgé de 14 ans, et moi fîmes ensemble le voyage.

En voiture depuis

Suite page 32

Salvatore C. DiMarco pour le New York Times

Canons de la Guerre Civile et Pennsylvania Memorial à
Gettysburg⁷²⁵. »

⁷²⁴ Marcel Cohen, *Faits, II*, op. cit., pp. 239-243.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 241.

Marcel Cohen citant l'article de Rubinstein citant *Day* met ainsi doublement en abîme le procédé de citation mis en œuvre par Goldsmith. La logique du recopiage (du « *ready written* », pourrait-on dire), clairement empruntée au *ready-made*, est pourtant placée par Raphaël Rubinstein dans une filiation proprement littéraire (*Ulysse* et la poésie avant-gardiste). Kenneth Goldsmith, souligne Cohen, a été sculpteur, avant de devenir poète. Quant à Raphaël Rubinstein, s'il est poète et critique, il est surtout connu pour ses écrits sur l'art – l'article évoqué est d'ailleurs publié dans la revue *Art in America*. Le texte de Marcel Cohen met ainsi en scène une véritable circulation entre art contemporain et littérature, qui ne saurait se résoudre dans la notion d'influence univoque.

De plus, le texte offre un éclairage singulier sur les pratiques de recontextualisation telles qu'elles se manifestent dans le *ready-made*, dans le livre de K. Goldsmith et dans celui de Marcel Cohen. La suite du texte, reprenant toujours les propos de Raphaël Rubinstein, souligne que la date du journal (le 1^{er} septembre 2000) situe les événements un peu plus d'un an avant le 11 septembre 2001. Rétrospectivement, et malgré l'absurdité que représente une telle recherche de signes, certains passages attirent inévitablement l'attention, qu'il s'agisse de nouvelles concernant la surenchère des baux dans les tours jumelles du *World Trade Center*, de phrases extraites du courrier des lecteurs sur la peur en avion, ou d'analyses concernant les capacités de réaction de l'armée américaine en cas d'attaque du territoire national. Si une telle lecture est possible, néanmoins, cela tient selon R. Rubinstein aux conditions d'élaboration de *Day* : un travail extrêmement patient de transcription mot pour mot, une véritable « dévotion » dans l'acquittement de sa tâche, qui confère au livre de Goldsmith une portée toute différente de celle que pourrait avoir une simple reproduction mécanique des pages du journal. L'accent est ainsi mis sur le geste du copiste comme véritable dispositif de fiction, transformant le regard du lecteur sur l'énoncé.

D'où la conclusion du texte de Cohen, toujours empruntée à Raphaël Rubinstein, et qui s'applique, par ricochet, aussi bien au travail de Kenneth Goldsmith qu'aux réflexions de Raphaël Rubinstein et au travail de l'auteur de *Faits* :

L'art n'est-il pas une façon d'attirer notre attention sur des phénomènes que personne ne remarquerait sans lui⁷²⁶ ?

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 243.

L'ensemble des pratiques que l'on a évoquées dans ces dernières pages ont ainsi en commun une pensée singulière de la production artistique : non plus selon le modèle classique de variations à partir d'une tradition donnée, ni sur le modèle hérité du romantisme et fondé sur l'innovation, mais selon un principe de réappropriation et de réagencement d'éléments préexistants. Ce bouleversement a été popularisé par le *pop art* et le *ready-made*, mais connaît des équivalents dans d'autres domaines artistiques : la reproduction succède ainsi à la création, le contrôle des moyens de production artistique supplante l'inspiration.

Il s'agit bien d'abandonner la production d'un artefact au profit d'un *usage* de l'artefact, et de définir l'art comme un geste plutôt que comme la fabrication d'un objet. Ce faisant, ces différentes pratiques artistiques engagent une remise en question du canon, semblable à celle précédemment évoquée dans le domaine strictement littéraire. En effet, s'il existe bien un point commun entre le *pop art*, le *free jazz*, le cinéma de Godard et les factographies, c'est un rapport distancié et contestataire aux formes établies et reconnues de la culture, un rapport volontairement iconoclaste à « cette vieille chose » qu'est l'art⁷²⁷. Le *pop art*, selon Roy Lichtenstein, se définit ainsi par l'usage qu'il fait des objets méprisés de la culture populaire⁷²⁸. Le *free jazz* revisite et démonte, entre autres, les « standards » de la tradition musicale. La Nouvelle Vague met en question les mécanismes huilés du cinéma classique. Quant aux factographies, elles entretiennent un rapport complexe aux discours mineurs qui apparaissent comme un envers de la littérature canonique.

1.2. « L'art comme expérience » : pensée des interactions

Ce rapport qu'il est possible d'établir entre le *ready-made* et les factographies n'engage pas seulement des questions de poïétique (comment on crée ou fabrique les œuvres) mais aussi des questions d'esthétique (comment on perçoit ces œuvres). En effet, si le même objet, par exemple un urinoir, peut tantôt être envisagé comme un objet courant et tantôt

⁷²⁷ Cf. Roland Barthes, « Cette vieille chose, l'art... », in *Pop art. Evoluzione di una generazione* (catalogue de l'exposition, Venise, 22 mars-6 juin 1980), sous le titre « L'arte, questa vecchia cosa... », Ed. Electa, 1980, repris dans *L'Obvie et l'Obtus*, puis dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, pp. 915-922.

⁷²⁸ Comme le souligne Roland Barthes, le *pop art* serait ainsi fondé sur une tension entre art et « non-art » : « Le pop art tel que nous le connaissons est le théâtre permanent de cette tension : d'une part, la culture populaire du temps y est présente comme une force révolutionnaire qui conteste l'art ; et d'autre part, l'art y est présent comme une force très ancienne qui fait retour, irrésistiblement, dans l'économie des sociétés. Il y a deux voix, comme dans une fugue – l'une dit : « Ceci n'est pas de l'Art », l'autre dit en même temps : « Je suis Art ». *Ibid.*, p. 915.

comme une œuvre d'art, cela ne tient pas à sa nature mais aux modalités de sa réception. Dans le cas des pratiques qui nous intéressent, la définition de l'œuvre d'art concerne un certain rapport à l'objet, lequel peut être un artefact, une œuvre ou un objet naturel. Cette définition va à l'encontre de la conception hégélienne d'une esthétique constitutive, selon laquelle seuls les objets créés dans le but de « faire art » peuvent susciter une émotion esthétique. En ce sens, les factographies ne sont pas uniquement liées à des *pratiques artistiques* mais également à une *pensée esthétique*, qui émerge bien avant la naissance de l'art contemporain proprement dit, mais qui va fortement influencer ses développements.

Cette conception élargie de l'émotion esthétique mérite d'être rapprochée des réflexions de John Dewey, qui dans son ouvrage éponyme propose d'envisager « l'art comme expérience » :

Une œuvre d'art, aussi ancienne et classique soit-elle, n'est réellement, et non pas seulement de façon potentielle, une œuvre d'art que lorsqu'elle vit dans une expérience individualisée. En tant que parchemin, bloc de marbre ou toile, elle demeure (bien que sujette aux ravages du temps) identique à elle-même à travers les âges. Mais comme œuvre d'art, elle est recrée chaque fois qu'elle se prête à une nouvelle expérience esthétique⁷²⁹.

Selon Dewey, cette affirmation vaut aussi bien pour une partition musicale, qui doit être jouée et actualisée, que pour le Parthénon. De plus, il n'existe pas à ses yeux de différence de nature entre une expérience esthétique et une expérience ordinaire ; simplement, les expériences esthétiques constituent des expériences achevées, caractérisées par une plénitude qu'ignore l'expérience fragmentée de la vie quotidienne. La spécificité de l'art, par conséquent, est de se donner pour but de susciter des expériences achevées, alors qu'elles ne surgissent que de façon aléatoire dans les autres modes d'actions de la vie humaine. Une activité ordinaire, par exemple le fait de cuisiner, peut être considérée comme obligatoire et rébarbative, ou elle peut être investie d'un sens et être vécue pleinement

⁷²⁹ « A work of art no matter how old and classic is actually, not just potentially, a work of art only when it lives in some individualized experience. As a piece of parchment, of marble, of canvas, it remains (subject to the ravages of time) self-identical throughout the ages. But as a work of art, it is recreated every time it is esthetically experienced ». John Dewey, *The Later Works, 1925-1953*, vol. 10 : 1934, *Art as Experience*, edited by Jo Ann Boydston, Carbondale, 2008, Southern Illinois University, p. 113.

Traduction : John Dewey, *Œuvres philosophiques III, L'Art comme expérience*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Comette, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Publications de L'université de Pau/éditions Farrago, 2005 [1934], pp. 139-140.

comme une expérience. Dewey utilise ainsi l'image d'un voyageur empruntant le ferry pour se rendre à New York⁷³⁰:

Pour certaines personnes, il s'agit là d'un trajet banal qui doit les conduire là où elles veulent aller, une simple étape de transition à endurer. Peut-être liront-elles un journal durant la traversée. Un passager désœuvré pourra jeter un coup d'œil vers tel ou tel bâtiment, identifiant ici la Metropolitan Tower, là le Chrysler Building, plus loin l'Empire State Building et ainsi de suite. Quelqu'un d'autre, pressé d'arriver, prendra en compte différents points de repère pour juger de l'avancement du bateau vers sa destination. [...] Notre passager pourrait encore se mettre à penser à l'absence de plan concerté de cet aménagement urbain comme à une preuve chaotique d'une société fondée sur la compétition plutôt que sur la coopération. Mais il se peut finalement qu'il regarde le spectacle composé par ces bâtiments comme autant de volumes diversement colorés et éclairés, avec leurs relations mutuelles et celles qu'ils forment avec le ciel et l'eau. Il voit alors les choses esthétiquement, comme pourrait le faire un peintre.

Ce qui caractérise cette dernière vision, c'est que, contrairement aux précédentes, elle porte sur une totalité *perçue*, composée de parties en relations les unes avec les autres. Le regard n'a pas affaire à une forme, un aspect ou une qualité qui seraient sélectionnés comme autant de moyens au service d'un résultat extrinsèque attendu, ni comme des signes en vue d'une inférence en à tirer⁷³¹[...].

Une des conséquences de cette conception de l'expérience est qu'il n'existe pas de matériau esthétique privilégié : l'œuvre d'art n'est pas la seule à créer une expérience esthétique. Au contraire,

[t]outes les fois que la perception n'est pas émoussée ou pervertie, une tendance irrésistible s'affirme à disposer les événements et les objets en vertu des exigences d'une perception complète et unifiée. La forme est la propriété qui caractérise toute expérience comme *une* expérience. L'art au sens spécifique instaure de façon plus plénière et délibérée les conditions qui rendent cette unité effective⁷³².

⁷³⁰ Il emprunte cette image à Max Eastman. Cf. Max Eastman, *Enjoyment of Poetry*, New York, C. Scribner, 1913.

⁷³¹ « Some men regard it as simply a journey to get them where they want to be – a means to be endured. So, perhaps they, they read a newspaper. One who is idle may glance at this and that building identifying it as the Metropolitan Tower, the Chrysler Building, the Empire State Building, and so on. Another, impatient to arrive, may be on the lookout for landmarks by which to judge progress toward his destination. [...] He may go on to think of the planlessness of arrangement as evidence of the chaos of a society organized on the basis of conflict rather than cooperation. Finally the scene formed by the buildings may be looked at as colored and lighted volumes in relation to one another, to the sky and to the river. He is now seeing esthetically, as a painter might see./ Now the characteristic of the last-named vision in contrast with the others mentioned is that it is concerned with a *perceptual* whole, constituted by related parts. No one single figure, aspect, or quality is picked out as a means to some further external result which is desired, nor as a sign of interference that may be drawn.» *Ibid.* pp. 140-141. Traduction : *Ibid.*, pp. 168-169.

⁷³² « Wherever perception has not been blunted and perverted, there is an inevitable tendency to arrange events and objects with reference to the demands of complete and unified perception. Form is a character of every experience that is *an* experience. Art in its specific sense enacts more deliberately and fully the conditions that effect this unity. » *Ibid.* p. 142. Traduction : *Ibid.*, p. 170.

L'artiste se distingue par sa capacité à faire de telles expériences, pleines et achevées, et à produire des formes destinées à susciter chez son public de nouvelles expériences de ce type.

Un grand nombre d'artistes, américains en particulier, ont été influencés par les propositions de John Dewey. Dans sa postface à l'édition française de *L'Art comme expérience*, Stewart Buettner cite parmi eux Peter Brook, John Barthelme, John Cage ou encore Charles Olson⁷³³. Pourtant, au-delà d'une connaissance intime et d'une influence directe de la pensée du philosophe, il apparaît clairement que tout un pan de l'art dit contemporain semble reposer sur la notion d'expérience et se donner pour but non de produire nécessairement des objets mais de créer les conditions d'une expérience singulière chez le spectateur⁷³⁴. C'est le cas des arts de la performance, d'un grand nombre d'installations, de la musique acousmatique, et dans une certaine mesure du *land art*. Dans toutes ces formes d'art, l'artiste produit un dispositif destiné à susciter un certain nombre de réactions chez le spectateur ou l'auditeur.

C'est sous l'angle d'une telle conception de l'art, pensé comme expérience, que nous aimerions envisager à présent les factographies. Dans ses livres, Marcel Cohen accorde une place prépondérante à des performances et installations d'artistes qui viennent déplacer les définitions classiques de l'œuvre d'art. Pour sa première performance publique, le 26 avril 1971, l'artiste américain Chris Burden se fait enfermer dans un casier des vestiaires de l'Université Californie et y demeure silencieux pendant cinq jours⁷³⁵; le 11 mai 1990, dans la prairie de Rambouillet, Joël Paubel reconstitue à l'aide de cent soixante-douze moutons un

⁷³³ « Les traits communs que partagent l'avant-garde américaine récente et l'œuvre de Dewey touchent, d'abord, à une nouvelle manière de constituer le champ de l'expérience ; deuxièmement, à la conception de la spatialité comme condition d'intelligibilité pour faire apparaître l'expérience, à l'image des rythmes de la vie quotidienne ; et troisièmement à un effort pour briser les délimitations existantes entre les différentes formes d'art, associé à la recherche d'une synthèse qui tente de se rapprocher des l'expérience du banal, et par là de la vie. » Stewart Buettner, « John Dewey et les arts visuels aux USA », article initialement paru dans le *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 33, 1975, traduit de l'anglais par Christophe Domino et publié dans *John Dewey, Œuvres Philosophiques, III, op. cit.*, p. 401.

⁷³⁴ Ce faisant, il s'agit bien de rompre avec plus de deux mille ans d'esthétique d'inspiration aristotélicienne : « Là où pour Aristote l'art est affaire de création au détriment de l'action, Dewey renverse les termes de manière à faire porter l'accent sur la dimension de l'action dans le processus créatif. [...] c'est la nature pragmatique de son esthétique – exprimée en termes de tension, de saisie, de conflit, d'énergie, de diffusion, de puissance d'instant individuels – qui révèle le mieux sa contribution aux innovations dans les formes avérées par le devenir esthétique contemporain (pour autant que l'on peut cerner une tendance générale qui traverserait la diversité vers quoi tendent les arts) ». *Ibid.*, pp. 402-403.

⁷³⁵ Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants, op. cit.*, pp. 130-132.

trompe-l'œil géant représentant les cent soixante-douze principales étoiles de la constellation du Bélier⁷³⁶ ; en 1975, Urs Lüthi s'enferme dans la cave du musée d'art et d'histoire de Genève où il doit accomplir une performance, ne laissant sur la table où les petits fours ont été servis qu'un carton imprimé portant l'inscription « l'artiste est dans la cave »⁷³⁷ ; en octobre 1970, Gina Pane escalade les parois d'une carrière de sable dans la banlieue parisienne ; le mois suivant, elle entreprend de relier deux chemins vicinaux à l'aide de traverses de chemin de fer dans la campagne enneigée⁷³⁸ ; en juillet 1969, elle creuse dans un champ un trou où elle enfouit, à l'aide de deux miroirs de poche, un rayon de soleil qu'elle recouvre de terre⁷³⁹. Chacune de ces performances repose sur la notion d'expérience, à la fois vécue par l'artiste (on pense aux corps souffrants de Chris Burden ou de Gina Pane) et par le spectateur, qui ne dispose que de traces de celles-ci (photographies ou textes ne tenant pas lieu d'œuvre d'art mais permettant de prendre la mesure de ce qui a eu lieu) pour constituer sa propre expérience esthétique.

On pourrait envisager sur le même mode le projet des « lieux » perecquiens, esquissé dans *Espèces d'Espaces* et dans lequel s'inscrit *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* :

Les Lieux (Notes sur un travail en cours)

En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers.

J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible : assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et, d'une manière générale, tous les détails qui attirent mon regard. L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire, et d'évoquer à son propos tous les souvenirs qui me viennent, soit des événements qui s'y sont déroulés, soit des gens que j'y ai rencontrés. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire. [...]

Je recommence chaque année ces descriptions en prenant soin, grâce à un algorithme auquel j'ai déjà fait allusion (bi-carré latin orthogonal, celui-ci étant de l'ordre de 12), premièrement, de décrire chacun de ces lieux en un mois différent de l'année, deuxièmement de ne jamais décrire le même mois le même couple de lieux. [...]

[...] [C]'est donc seulement en 1981 que je serai en possession (si toutefois je ne prends pas d'autre retard...) des 288 textes issus de cette expérience. Je saurai alors si elle en valait la peine : ce que j'attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement, celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture⁷⁴⁰.

⁷³⁶ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁷³⁷ Marcel Cohen, *Faits, II*, op. cit., pp. 204-205.

⁷³⁸ *Ibid.*, pp. 276-277.

⁷³⁹ Marcel Cohen, *Faits, III*, op. cit. p. 133.

⁷⁴⁰ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], pp. 108-110.

Le terme d'« expérience », sur lequel Perec clôt la présentation de son projet, fait évidemment référence à la dimension « expérimentale du projet » ; mais celle-ci repose également sur une expérience du sujet, dont les textes ne constituent en fin de compte que la « trace ». Dans *Tentative d'épuisement*, Perec s'interroge en effet sur ce que signifie « faire l'expérience » d'un lieu et sur les méthodes qui permettraient de dépoussiérer ce type d'expérience de la gangue d'habitudes qui empêche de les vivre pleinement⁷⁴¹. « Nous ne savons pas voir » affirme-t-il dans ce texte, reprenant l'une des thématiques essentielles de « L'infra-ordinaire » ; mais le travail de l'écrivain peut justement consister à rendre aux faits et aux objets anodins le statut d'une expérience entière. Pour citer à nouveau J. Dewey :

La familiarité porte en elle l'indifférence, les préjugés nous aveuglent ; la suffisance regarde par le mauvais côté d'un télescope et minimise l'importance des objets au profit de l'importance présumée du moi. L'art fait s'envoler le voile qui masque l'expressivité des choses de notre expérience ; il nous permet de réagir contre le laisser-aller de la routine, et il nous rend capable de nous oublier, pour nous retrouver dans le plaisir d'une expérience au monde dans la variété de ses formes et qualités. Il se saisit de la moindre touche d'expressivité rencontrée dans les objets pour en faire une nouvelle expérience de vie⁷⁴².

Si ce type de réflexion s'applique de manière privilégiée à certaines révélations du réel comme celle qu'opère, par exemple, la métaphore proustienne, le travail des factographes, comme l'a développé la deuxième partie de ce travail, semble lui aussi n'avoir pas d'autre but que de « faire s'envoler le voile » dont l'habitude et l'abstraction recouvrent les faits d'apparence anodine. Il s'agit bien de

[r]egarder ce qu'on ne regarderait pas, écouter ce qu'on n'entendrait pas, être attentif au banal, à l'ordinaire, à l'infra-ordinaire. Nier l'idéale hiérarchie du crucial à l'anecdotique, parce qu'il n'y a pas d'anecdotique mais une culture dominante, un art de l'oubli et du manque qui nous exile de nous-mêmes et des autres, une perte de sens qui n'est pas seulement pour nous une sieste de la conscience, mais un déclin de l'existence⁷⁴³.

Là où G. Perec force son attention par la tentation de « l'épuisement » et de l'inventaire, A. Ernaux prête attention aux ébranlements intimes que provoquent en elle certaines scènes. Quant à M. Cohen, il s'efforce dans de nombreux textes de rendre certains

⁷⁴¹ On retrouve ici très exactement les réflexions de Dewey quant au voyage en ferry dans le passage précédemment cité.

⁷⁴² « Familiarity induces indifference, prejudice blinds us; conceit through the wrong end of a telescope and minimizes the significance possessed by objects in favor of the alleged importance of the self. Art throws off the covers that hide the expressiveness of experienced things; it quickens us from the slackness of routine and enables us to forget ourselves by finding ourselves in the delight of experiencing the world about us in its varied qualities and forms. It intercepts every shade of expressiveness found in objects and orders them in a new experience of life. » John Dewey, *op. cit.*, p. 110. Traduction : *op. cit.*, p. 134.

⁷⁴³ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989 [1980], p. 44.

faits et gestes minimes, habituellement occultés par l'habitude, au statut de véritables « expériences » : un voyageur assis dans un train se remémore quatre petits nus au fusain peints par Willem de Kooning, un passant observe deux chaussures dans la vitrine d'un cordonnier, un homme attend le taxi qui doit le mener à l'aéroport, un compositeur prête l'oreille à la stridence des rames de la ligne 12 du métro parisien⁷⁴⁴.

Il s'agit bien pour chacun de ces auteurs de lutter contre une perception « abrégée » des objets et des faits ordinaires pour les rendre à une perception « complète », c'est-à-dire esthétique – comme l'homme qui lèverait les yeux de son journal pendant un voyage en ferry et cesserait de penser au travail qui l'attend pour observer le mouvement de l'eau et percevoir le paysage en tant que forme.

En ce sens, le projet factographique accomplit parfaitement les propositions de Dewey, quand il affirme :

Grâce à l'art, la signification des objets qui, sans cela, demeureraient muets, frustes, limités et en retrait acquiert une clarté et une intensité qui ne leur vient pas d'une pensée s'exerçant laborieusement sur eux, pas plus que d'une évasion dans un monde de pure sensibilité, mais de la création d'une nouvelle expérience. [...] quelque chemin qu'il suive, l'art garde en vie le pouvoir d'une expérience du monde commun dans sa plénitude. À cela, il parvient en réduisant les matériaux bruts de cette expérience à une matière organisée par une forme⁷⁴⁵.

Il n'est bien évidemment pas possible de savoir si les factographes ont lu Dewey. Néanmoins, il est indéniable que la production de ces œuvres s'inscrit dans un moment de l'histoire de l'art où la notion d'expérience a acquis une importance certaine⁷⁴⁶. Pour tout un

⁷⁴⁴ Marcel Cohen, *Faits*, II, p. 16, p. 43, p. 104, p. 136.

⁷⁴⁵ « Trough art, meanings of objects that are otherwise dumb, inchoate, restricted, and resisted are clarified and concentrated, and not by thought working laboriously upon them, nor by escape into a world of mere sense, but by creation of a new experience. [...] whatever path the work of art pursues, it, just because it is a full and intense experience, keeps alive the power to experience the common world in its fullness. It does so by reducing the raw materials of that experience to matter ordered through form.», John Dewey, *op. cit.*, p. 138. Traduction : *op. cit.*, pp. 165-166. Pour autant, *Tentative d'épuisement*, tout comme *Récits d'Ellis Island*, souligne également la difficulté et les limites inhérentes à cette volonté de donner une forme à l'expérience. Monotonie de la liste, manque de précision du langage courant qui ne dispose jamais que de noms communs pour décrire des objets singuliers, aporie de la description : l'expérience du lieu se transforme alors en expérience d'un échec de représentation du lieu : « Cela ne veut rien dire, de vouloir/ faire parler ces images, de les/ forcer à dire ce qu'elles / ne sauraient dire » (*op. cit.*, p. 41) Si le le texte produit constitue bien quant à lui une réussite, c'est justement parce qu'il donne une forme à cette expérience de l'échec.

⁷⁴⁶ À ce sujet, voir notamment Paul Ardenne, Pascal Bausse et Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999. Dans l'article de Paul Ardenne « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^e siècle », la notion d'expérience, d'abord liée à une pensée de l'artiste comme expérimentateur, s'oriente ensuite vers la production d'expériences relationnelles et d'une expérience du réel. *Ibid.*, pp. 9-57.

ensemble d'artistes qui participent de l'art contemporain, l'idée selon laquelle il n'existe pas de matériau esthétique privilégié est désormais acquise. La définition de l'artiste par sa capacité à faire des expériences « complètes » ou intenses là où l'habitude « abrège » la perception de certains faits et objets courants fait désormais partie d'une sorte de *doxa* artistique, qui justifie implicitement la présence d'un grand nombre d'œuvres et d'installations dans les plus grands musées et galeries d'art contemporain. De la même manière, ce qui justifie, chez Annie Ernaux comme chez Marcel Cohen, la mise sur le même plan de scènes observées et de propos entendus dans la rue ou lus dans les journaux et dans les livres, c'est qu'ils sont tous perçus comme des faits susceptibles de « faire événement » – donc comme autant d'« expériences » constitutives du sujet qui les relève.

Par ailleurs, ces réflexions sur l'expérience peuvent éclairer non seulement la démarche artistique des factographes, mais également la logique qui sous-tend le fonctionnement de leurs œuvres et leur action sur le lecteur – et donc nous permettre de revenir de façon plus théorique et schématique sur les conclusions auxquelles a abouti la deuxième partie de ce travail. Dans la pensée de John Dewey, les expériences ne sont pas uniquement vécues par l'artiste, elles sont également « organisées » par lui en une « forme » qui les rend communicables à autrui. De cette manière, l'art « opère dans l'expérience des autres »⁷⁴⁷ :

Finalement, les œuvres d'art sont le seul moyen de communication complet et sans voile entre l'homme et l'homme, susceptible de se produire dans un monde de fossés et de murs qui limitent la communauté d'expérience⁷⁴⁸.

Les artistes se définissent en effet non seulement par leur capacité à faire des expériences esthétiques, mais à en susciter chez ceux qui liront, verront ou écouteront leurs œuvres. L'œuvre se constitue alors en lieu d'une possible « communauté d'expérience » : elle joue comme un miroir où le public peut reconnaître sa propre expérience et la vivre sur un mode plus complet, plus achevé que ne l'autorisent les expériences ordinaires. C'est ce qu'exprime en termes simples Charles Reznikoff au cours d'un entretien cité par Paul Auster :

⁷⁴⁷ « [I]t operates in the experience of others ». J. Dewey, *op. cit.*, p. 110. Traduction : *op. cit.*, pp. 134-135.

⁷⁴⁸ « In the end, works of art are the only media of complete and unhindered communication between man and man that can occur in a world full of gulfs and walls that limit community of experience. » *Ibid.*, p. 110. Traduction : *Ibid.*, p. 135.

L'univers est très vaste, je crois, et je ne peux certes pas en témoigner dans son ensemble. Je ne peux témoigner que de mes propres sentiments ; je ne peux dire que ce que j'ai vu et entendu, et tenter de le dire du mieux que je peux. Et si vous en tirez la conclusion que ce que j'ai vu et entendu vous fait éprouver le même sentiment qu'à moi, alors le poème est réussi⁷⁴⁹.

Il rejoint une conception du poème comme articulation de l'expérience du lecteur à celle de l'auteur, selon une logique de communication qui définit pour J. Dewey le fonctionnement de l'art véritable – ce que Reznikoff nomme le poème « réussi » :

La communication est le processus de création d'une participation, qui rend commun ce qui a été isolé et singulier ; et une part du miracle accompli c'est que, en étant communiquée, la transmission du sens donne corps et forme à l'expérience aussi bien de ceux qui parlent que de ceux qui écoutent⁷⁵⁰.

Dans cette optique, l'enjeu que recouvre l'œuvre d'art (tableau, installation ou œuvre littéraire) serait donc celui d'une circulation de l'expérience, que l'œuvre pourrait communiquer d'un acteur (le créateur) à l'autre (le récepteur) :

L'œuvre d'art qui dure peut avoir été, et elle fut probablement, issue de circonstances occasionnelles, à un certain moment, en un certain lieu. Mais *cela même* qui fut ainsi évoqué n'en est pas moins une substance ainsi formée qu'elle peut entrer dans l'expérience d'autres personnes qui en auront ainsi une expérience propre, plus intense encore et plus pleinement accomplie⁷⁵¹.

Le véhicule de cette circulation, précise Dewey, c'est la forme :

C'est cela, avoir une forme. Une façon d'envisager, de sentir et de présenter le matériau de l'expérience de telle manière qu'il devienne le plus facilement et le plus efficacement le matériau de construction d'une expérience adéquate pour ceux qui n'ont pas les dons du créateur original⁷⁵².

Cette conception de la forme comme moyen de communication de l'expérience a ceci de singulier qu'elle pose l'objet esthétique comme point d'articulation pris dans un réseau

⁷⁴⁹ « The world is very large, I think, and I certainly can't testify to the whole of it. I can only testify to my own feelings; I can only say what I saw and heard, and I try to say it as well as I can. And if your conclusion is that what I saw and heard makes you feel the way I did, then the poem is successful. » Entretien de C. Reznikoff avec L. S. Dembo cité par Paul Auster dans *The Art of Hunger*, *op. cit.*, p. 40. Traduction : *L'Art de la faim*, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷⁵⁰ « Communication is the process of creating participation, of making common what had been isolated and singular; and part of the miracle it achieves is that, in being communicated, the conveyance of meaning gives body and definiteness to the experience of the one who utters as well as to that of those who listen.» John Dewey, *op. cit.*, pp. 248-249. Traduction : *op. cit.*, p. 287.

⁷⁵¹ « The enduring art-product may have been, and probably was, called forth by something occasional, something having its own date and place. But *what* was evoked is a substance so formed that it can inter into the experiences of others and enable them to have more intense and more fully rounded out experiences of their own. » *Ibid.*, p. 114. Traduction : *Ibid.* p. 140.

⁷⁵² « This is what it is to have a form. It marks a way of envisaging, of feeling, and of presenting experienced matter so that it most readily and effectively becomes material for the construction of adequate experience on the part of those less gifted than the original creator. » *Ibid.* Traduction : *Ibid.*

d'échanges et de transmissions. L'œuvre d'art n'est plus un objet autonome, existant en dehors de toute réception ; elle constitue à la fois le véhicule et le cadre d'une *action sur* – sur le spectateur, sur le lecteur, sur l'auditeur. En ce sens, l'expérience doit être comprise en termes d'interactions : ni l'œuvre ni l'être humain n'existent en dehors des relations qu'ils établissent avec ce qui les entoure. De la même manière, il nous semble que l'étude des factographies, et plus particulièrement de leur fonctionnement, tel qu'il a été modélisé dans la partie précédente, invite elle aussi à repenser l'œuvre d'art en tant qu'elle permet une circulation entre les différents acteurs du processus artistique. Auteur et lecteur font au quotidien les mêmes expériences : ils lisent souvent les mêmes journaux, les mêmes livres, traversent les mêmes couloirs de métro, entendent des conversations semblables, et pourraient lire dans les archives ou les bibliothèques les mêmes documents que ceux mobilisés par nos auteurs. En isolant quelques scènes, quelques bribes de discours, l'écrivain invite le lecteur à la place qu'il occupait lui-même au moment où le fait l'a saisi.

Pour autant, il ne faudrait pas croire que le rôle assigné au lecteur consiste à faire une expérience sur le mode passif, telle qu'elle a strictement été programmée par le texte. Comme cela a été dit dans la partie précédente, les factographies engagent une participation interprétative active du lecteur. En cela, elles s'inscrivent également dans une certaine pensée de l'œuvre d'art qui repose sur une réaction du spectateur/lecteur dépassant la simple réaction ou la pure contemplation. Parmi les pratiques de l'art contemporain, c'est probablement la notion d'« installation » qui incarne au mieux cette nouvelle pensée de l'œuvre et de l'expérience esthétique, qui reconfigure les rôles respectifs de l'artiste et du spectateur. Souvent éphémère, l'installation désigne un large ensemble de pratiques créatives qui « rejettent la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leur contexte⁷⁵³ ». Si elle peut s'inscrire dans un lieu institutionnel, elle investit également l'espace urbain ou le paysage sous la forme d'un « art contextuel » tel que l'a théorisé Paul Ardenne⁷⁵⁴. L'installation repose ainsi sur une conception de « l'art comme participation » programmée du public⁷⁵⁵. Elle engage le spectateur à s'investir dans l'expérience esthétique (émotionnellement,

⁷⁵³ « Avant propos », in Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry et Michael Archer, *Installations : l'art en situation*, [*Installation art*], traduction Françoise Gaillard, Paris, Thames and Hudson, 1997 [1994], p. 8.

⁷⁵⁴ Paul Ardenne, *Un Art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004 [2002].

⁷⁵⁵ Nous reprenons ici le titre d'un des chapitres de l'ouvrage de Paul Ardenne. *Ibid.*, pp. 179-212.

physiquement) en lui interdisant la distance contemplative qui commande la réception d'autres formes d'art plus traditionnelles, comme le tableau ou la sculpture. Ce faisant, les artistes contemporains qui pratiquent l'installation radicalisent la fameuse proposition de Duchamp (encore lui), selon laquelle « c'est le regardeur qui fait le tableau⁷⁵⁶ ».

L'installation emblématise ainsi un fonctionnement nouveau de l'œuvre d'art, qui invite à repenser les notions d'œuvre, de création et de réception. À nouveau, aucun des écrivains de notre corpus ne prétend produire une « installation littéraire ». Toutefois, il serait illusoire de penser que la littérature peut faire abstraction des bouleversements qui ont agité les autres arts. La littérature et la théorie de la littérature se sont ainsi nourries de ces références artistiques pour redéfinir l'œuvre littéraire comme espace d'interactions, comme « partition » à actualiser, dépassant la stricte opposition entre écrivain et lecteur. C'est ce dont témoigne Philippe Vasset dans *Un Livre Blanc*, ouvrage paru en 2007 et qui s'inscrit de plein droit dans la catégorie des factographies. Parti explorer les zones blanches qu'il découvre sur les cartes géographiques de la banlieue parisienne, Vasset compile dans ce livre un ensemble de notations prises sur le vif et de réflexions rétrospectives, qu'émaillent des reproductions de cartes de l'Institut Géographique National. Héritier de la littérature de voyage, il n'en revendique pas moins un imaginaire de l'œuvre et de la création directement emprunté à l'art contemporain :

Au fur et à mesure de la rédaction s'est en effet imposé le sentiment que l'art en général et la littérature en particulier feraient bien mieux d'inventer des pratiques et d'être explicitement programmatiques plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu'ils viennent les admirer. On pourrait même imaginer une nouvelle discipline artistique, faite d'énoncés et de formules : charge aux amateurs, s'ils le désirent, de réaliser les projets décrits, sachant que la majorité n'en fera rien, se contentant d'imaginer, à partir des instructions, de possibles aboutissements, l'œuvre elle-même étant cette oscillation, ce précaire équilibre au seuil de l'expression⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Parmi les œuvres de Marcel Duchamp, on pourrait ainsi voir dans *Le Grand Verre* un exemple de préfiguration des installations contemporaines, dans la mesure où l'œuvre, constituée de deux plaques de verre, reflète le spectateur et l'intègre au tableau.

⁷⁵⁷ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p. 54. Un tel projet hybride, entre littérature « programmatique » et art conceptuel, a été réalisé par Edouard Levé dans *Œuvres*, livre constitué d'un catalogue de « projets d'œuvres » dont seule une infime partie a effectivement été réalisée par l'artiste. Il s'ouvre sur la phrase programmatique suivante : « *Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées.* » Edouard Levé, *Œuvres*, Paris, POL, 2002. On pourrait le rapprocher également de l'ouvrage d'Henri Lefebvre, *Les Unités perdues*, litanie de manques, de livres, de tableaux et d'œuvres diverses qui n'ont existé qu'à l'état de projets et ont été détruits ou perdus, et que le lecteur ne pourra donc jamais lire ni voir. Henri Lefebvre, *Les Unités perdues*, Fontaine-les-Dijon, Éditions Virgile, 2004.

Ce à quoi invite Philippe Vasset, c'est à une réévaluation de la notion d'œuvre littéraire, sur le modèle de l'installation et de l'art conceptuel. Celle-ci ne dépendrait plus d'un achèvement, mais de la possibilité d'un investissement et d'une participation du lecteur – de l'« amateur ».

Dès lors, il s'agit de penser l'œuvre littéraire comme le cadre ou l'espace d'une telle expérience participative. Certes, la notion d'espace littéraire n'est pas inédite. Au-delà de la pluralité de sens que la notion recouvre⁷⁵⁸, l'« espace littéraire » peut se définir, dans la lignée de Maurice Blanchot⁷⁵⁹, comme le lieu où s'opère l'animation du texte par le biais de la lecture, ce lieu où la littérature « a lieu ». Les factographies radicalisent ou du moins rendent plus sensible cette conception d'un espace littéraire événementiel, entendu comme un lieu qui n'est jamais donné, ni ouvert à la conquête, un lieu dont l'existence n'est qu'en sursis et en sursauts. En préservant au maximum son indécidabilité générique et interprétative, l'écriture factographique accentue en effet la participation interprétative du lecteur. En soulignant l'*ouverture* dont ces œuvres témoignent, il s'agissait de mettre en avant leur dimension programmatique, que revendique également Philippe Vasset. Les factographies semblent ainsi offrir une réalisation au projet que Michel Butor assigne à une littérature future :

Puisque l'ouvrage doit être indéfiniment continué par des lecteurs, en particulier ceux qui vont eux-mêmes en écrire d'autres plus ou moins clairement reliés à lui, il va bientôt se présenter de lui-même comme inachevé, non le cercle fermé auquel on ne devrait rien pouvoir ajouter, mais la spirale qui nous invite à la poursuivre, ce qui se manifeste de la façon la plus simple dans le fragment, c'est-à-dire l'œuvre qui se donne déjà comme une citation ou un ensemble de citations, prélevé sur un autre texte que nous ignorons, ce que nous trouvons déjà chez les écrivains romantiques (quelques feuilles trouvées dans une vieille malle, les rats ou les flammes ont mangé le reste⁷⁶⁰ ...).

Une telle conception de l'espace littéraire déplace ainsi les limites de l'œuvre — laquelle ne s'identifie donc plus à la lettre du texte dans sa clôture matérielle. L'œuvre n'est

⁷⁵⁸ On peut ainsi distinguer au moins deux acceptions principales de la notion. La première définit l'espace littéraire comme un territoire, qui possède des frontières externes, mouvantes, avec la paralittérature ou avec le langage non littéraire. Il possède également des frontières internes (les cloisons génériques) elles aussi fluctuantes. La seconde, d'inspiration blanchotienne, envisage davantage la notion dans sa dimension événementielle. Cf. Xavier Garnier, « La littérature et son espace de vie », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2006.

⁷⁵⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

⁷⁶⁰ Michel Butor, « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, pp. 111-113.

plus réductible à l'œuvre, tout texte n'est jamais qu'un « fragment d'une œuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit »⁷⁶¹.

À partir des modèles de l'art contemporain, et en mobilisant différentes pensées de l'œuvre d'art, on voit ainsi que les factographies s'inventent dans le rapport qu'elles tissent à de multiples redéfinitions dont le XX^e siècle a été le cadre. Redéfinition du geste créateur et de l'activité du récepteur, passage d'une conception statique à une pensée dynamique de l'œuvre, qui n'existe que dans une actualisation. Toutefois, redéfinir l'œuvre d'art n'implique pas simplement de repenser son fonctionnement et les notions qui permettent d'en rendre compte, mais aussi son rôle, et donc ses usages.

⁷⁶¹ *Ibid.*

2. Vers une nouvelle littérature politique ?

[...] dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique.

W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

La neutralité revendiquée des factographies pourrait leur conférer l'apparence d'une littérature « dégagée », voire « désengagée ». C'est ce que semble affirmer Paul Auster au sujet de *Témoignage*, en une phrase qui peut s'appliquer à chacun des auteurs du corpus :

Reznikoff n'a ni leçons à donner, ni lames à aiguïser, ni idéologie à défendre : il veut simplement énoncer les faits⁷⁶².

Pour autant le refus de donner des leçons engage-t-il nécessairement un abandon de toute portée et de tout usage politique de l'œuvre littéraire ? N'est-il pas réducteur d'assimiler l'engagement littéraire à la formulation explicite d'une opinion ? Ne peut-on pas envisager aujourd'hui une « morale de la forme » (Roland Barthes), dont la recherche se manifeste dans tous les domaines artistiques, et qui invite à déplacer ou à réévaluer la question de l'engagement littéraire ? S'il est vrai que l'apparition d'une nouvelle forme contribue à modifier la façon dont le public perçoit la réalité, il n'est pas absurde de vouloir penser une modalité d'interaction entre l'art et la vie qui réactive le sens de l'expression barthésienne.

Une telle position se voit notamment illustrée par les travaux d'Hans Robert Jauss, qui n'hésite pas à assigner à la littérature une « fonction de création sociale » (« *gesellschaftsbildende Funktion* »), laquelle se manifeste dès que

l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social⁷⁶³.

⁷⁶² Paul Auster, *L'Art de la faim*, traduction Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1992, p. 53.

⁷⁶³ « Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt. » Hans Robert Jauss, « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », in *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 199. Traduction : *op. cit.*, p. 80.

L'apparition d'une nouvelle forme, selon Jauss, doit ainsi être comprise non seulement en termes d'innovation esthétique, mais bien de nécessité éthique ou morale :

En réalité la forme nouvelle n'apparaît pas seulement « pour prendre le relais de la forme ancienne qui n'a déjà plus de valeur artistique ». Elle peut aussi rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie. Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique. L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne⁷⁶⁴.

Ce rapport de la forme littéraire à un dehors de l'expérience esthétique, que Jauss pense en termes de fonction sociale, nous l'envisagerons davantage comme un possible usage politique de l'œuvre littéraire, en nous appuyant sur des réflexions menées plus largement dans le domaine de l'art contemporain. Les questions qu'il s'agit de poser à présent engagent donc la portée des factographies, mais elles inscrivent aussi ces formes dans un art contemporain traversé et habité par de tels débats. Tout art politique est-il aujourd'hui nécessairement obsolète ? Quel sens peut-on conférer à cette expression dans le champ contemporain ? Pour certains, il est vrai, le politique s'est vu récemment supplanté par l'éthique, au point qu'il semble aujourd'hui passé de mode. Telle est notamment la position défendue par Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*⁷⁶⁵. Selon le philosophe, politique et esthétique connaîtraient actuellement un « tournant éthique ». L'éthique, « mot à la mode », se rapproche selon Rancière non de la morale, mais du consensus, là où la politique véritable, au contraire, se fonde sur le « dissensus ». L'art d'aujourd'hui serait par conséquent « post-utopique⁷⁶⁶ » et n'assumerait plus sa fonction critique :

⁷⁶⁴ « Die neue Form tritt aber nicht nur auf, „um die alte Form abzulösen, die schon nicht mehr künstlerisch ist“. Sie kann auch dadurch eine neue Wahrnehmung der Dinge ermöglichen, dass sie den Inhalt einer Erfahrung präformiert, der in der Form der Literatur zuerst ans Licht gebracht wird. Das Verhältnis von Literatur und Leser kann sich sowohl im sensorischen Bereich als Anreiz zur ästhetischen Wahrnehmung wie auch im ethischen Bereich als Aufforderung zu moralischer Reflexion aktualisieren. Das neue literarische Werk wird sowohl gegen den Hintergrund anderer Kunstformen als auch vor dem Hintergrund der alltäglichen Lebenserfahrung aufgenommen und beurteilt. » *Ibid.*, p. 203. Traduction : *Ibid.*, pp. 83-84.

⁷⁶⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

⁷⁶⁶ « Une même affirmation traîne un peu partout aujourd'hui : nous en avons fini, dit-on, avec l'utopie esthétique, c'est-à-dire avec l'idée d'une radicalité de l'art et de sa capacité d'œuvrer à une transformation absolue des conditions de l'existence collective ». *Ibid.*, p. 31.

De même que la politique s'efface dans le couple du consensus et de la justice infinie, [l'art et la réflexion esthétique] tendent à se redistribuer entre une vision de l'art qui le voue au service du lien social et une autre qui le voue au témoignage interminable de la catastrophe⁷⁶⁷.

L'art contemporain, comme le montre Rancière, ne se caractérise plus par le choc provocateur mais par la distance : il prend les formes du jeu, de l'inventaire, de la rencontre ou du mystère, abandonnant ainsi sa vocation polémique au profit d'une nouvelle vocation ludique ou « relationnelle ».

Face aux impasses politiques de l'art contemporain, J. Rancière affirme pourtant que « le tournant éthique n'est pas une nécessité historique⁷⁶⁸ » et que des alternatives sont possibles. C'est une telle alternative que Dominique Baqué propose de voir dans le documentaire entendu comme un « nouvel art politique », dont les propositions ne sont pas sans rapport avec celles que formulent les factographes⁷⁶⁹. Paul Ardenne envisage quant à lui l'art contextuel en tant qu'il implique une nouvelle politisation de l'art, qui passe par la proximité et la révélation des tensions qui agitent l'espace social⁷⁷⁰. Dans *Devenir Contemporain ?*, Christian Ruby définit l'art contemporain comme un art qui « encourage et promeut la mise en mouvement de chacun, la mobilisation de soi, dans l'ouverture sur des pratiques solidaires, des pratiques en archipels⁷⁷¹ ». Les uns et les autres étudient ainsi un ensemble de pratiques contemporaines qui, sans se réduire à un pur art « relationnel » ou « éthique », déplacent la question de l'engagement et du politique sur de nouveaux terrains. Pour Christian Ruby, en effet, la notion d'art contemporain

marque une césure entre un régime d'engagement et un régime d'interférence, dans les arts et la culture. Elle inspire en effet certaines pratiques artistiques dans lesquelles il y va d'une réflexion sur la période de référence, le maintenant, et sur le principe d'un changement, dont il convient de déterminer la nature par différence avec les modes de changements antérieurs (et leur conception : miracle, instauration, rupture, révolution)⁷⁷².

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁶⁹ Dominique Baqué, *Pour un Nouvel Art politique*, *op. cit.*

⁷⁷⁰ Paul Ardenne, « Art et politique : ce que change l'art "contextuel" », in *L'Art même : Chronique des arts plastiques de la Communauté française de Belgique*, n°14, Bruxelles, 1^{er} trimestre 2002, pp. 2-7. Voir aussi Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.

⁷⁷¹ Christian Ruby, *Devenir Contemporain ?*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 14. Cette césure rejoint ainsi un double abandon des postures modernes et post-modernes : « "Contemporain" dans l'art se donne pour synonyme de non-moderne ou parfois de refus du moderne – au sens de l'art autotélique, explorant son propre principe active et renvoyant à une perspective "révolutionnaire". Mais simultanément expose un refus du postmoderne, de ses pratiques et de ses aveuglements. [...] [Il] implique le double refus de se croire au sommet d'un progrès ou d'une téléologie de

L'art contemporain n'abandonne donc pas toute forme de changement, mais indique d'autres voies de changement :

S'énoncer comme « contemporain », dans la culture et les arts, implique le désir d'ouvrir un nouveau champ historique, en mettant le présent en crise. Mais, certes, il ne s'agit plus de le mettre en crise par une révolution, de le transformer en fonction d'une instance supérieure, plus non plus d'une critique révolutionnaire relative à un art et des pratiques culturelles qui prétendraient par leur action changer elles-mêmes ou elles aussi les conditions actuelles de l'existence sociale et politique⁷⁷³.

Il s'agira dès lors dans ce dernier point d'envisager les factographies au prisme de cette recherche d'un nouvel art politique, qui renoue avec le dissensus. Nous verrons que ce retour de la critique touche à la fois, chez les factographes, une réflexion quant aux modalités dominantes de représentation artistique et non artistique, et une pensée de l'œuvre en tant qu'elle crée les conditions d'exercice d'un jugement critique.

2.1. Résistances et « morales de la forme »

Le dissensus se manifeste d'abord à travers les prises de position formelles que revendiquent, directement ou indirectement, tous les factographes – et particulièrement les auteurs de notre corpus. Si la littéralité qu'ils affichent peut se donner de prime abord comme un choix de la neutralité, elle dissimule en réalité moins une « échappée » hors des formes dominantes du canon littéraire et des représentations courantes du réel qu'une critique de celles-ci. Elle peut dès lors être reconsidérée comme une « morale de la forme », porteuse d'une remise en question forte de tels discours.

Mises en question du récit

Un des objets de cette critique est sans conteste la forme narrative. Dans la première partie de ce travail, les techniques du montage et la forme du recueil ont été présentées comme une alternative au récit, qui domine pourtant dans les genres factuels ; mais les raisons qui motivent le choix d'un abandon du récit n'ont pas été examinées. Il peut être

la conscience (moderne), et de manifester la volonté de mettre toutes choses sur le même plan (postmoderne). Autrement dit, le refus de se croire capable de totaliser toutes choses (moderne) et le refus de croire la totalité établie (postmoderne). » *Ibid.*, p. 34.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 34.

rapproché d'un ensemble de réflexions propres aussi bien à la sphère intellectuelle qu'à la sphère artistique. Du côté des intellectuels, l'accent a été mis au cours des dernières années sur le phénomène du « *storytelling* », par le biais duquel le récit semble envahir l'espace du discours dans les sociétés contemporaines. Christian Salmon a ainsi montré dans un livre récent⁷⁷⁴ combien cet « art de raconter des histoires », apparu aux États-Unis dans les années 1990, était rapidement devenu une « arme de distraction massive » capable de formater le rapport des individus à la réalité, voire de fabriquer le réel. Cette « injonction au récit », qu'il observe dans des domaines aussi divers que le marketing, le management, la politique, ou l'entraînement militaire, contribue à la mise en place d'un « nouvel ordre narratif » encadrant les comportements, contrôlant les opinions et étouffant la réflexion critique sous la forme d'un véritable « hold-up sur l'imaginaire⁷⁷⁵ ». Les discours politiques, publicitaires, médiatiques sont ainsi envahis par la forme du récit, qui apparaît comme le moyen le plus commode de consommation du réel. À travers lui, il s'agit de livrer au public une vision prémâchée des faits, qui contient d'emblée sa propre interprétation. Le lecteur ou le spectateur ne reçoit dès lors le réel que « mis en récit », c'est-à-dire lu et décrypté de manière à le rendre facilement assimilable.

Or, cette hégémonie narrative repose notamment sur le travail de scénaristes hollywoodiens, sur le recyclage des grands mythes et sur l'appropriation d'une logique fictionnelle par les tenants du pouvoir économique et politique ; pourtant, si le « *storytelling* » s'inspire d'une certaine littérature, c'est peut-être également la littérature, et au-delà l'ensemble des pratiques artistiques, qui peut contribuer à le déconstruire. Dans la conclusion de son ouvrage, Christian Salmon affirme que

[I]a lutte des hommes pour leur émancipation [...] passe par la reconquête de leurs moyens d'expression et de narration. Cette lutte a déjà commencé, elle se fraye un chemin dans le tumulte d'Internet et le désordre des *stories*, elle s'éveille à des pratiques nouvelles et minoritaires, échappant largement au regard des médias dominants mais dont la puissance est bien réelle⁷⁷⁶.

⁷⁷⁴ Christian Salmon, *Storytelling, la Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte/Poche, 2008 [2007].

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 212.

À travers l'exemple d'un « manifeste » du cinéaste Lars von Trier, il en appelle ainsi à « la résistance des pratiques symboliques visant à enrayer la machine à fabriquer des histoires, défocalisant, en désynchronisant ses récits. Rien de moins qu'une contre-narration⁷⁷⁷ ».

Nous ferons ici l'hypothèse que la forme factographique doit se comprendre elle aussi comme « rien de moins qu'une contre-narration ». En cela, elle entre en résonance avec les discours critiques de nombreux cinéastes contemporains, qui, comme Lars von Trier, portent un regard critique sur la machine narrative. Dans un article paru dans la revue *Communication*, Amos Gitai revient ainsi sur la façon dont la télévision britannique a imposé une forme narrative au documentaire « qui l'a progressivement emporté sur tous les autres modes de représentation de la « réalité⁷⁷⁸ » ». Il s'insurge notamment contre les simplifications produites par la logique narrative, qui impose le sens à lire dans les séquences d'images :

Sa caractéristique consiste notamment à montrer une séquence d'images couvertes par un commentaire narratif qui vous dit ce que vous devez voir dans ces images et élimine, pour le spectateur, la possibilité de construire sa propre interprétation [...] L'exclusion de toutes les autres formes du documentaire présente un problème sérieux, dans la mesure où la télévision est précisément un support très important pour le documentaire. Elle domine notre perception de tous les sujets, des problèmes, des autres pays, et influence considérablement la façon dont nous percevons le monde qui nous entoure⁷⁷⁹.

Il s'agit dès lors pour le véritable documentariste de penser des alternatives à ce dispositif d'intellection trop massif et didactique⁷⁸⁰.

Les écrivains ne sont pas en reste dans ce débat sur l'hégémonie du *storytelling*. Nombre d'entre eux inventent les modalités d'une exhibition de ses mécanismes réducteurs et d'un rapport critique aux formes dominantes du discours. Si la littérature occupe dans ce débat une place privilégiée, c'est d'abord parce qu'elle est un art du langage et que le récit est avant tout une forme du discours. Une partie de la littérature contemporaine s'attache ainsi à réfléchir et à déconstruire le discours médiatique en brisant la logique du récit et en révélant les simplifications qu'il dissimule. Ces démarches, cependant, sont apparues bien avant la

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁷⁸ Amos Gitai, « Histoires d'un cinéaste (parcours 1980-1990) », traduit par Sarah Sékali et Philippe Roussin, in *Le Parti pris du document*, *Communications*, op. cit., p. 353.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ Par exemple sous la forme du questionnement et de la confrontation des images qui domine le film de R. Bober et G. Percec. La mise à distance de la logique narrative à l'œuvre dans l'« histoire officielle » de l'île peut se lire comme une déconstruction avant l'heure du *storytelling* propre aux discours institutionnels.

période contemporaine : dans un article intitulé « Faire de la Poésie une Science, politique, Tentatives d'expulsion de la Littérature, du « montage » ducassien aux *cut-up* contemporains », Nathalie Quintane analyse précisément en ces termes les *cut-up* de William Burroughs et leurs avatars contemporains :

le *cut-up*, c'est précisément ce qui permet de résister aux discours automatisés. Comment ? Par un paradoxe (un paradoxe dont on a parfois encore bien du mal à se tirer en terre française). En prélevant à même la source ce type de discours, en le manipulant et en le délocalisant (en le coupant, en le mixant à une autre prose, etc.), on en révèle la présence et le poids au cœur des consciences et des vies⁷⁸¹.

Dans un de ses livres, *Nova Express*, Burroughs met ainsi en scène deux mondes, matérialisés par deux proses opposées : d'une part, une prose narrative traditionnelle, mimétique ; d'autre part, un *cut-up*, qui brise avec cette mimésis et lui résiste. On retrouve une logique très similaire dans *Un ABC de la Barbarie*, de Jacques-Henri Michot, cité plus haut, qui associe aux expressions « barbares » extraites des journaux, qu'il isole de la logique narrative où elles sont généralement prises, des citations d'écrivains et une fiction qui s'élabore à travers une série de notes en bas de page.

Dans ces exemples, il s'agit de déconstruire le discours narratif, présenté comme une forme transparente ou « naturelle » de représentation des faits, pour mieux dévoiler la part de simplification et de violence qu'elle recouvre. De la même manière, les factographies s'écrivent en réaction face à la masse des discours qui prétendent décrire le réel. Elles jettent le soupçon sur les discours de l'histoire officielle, ceux des politiques et ceux des médias. Poursuivant l'idée – possiblement utopique – selon laquelle c'est peut-être à la littérature que revient le rôle de tenir un discours juste sur le réel, ces écrivains s'efforcent de réactiver une forme de choc et de travail de lecture qui va contre la facilité et la pseudo-évidence du récit.

Cette mise à distance s'accompagne ponctuellement d'une critique explicite. Marcel Cohen souligne ainsi à plusieurs endroits de son œuvre une désillusion quant à la forme narrative. En exergue du troisième et dernier tome de *Faits*, il place ainsi une phrase de Blanchot, que l'on peut lire comme un adieu au récit :

⁷⁸¹ Nathalie Quintane « Faire de la Poésie une Science, politique, Tentatives d'expulsion de la Littérature, du « montage » ducassien aux *cut-up* contemporains », in *Le Montage dans les arts au XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 137.

Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies.

Ce « sens perdu de l'histoire » dit l'impossibilité de la forme narrative, impossibilité assimilée ici à une maladie. Et c'est bien d'un « sens perdu de l'histoire » dont témoignent les trois tomes de *Faits*, dans lesquels le récit s'interrompt toujours avant de « prendre » sous la forme d'une véritable histoire⁷⁸². Mais cette « maladie » peut également se retourner en méfiance. Marcel Cohen fait ainsi preuve d'un regard critique envers le récit « réaliste », en particulier celui que cherchent à construire les journalistes, et dans lequel l'exigence du vraisemblable favorise parfois l'altération des faits. Le texte XXXIII du premier tome de la trilogie, précédemment cité, illustre cet écart entre vérité et vraisemblable : surpris de voir qu'une femme qui vient de perdre son mari dans un incendie se comporte avec indifférence, ils la transforment en veuve éplorée, plus conforme aux attentes du lectorat. On voit ici que le discours journalistique, que l'on considère généralement comme un discours factuel, fidèle à la réalité, se fait discours fictionnel, parce qu'il s'attache à un principe de vraisemblance, qui lui fait privilégier ce qui *doit être* au détriment de ce qui est. Le propre de la fiction est en effet de réduire l'écart, de l'englober et de l'étouffer dans une logique narrative, selon le principe de ce que Marcel Cohen nomme ailleurs « la fiction en forme de perle, neutralisant le grain de sable étranger⁷⁸³ ». Le poète au contraire montre le réel dans toute sa force, parce qu'il s'attache à ces détails qui dans la réalité dérogent au vraisemblable.

Comme Marcel Cohen, les autres auteurs du corpus manifestent tous, de façon plus ou moins explicite, une méfiance ou une réticence à l'égard du récit long. On trouverait une belle explication de cette réticence dans l'œuvre du poète Emmanuel Hocquard, *Une Grammaire de Tanger*, où il revient sur sa pratique poétique et sur les modèles de composition qu'il s'est découverts, à partir de trois modèles de l'écrivain : l'archéologue, l'horloger et le projectionniste.

Ces trois acteurs de la vie quotidienne – l'archéologue, l'horloger et le projectionniste – sont des exemples magnifiques de ce qui peut être une organisation logique de la pensée autre que celle de l'ordre linéaire continu prédéterminé par des règles fixes. Rien n'interdit d'imaginer que ce qui est le cas pour des morceaux de fresques, des réveille-matin et un montage

⁷⁸² La quatrième de couverture d'*Assassinat d'un garde*, qui adopte une forme similaire, décrit en effet ces textes comme « les courts chapitres d'un roman improbable » qui diraient « l'impossibilité, pour l'auteur, de suivre un fil narratif ». Marcel Cohen, *Assassinat d'un garde*, Paris, Gallimard, 1998.

⁷⁸³ Marcel Cohen, *Assassinat d'un garde*, *op. cit.*, p. 78.

cinématographique ne pourrait pas l'être pour le langage. Et si l'on objecte qu'un langage dérégulé devient un langage dépourvu de sens, cela revient simplement à reconnaître que le sens n'est pas dans les mots mais dans les règles⁷⁸⁴.

Il propose ensuite de distinguer entre ce qu'il nomme *narration* et ce qu'il appelle le *récit*.

J'appelle *narration* un écrit (ou une parole) qui se conforme aux lois du discours linéaire continu, c'est-à-dire où les propositions (phrases ou vers) s'enchaînent selon le principe de causalité, où les faits sont relatés sur le mode de la succession chronologique entre un début et une fin. Les modèles abondent, qu'il s'agisse de fiction (le roman dit « classique ») ou de non fiction (les biographies, par exemple). Je n'insiste pas. Dans tous les cas, nous avons affaire à un système de représentation, où les situations mises en scène renvoient à une « réalité » extérieure au discours, où les noms renvoient à des personnes ou à des objets et où les pronoms renvoient à ces noms. Les bibliothèques (et les têtes) sont pleines d'ouvrages (et de fables) construits sur une grammaire narrative⁷⁸⁵.

Cette « grammaire narrative » apprise et toujours hégémonique rejoint les critiques du récit comme *storytelling*. Emmanuel Hocquard lui oppose une logique du montage, qu'il retrouve également dans ce qu'il appelle le « récit », entendu comme l'envers de la « narration » :

Le récit n'est pas une représentation, mais une *présentation*. (Heidegger parlerait de *présentification*)⁷⁸⁶.

Les auteurs de notre corpus semblent eux aussi avoir délaissé une logique linéaire, apprise, de la représentation et de la composition au profit d'une *présentation* des faits et des discours, sur le mode du prélèvement, de la recomposition et du montage.

Ces réflexions invitent à prendre au sérieux le propos de Barthes, qui envisage sa propre résistance au roman comme une résistance « morale⁷⁸⁷ ». Si le roman implique le recours à une fiction assimilable au mensonge, il suppose surtout une mise en récit entendue comme un processus de fictionalisation. À l'inverse, l'abandon du récit, que l'on peut considérer comme la forme « naturelle » ou du moins attendue des littératures factuelles,

⁷⁸⁴ Emmanuel Hocquard, *Une Grammaire de Tanger*, Marseille, cipM/Spectres familiaires, 2007, œuvre non paginée.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ C'est sur ce mot de « morale » que se conclut en effet le premier volet du cours *La Préparation du roman*, lors de la séance du 10 mars 1979 : « parvenir à faire un roman [...], c'est au fond accepter de mentir, parvenir à mentir (ce peut être très difficile de mentir) – mentir de ce mensonge second et pervers qui consiste à mêler le vrai et le faux → en définitive, alors, la résistance au roman, l'impuissance au roman (à sa pratique), serait une résistance morale. » Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 161.

amorce une réflexion sur les possibles « morales » que recouvre le choix d'une forme de type factographique⁷⁸⁸.

Refus des effets

Parallèlement à cette remise en question du vraisemblable et de la « machine » narrative, Marcel Cohen se prononce également, de façon toujours indirecte, contre les formes qui participeraient d'une esthétisation du réel. Le texte XXXI du premier tome de *Faits* rappelle cette préoccupation, transposée dans le domaine de l'image photographique. L'auteur y décrit une conférence donnée par un historien d'art, citant lui-même la préface de Bernard Cuau à l'album *San Clemente*, de Raymond Depardon. Cuau raconte qu'avant sa mort, le photographe Hessling avait photographié une jeune femme russe, crucifiée sur la porte de l'église par les nazis le jour de Noël. Pressentant que cette photographie serait exceptionnelle, Hessling demanda à un ami de la développer, avant de la détruire, refusant de faire de la souffrance une œuvre d'art. Le poème ou la « belle prose » encourent le même risque que l'image, à savoir celui de se donner à lire comme œuvre, comme objet esthétique – que l'on peut toujours juger, oublier ou dédaigner. Faire œuvre à partir de la souffrance d'autrui revient à la nier si on n'empêche pas à toute force son esthétisation⁷⁸⁹.

On touche là à une question qui préoccupe fortement et régulièrement le monde de l'art⁷⁹⁰. Marcel Cohen a d'ailleurs collaboré avec des artistes contemporains, dont Françoise

⁷⁸⁸ Cette « morale de la forme » peut cependant s'exprimer selon des modalités très différentes. Ainsi, elle n'empêche pas Alexander Kluge d'instaurer un rapport extrêmement complexe à la fiction : s'il dénonce tout discours comme fiction, y compris le discours documentaire, il joue aussi le jeu de la fiction en introduisant dans les versions ultérieures de *Stalingrad* des documents fictionnels.

⁷⁸⁹ Cet idéal de justesse invite à relire les réécritures de certaines anecdotes, successivement transcrites sous la forme de poèmes, de fragments autobiographiques, puis de simple « fait » : l'abandon d'une forme au profit d'une autre semble en effet justifiée par une exigence plus éthique qu'esthétique. On peut ainsi s'interroger sur l'abandon de l'étiquette poétique après le recueil *Murs*. Celui-ci comprend déjà de très courts dialogues et des micro-récits qui, alternant avec des phrases presque aphoristiques, annoncent clairement les textes à venir. *Miroirs* reprend et développe de nombreuses anecdotes du recueil, sans plus les désigner comme des poèmes, malgré une évidente filiation. Si Marcel Cohen abandonne le poème, c'est certes en délaissant un type d'écriture, mais plus encore en déposant une étiquette littéraire (aucune de ses œuvres ne portera plus la dénomination de « recueil »).

⁷⁹⁰ Selon Théodor Adorno, en effet, imager la « souffrance physique toute nue » équivaldrait, de façon obscène, à livrer les victimes « en pâture au monde qui les a assassinées », mais « un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice ». Théodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 299.

Quardon, à laquelle il fait part, dans une lettre datée du 24 décembre 1994, de réflexions du même ordre concernant l'esthétisation inadmissible de la souffrance :

[I]l n'est pas vrai qu'une œuvre puisse représenter le malheur. Sculpter, peindre, écrire sont un bonheur. Le malheur, c'est ce qui n'a pas de forme, pas de mots. C'est ce qui est condamné à ne jamais les trouver. C'est ce qui ôte jusqu'à l'envie de dire. [...]
C'est dans la remontée que se situe l'œuvre. Dans l'arrachement aux profondeurs, lorsqu'elle ne prétend ni refléter « le trou » ni non plus la chance, le bonheur, de l'arrachement. Elle n'est jamais « que » le souvenir. Et ce « que » aussi est terrible. Mais au moins est-il juste⁷⁹¹.

Dans cette même lettre, M. Cohen cite ensuite cette phrase de Kafka, qui pointe directement l'esthétisation comme trahison :

Encore un petit ornement sur cette tombe. Est-elle déjà assez ornée ? oui, mais puisque cela m'est si facile⁷⁹².

Dire la souffrance relèverait donc d'une hypocrisie : « certaines œuvres qui prétendent montrer la douleur ne sont ainsi que des insultes à la douleur », poursuit Marcel Cohen⁷⁹³.

Il n'est sans doute pas anodin que cette réflexion sur la menace représentée par la beauté formelle s'opère, dans *Faits*, par le biais d'une anecdote racontant l'histoire d'une photographie, puis dans le dialogue avec une artiste connue pour ses installations. Marcel Cohen rejoint là en effet un débat central dans le monde de l'art contemporain, aussi bien du côté des praticiens que des théoriciens. Parmi les seconds, on peut noter la virulence avec laquelle Dominique Baqué s'insurge contre les images de la misère produites par un Sebastião Salgado, dont la beauté confine selon elle à l'obscénité :

Sebastião Salgado, [...] anachronique héritier de l'humanisme de *Family of Man*, perpétue une esthétisation de la souffrance humaine toujours susceptible d'être rédimée, jusques et y compris chez les mineurs de Serra Pelada, au Brésil, ou chez les populations faméliques du Sahel [...]⁷⁹⁴

Dans *Devant la Douleur des autres*, Susan Sontag souligne également son malaise face au livre de Salgado intitulé *Migrations : Humanity in Transition* et paru en 2000, dont elle dénonce cette fois moins l'esthétisme que l'abstraction :

[P]rises dans trente-neuf pays, les photographies de Salgado regroupent, sous le même intitulé de *Migrations*, quantité de causes et de types de détresse. Elargir le spectre de la souffrance, en la globalisant, peut induire, chez le public, le sentiment qu'il doit être plus impliqué. Mais cela l'invite aussi à penser que les souffrances et les malheurs sont trop vastes, trop irrévocables,

⁷⁹¹ Marcel Cohen et Françoise Quardon, (*Organiser*), Valence, École régionale de Beaux-Arts, 1995, pp. 79-80.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 80.

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, op. cit., pp.194-195.

trop épiques pour qu'une intervention politique locale puisse transformer la situation de manière décisive. Avec un thème de cette ampleur, la compassion ne peut qu'être hésitante – et tirer les choses vers l'abstrait⁷⁹⁵.

Une telle méfiance à l'égard des « belles » images, en particulier celles qui ont pour objectif de représenter la souffrance ou la misère humaine, semble susceptible d'éclairer les partis pris formels qu'illustrent les factographies. Il n'est pas certain qu'il y ait véritablement incompatibilité entre une attitude esthétique et une adhésion théorique ou pragmatique⁷⁹⁶ ; pour autant, chacune des œuvres de notre corpus semble illustrer un refus de l'esthétisme au nom d'une tentative de dire le réel. Aucun misérabilisme dans les descriptions de sans-abris proposées par Annie Ernaux ; nul héroïsme dans les scènes de combats rapportées par Alexander Kluge ; refus de « s'apitoyer » revendiqué par Georges Perec : chacun de ces auteurs semble transposer dans le domaine de la littérature le souci de ne pas transformer le document en ornement. Dans l'œuvre de Perec et Bober, cette préoccupation se manifeste aussi dans un certain rapport à l'image : si les photographies d'archives de Lewis Hine témoignent d'une grande maîtrise de l'art du portrait et qu'elles pourraient être lues sous l'angle purement esthétique, les auteurs inventent des dispositifs qui mettent à distance des images et qui invitent le spectateur à aller au-delà de leur perfection formelle afin d'en proposer un usage réfléchi et réflexif. Les photogrammes qu'ils insèrent dans la dernière partie du livre, avant chaque entretien, n'obéissent clairement pas aux normes du « beau portrait ». Ce sont des images « utiles », extraites du film, et qui soulignent leur appartenance au genre documentaire, lequel entretient un rapport problématique à l'esthétique.

L'apparente neutralité des factographies doit dès lors s'entendre aussi comme le résultat d'un refus des effets, esthétiques ou pathétiques, qui menacent sans cesse les tentatives de représentation du réel. À nouveau, c'est parmi les artistes contemporains que l'on pourrait trouver certains exemples d'une « stratégie du retrait » susceptible d'éclairer

⁷⁹⁵ « Taken in thirty-nine countries, Salgado's migration pictures group together, under this single heading, a host of different causes and kinds of distress. Making suffering loom larger, by globalizing it, may spur people to feel they ought to "care" more. It also invites them to feel that the suffering and misfortunes are too vast, too irrevocable, too epic to be much changed by any local political intervention. With a subject conceived on this scale, compassion can only flounder – and make abstract. » Susan Sontag, *Regarding the Pain of others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, p. 79. Traduction : Susan Sontag, *Devant la Douleur des autres*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 87.

⁷⁹⁶ Cf. Michel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1980, I, p. 29 : « Une église peut être belle sans être désaffectée. »

ces choix pour ce qu'ils sont vraiment – à savoir de véritables engagements formels. Jochen Gerz, sur le travail duquel nous aurons l'occasion de revenir, figure de toute évidence parmi ceux-là, tout comme Alfredo Jaar, photographe et artiste chilien, qui s'est rendu au Rwanda pour témoigner du génocide de 1994 et dont Dominique Baqué analyse le travail :

[...] s'il a effectué sur place plus de trois mille clichés, il a fait le choix, selon un parti pris éthique qui force le respect, de n'en exposer aucun – si l'on excepte la photographie d'une plaquette d'exposition significativement intitulée *Images Have an Advanced Religion : They Bury History*⁷⁹⁷. Contre le flux d'images et la surabondance visuelles qui ne sait plus signifier, Jaar promet ainsi des monuments aux accents boltanskiens, noirs « tombeaux d'images » dont les boîtes hermétiquement closes renferment à jamais des milliers de photographies et s'assortissent pudiquement d'une légende neutre, parfaitement dénotative. Comme si, à l'excès, inutile autant qu'obscène, des images de massacres, d'agonisants et de corps taillés à la machette, il n'y avait dorénavant plus rien à ajouter.

Stratégie radicale du retrait, de la réserve : soustraire les images à la vue pour que, dans le silence des tombeaux ainsi érigés en mémoriaux de la barbarie, quelque chose comme de la pensée puisse, enfin, se formuler de nouveau. L'iconoclasme comme forme ultime du témoignage, le langage comme relais d'une image désormais exténuée de ses propres débordements, de son propre vacarme, dérisoire autant qu'assourdissant⁷⁹⁸.

Sans doute s'agit-il aussi, pour les factographes, de produire une littérature « sans image », au sens où elle refuse à la fois les clichés attendus et les figures de style. Sans image mais non pas sans parole, car c'est précisément dans la mise en jeu des discours qu'elle ouvre la possibilité d'une réflexion. Chez Perec, Reznikoff et Cohen, ce choix de l'indirect et ce refus de l'image sont liés à une mémoire de la Shoah et à la conscience aiguë d'une irréprésentabilité de l'histoire. Pourtant, ils s'inscrivent dans une réflexion qui ne concerne pas uniquement l'Histoire mais la possibilité et la légitimité de la représentation de la souffrance humaine au présent. Loin d'un minimalisme, qui relèverait d'une esthétique ou plutôt d'une esthétisation du minimal, les factographies témoignent d'une stratégie du retrait qui tient davantage à une morale de la forme. Elles se détournent des faits divers transformés au journal télévisé en récits palpitants, des populations faméliques sublimées par un art consommé du clair-obscur, refusant conjointement le didactisme et la production d'effets, jugés obscènes quant ils touchent à de tels sujets.

On voit ainsi que les factographes, comme certains artistes contemporains, manifestent une distance par rapport à certaines modalités de représentation du réel, et que cette distance

⁷⁹⁷ Cette légende figurait sur la plaquette de l'exposition *Real Pictures : An installation By Alfredo Jaar*, qui s'est tenue au musée de Photographie contemporaine de Chicago (28 janvier- 25 mars 1995).

⁷⁹⁸ Dominique Baqué, *Pour un Nouvel Art politique*, op. cit., p. 195.

doit se comprendre dans son rapport avec une pragmatique de la forme. Si le récit stéréotypé du *storytelling* est condamné et abandonné, c'est parce qu'il lisse le réel et endort la conscience ; si la belle image (iconique ou verbale) est refusée, c'est en tant qu'elle nie le fait dans le détachement de la contemplation esthétique. Ces deux anti-modèles formels se rejoignent ainsi dans un art de la séduction du lecteur/spectateur, séduction qui implique un éloignement et une déformation du réel. Chez les factographes, pourtant, le refus des effets n'implique pas le renoncement à toute forme d'action sur le lecteur. Les factographies, si elles manifestent un dissensus par rapport à ces modalités de représentation, s'inventent également, en effet, comme espace du dissensus. Il s'agit à travers elles de proposer une forme de représentation littéraire où une certaine activité critique du lecteur puisse trouver sa place. Dans la lignée d'un « art documentaire » tel qu'il a été défini par D. Baqué, ces auteurs tentent de mobiliser non la sensibilité esthétique ou émotive du spectateur/lecteur, mais sa capacité de réflexion.

2.2. Usages de l'œuvre littéraire

S'il ne s'agit ni d'émouvoir ni d'émerveiller, la visée que se donnent les factographies pourrait rejoindre la création d'un espace littéraire pensé comme espace critique. Il s'agira par conséquent de rapprocher ces formes littéraires d'un ensemble restreint d'œuvres et d'artistes contemporains, que Dominique Baqué désigne comme caractéristiques d'un « nouvel art politique », en rapport avec la forme du documentaire, qu'elle envisage comme « dispositif d'intellection et de narration [destiné à] suppléer au mutisme de la seule image⁷⁹⁹ ». On rejoindra donc, dans ce dernier point, la notion de document, non parce que les factographes chercheraient à « documenter » leurs lecteurs, mais parce qu'ils pensent, de la même manière, le document comme un objet privilégié de création d'un tel espace critique.

Dès son apparition dans les années 1930, la notion de documentaire s'accompagne d'une critique des formes artistiques existantes et de la recherche d'une alternative à celle-ci. Comme le précise Olivier Lugon,

⁷⁹⁹ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 212.

C'est dans un même mouvement en effet que « documentaire » tend à devenir synonyme d'ouverture du regard sur le monde social *et* à refluer de plus en plus vers la sphère esthétique. Les discussions autour du mot deviennent à partir de là pratiquement l'apanage des milieux artistiques cultivés, que ce soit au cinéma, en photo ou ailleurs, milieux qui voient dans cette exigence d'ouverture sur le monde et de confrontation combative au réel l'espoir d'une régénération de leur propre médium, une façon de s'opposer à un état de l'art que l'on juge formaliste, futile, aveugle aux affaires de la société et sans fonction dans la vie de la cité. Depuis lors, la réaffirmation régulière d'un parti pris documentaire n'a cessé de venir assumer cette même fonction à usage interne : incarner une exigence de ressourcement, une volonté de redonner aux images une utilité, une innocence et une autorité qu'elles auraient perdues [...] C'est là une tension qui persiste jusqu'à aujourd'hui : compris souvent comme l'antonyme d'« artistique », le discours documentaire reste essentiellement une émanation de ce champ – un au-delà de l'art n'existant guère que dans l'art⁸⁰⁰.

Néanmoins, pour Olivier Lugon :

De quelque côté qu'on la prenne, l'idée d'« art documentaire » reste un paradoxe. En quoi vouloir se rapprocher d'une vision purement mécanique peut-il être conçu comme le plus sûr moyen de faire de la photographie un art ? Comment prétendre tout à la fois, à l'instar de Walker Evans, laisser les choses telles qu'elles sont et se réclamer d'un travail d'auteur ? Comment la beauté d'une image donnée comme une copie fidèle de la réalité peut-elle être créditée au photographe, et non pas seulement au motif⁸⁰¹ ?

Si la tension persiste entre œuvre et document, entre esthétique et documentaire, le XX^e puis le XXI^e siècle ont connu une série de tentatives artistiques visant à dépasser l'opposition entre ces deux notions. L'art documentaire tel que l'étudie Dominique Baqué ne recoupe ainsi pas exactement les définitions ordinaires du film documentaire ou de la photographie documentaire, qui n'ont pas toujours le statut d'œuvre d'art. De plus, elle envisage un large ensemble de pratiques, dont certaines confinent à l'installation ou à l'art contextuel tel que l'a défini Paul Ardenne. Toutefois, ces pratiques ont en commun de susciter une participation du spectateur qui ne se limite pas à l'aspect ludique ou « éthique » au sens où l'entend Jacques Rancière⁸⁰² ; elles créent les conditions d'un regard critique du spectateur sur le monde qui l'entoure. L'opposition développée par le philosophe entre éthique et politique recouvre ainsi dans le domaine artistique l'antagonisme qui oppose, selon D. Baqué, un art « relationnel » d'une part, soucieux de mettre en scène le sujet et de provoquer l'empathie chez le spectateur, et d'autre part un art « politique », qui cherche

⁸⁰⁰ Olivier Lugon, « L'anonymat d'auteur », *art. cit.*, pp. 7-8.

⁸⁰¹ Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001, p. 26. Telle est également la question que pose Pierre Bourdieu dans *Un Art moyen* : « Un art sans artiste peut-il encore être un art ? » Cf. Pierre Bourdieu, *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, 2^e édition, Paris, Minuit, 1965, p. 114.

⁸⁰² Dominique Baqué se montre ainsi particulièrement virulente à l'égard de l'art « relationnel ».

davantage à le faire réfléchir et qui se manifeste de façon privilégiée dans certaines pratiques « documentaires ».

Il s'agira donc de voir comment les factographes invitent à des usages similaires de l'œuvre littéraire, dont ils pensent la fonction sur le double mode de la responsabilité et de l'interrogation, et dans son rapport à la mémoire autant qu'à l'élaboration d'une pensée critique.

Pour mémoire : du document au monument

Les factographies se définissent dans un premier temps par le rapport singulier à l'histoire et à la mémoire qu'elles instaurent. Hormis *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, chacune des œuvres de notre corpus – et avec elles la majorité des œuvres littéraires contemporaines que nous avons pu identifier comme des factographies – engagent un rapport à l'Histoire : Histoire des temps présents (notamment à travers le thème de la guerre en Bosnie pour A. Ernaux), Histoire du XX^e siècle (A. Kluge, M. Cohen), ou du siècle précédent, siècle de l'industrialisation qui a jeté les bases des sociétés capitalistes actuelles (et notamment des États-Unis dans les œuvres de Reznikoff et de Perec et Bober). Néanmoins, la singularité des factographies ne tient pas à cette Histoire en tant qu'elle constitue l'objet du discours littéraire : elle touche à leur manière de penser la responsabilité mémorielle et de créer les conditions d'une prise en charge de celle-ci par le lecteur. Ces œuvres, en effet, ne formulent pas de leçons à tirer des événements historiques, pas plus qu'elles ne les analysent. Elles construisent un texte *pour mémoire*, qui ne livre pas le contenu de cette mémoire mais qui scande sa nécessité. En cela, l'œuvre factographique, si elle recourt à la forme du document et cite des documents, les fait imperceptiblement basculer vers le *monument*. Nous n'entendons pas ici ce terme dans le sens que revêt l'adjectif « monumental », où le monument se définit comme imposant et majestueux – mais dans son sens étymologique d'objet « pour mémoire »⁸⁰³. Dépassant la sécheresse de l'archive officielle et dépassionnée,

⁸⁰³ Comme le rappelle en effet le dictionnaire étymologique Larousse, monument est issu de *monumenta*, lui-même dérivé du verbe *monere*, faire se souvenir.

les factographes érigent le texte-document en monument discret, monument sans gloire à la mémoire de ceux qui ont vécu, qui ont témoigné et qui sont morts.

Il s'agit là d'une question qui traverse l'ensemble du corpus : celle de la mémoire et de l'oubli qui menace les propos et les vies anonymes. Procès dont toutes les parties et leurs descendants ont depuis longtemps disparus (Reznikoff), soldats morts par milliers sur les fronts de la seconde guerre mondiale (Kluge), flots de migrants venus accroître la grande nation américaine (Perec et Bober), masses d'hommes et de femmes dont les corps se heurtent quotidiennement dans les couloirs du R.E.R. (Ernaux), paroles échangées, gestes banals, visages sans noms, dont les factographies tentent pourtant de garder une trace. Annie Ernaux s'obstine à redire la guerre de Bosnie et à transcrire les phrases des sans-abris comme autant de « preuves » ; Marcel Cohen rappelle l'histoire d'une femme qui a perdu son bébé dans la cohue de l'exode ; A. Kluge cite les propos d'un médecin, qui se remémore l'enthousiasme d'un jeune soldat roumain ; Perec esquisse l'histoire de la jeune Irlandaise de quinze ans, première migrante à avoir mis le pied sur Ellis Island, ou rapporte celle de Mme Rabinovici, refoulée au même âge. Dans l'œuvre de Perec et Bober, le monument littéraire et filmique prend le relais du bâtiment en ruine – entretemps remplacé par un musée flambant neuf. Chacune de ces œuvres conserve ainsi, pour mémoire, une trace fragile des paroles prononcées et des histoires vécues.

Pourtant, ce « monument » littéraire (qui est tout sauf un « monument de la littérature ») n'est pas visible de loin. Il remplit sa fonction de réactivation de la mémoire dans l'intimité d'une lecture. La mémoire de ces anonymes ne passe pas par la célébration ou par une quelconque publicité, mais par un rappel discret, qui n'est pas sans rappeler les formes que ces questions adoptent chez plusieurs artistes contemporains.

Jochen Gerz⁸⁰⁴ figure sans conteste parmi les exemples les plus intéressants de ces artistes qui réfléchissent et tentent de mettre en œuvre la question de la responsabilité mémorielle. Parmi les différents « monuments » qu'il a inaugurés dans diverses villes d'Allemagne, plusieurs se caractérisent en effet par leur invisibilité. À Harbourg, un quartier

⁸⁰⁴ Cf. Entretien de Jacqueline Lichtenstein et Gérard Wajeman avec Jochen Gerz, « Jochen Gerz. La place du monument invisible », *Art Press*, n° 179, avril 1993, p. 10-16. Voir également Jochen Gerz « Disparition et information », in Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dir.), *La Mort dissoute, disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 317-326.

de Hambourg, il a ainsi érigé avec Esther Shalev-Gerz, en 1986, un *Monument contre le fascisme*, constitué à l'origine d'une colonne de douze mètres de hauteur, recouverte de plomb, sur laquelle les habitants de la ville étaient invités à inscrire leur nom à l'aide d'un poinçon. La colonne était accompagnée d'un panneau, portant en sept langues le texte suivant :

Nous invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre ici leur nom au nôtre. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les signatures seront nombreuses sur cette barre de plomb haute de douze mètres, plus elle s'enfoncera dans le sol. Et un jour, elle disparaîtra complètement et la place de ce monument contre le fascisme sera vide.

Car à la longue, nul ne s'élèvera à notre place contre l'injustice.

Au fur et à mesure que les noms recouvraient la colonne, elle était enfouie dans le sol. En 1993, elle avait entièrement disparu sous terre, et sa présence n'était plus rappelée que par une plaque. Un monument donc, mais un monument paradoxal, car voué à se dérober à la vue. Cette invisibilité, pourtant, apparaît aussi comme la condition d'une autre mémoire, portée par tous ceux qui sont venus inscrire leurs noms sur la colonne.

Un principe similaire est à l'œuvre dans le *Monument contre le racisme*, « érigé » clandestinement en 1990 à Sarrebruck par Jochen Gerz et ses étudiants de l'École des Beaux-arts. Sur la place qui fait face au château, autrefois quartier général de la Gestapo, ils entreprirent de desceller 2 146 pavés et d'inscrire le nom d'un cimetière juif d'Allemagne sur la face inférieure de chacun avant de le remettre en place⁸⁰⁵. Il s'agit à nouveau d'un monument parfaitement invisible, qui n'existe en tant que tel que parce que les habitants connaissent le travail effectué par Gerz. C'est donc uniquement dans la mémoire des citoyens de Sarrebruck qu'est érigé le monument, mais cette mémoire fait signe vers une autre mémoire, qui concerne cette fois les crimes perpétrés par le régime nazi.

De telles œuvres contextuelles tentent ainsi d'instaurer un autre rapport à la mémoire, qui ne passe par aucune forme de figuration. C'est ce que souligne Dominique Baqué, qui consacre de nombreuses pages de son livre à l'analyse des œuvres de Gerz :

Aucune image, donc, aucune visibilité, aucune monstration, mais la tentative conjointe et paradoxale d'instaurer l'oubli dans un lieu de mémoire et d'y installer, à travers l'action

⁸⁰⁵ Ce *Monument contre le racisme* sera inauguré officiellement, après avoir suscité des débats houleux au Parlement des villes de la Sarre. L'ancienne *Schlossplatz* de Sarrebruck a ainsi été rebaptisée depuis *Platz des Unisichtbaren Mahnmals* (Place du mémorial invisible).

participative du public, la mémoire de chacun – mémoire nécessairement subjective, fugitive et fragmentaire. [...] non seulement il met violemment à mal la fonction monumentale elle-même, mais, en vouant le monument à son inéluctable disparition, il signifie que nulle pierre, aussi solide et emphatique soit-elle, ne pourra faire mémoire, ni garantir la pérennité du témoignage. C'est donc à la conscience éthique singulière de chaque sujet que renvoie cet anti-monument : à chaque signataire de se porter témoin devant l'Histoire, à chacun aussi de transmettre ce dont il est le définitif mais précaire garant⁸⁰⁶.

Pour Dominique Baqué, ces « monuments » paradoxaux peuvent être lus comme les « allégories d'un nouveau rapport à l'Histoire qui se jouerait dans la perte et le retrait, et non dans la monstration ou l'exhibition⁸⁰⁷ ». En cela, ils « font sans nul doute écho à l'une des tendances majeures de l'art contemporain lorsqu'il se confronte à l'Histoire et, plus spécifiquement encore, à la guerre : stratégies du retrait, de l'invisibilité et du silence⁸⁰⁸ ».

Dans le cadre d'un rapprochement entre ces pratiques artistiques et les factographies, une autre spécificité peut être notée : celle du rapport qu'entretient la mémoire à l'écriture. Dans l'œuvre d'Alfredo Jaar, précédemment citée, les images ont disparu au profit de la légende qui les accompagne. Dans les œuvres de Gerz que nous avons mentionnées, il s'agit toujours de graver un nom : nom des citoyens de Harbourg ou nom des cimetières juifs. La responsabilité mémorielle entretient ainsi un lien fort à l'écriture, et notamment à l'écriture des noms. On se souvient des listes de noms de déportés qui couvrent les murs de plusieurs monuments à la mémoire des victimes de la Shoah. Dans l'œuvre de Marcel Cohen, l'écriture apparaît ainsi comme une forme ultime du monument, et même, pendant un temps, comme la seule littérature possible. C'est ce qu'illustre cette liste immense des déportés que s'attache à lire le narrateur de *Miroirs* :

Un jour, j'achetai le seul livre où il me semblait pouvoir apprendre encore. C'était un très gros volume de silence comportant les noms des 75 721 juifs de France partis pour Auschwitz. Je voulais lire chaque nom et ne supportais pas mon ignorance des prononciations étrangères. La plupart des noms étaient morts jusque dans ma bouche. Je ne supportais pas de m'en remettre aux dates de naissance pour départager les milliers d'homonymes. Je ne supportais pas le silence où ils retombaient⁸⁰⁹.

Il en isole un nom, Zlata Breiman, dont il ignore même s'il est un nom d'homme ou de femme, et raconte ensuite comment il a erré dans Paris, pour tâcher de reconstruire ce qu'avait pu être le regard de la jeune immigrée polonaise, dont il ne reste rien que ces

⁸⁰⁶ Dominique Baqué, *op. cit.*, pp. 169-172.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁰⁹ Marcel Cohen, *Miroirs*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, p. 33.

quelques lettres sur un registre⁸¹⁰. Désigné par son absence (*Je ne sais pas le nom* est le titre d'un autre ouvrage de Marcel Cohen), le nom, trace irréductible, minimale et fragile d'une existence, se donne comme un ultime et lacunaire rempart contre l'oubli. Dans son dépouillement essentiel, il apparaît comme le modèle d'une écriture de la désignation et de la mémoire. Il dévoile le langage dans son sens le plus plein et le plus précis (l'affirmation d'une existence singulière) mais aussi le plus fragile et le plus vague, puisqu'il ne dit rien d'autre que cette existence, à laquelle il ne donne aucun contenu.

Dans cette proximité qui relie les factographies aux pratiques artistiques contemporaines de la mémoire, une différence demeure. Ainsi, contrairement à certains artistes conceptuels, les factographes sont essentiellement des écrivains qui n'utilisent pas le langage comme médium de substitution, mais travaillent leur propre médium. Une seconde différence notable se conjugue à la première, et qui tient à l'espace dans lequel l'œuvre s'inscrit ainsi qu'aux conditions de sa réception. Ainsi les œuvres de Gerz s'inscrivent-elles dans l'espace public, celles de Jaar dans un espace d'exposition. Les mots, les noms sont lus collectivement et bénéficient d'une visibilité publique, fut-elle transformée, comme dans les « monuments » de Gerz, en invisibilité publique. À ces espaces collectifs s'oppose l'objet clos que constitue le livre et l'espace intime de la lecture. Si les questions de la mémoire et du rapport à l'Histoire touchent au politique, elles ne s'inscrivent donc pas, dans le cas des factographies, dans un espace public ; si elles sont susceptibles d'agir sur le rapport que les lecteurs entretiennent à leur passé, c'est en investissant le champ d'une expérience singulière, qui trouve lieu dans l'espace clos de la lecture.

On pourrait alors penser que les factographies s'inscrivent dans une logique de déploration de la catastrophe, telle que la dénonce Jacques Rancière, très critique à l'égard de la *doxa* qui sacralise le témoignage après 1945 sur le mode du consensus. On pourrait également leur reprocher une proximité avec un consensus de la mémoire et du « devoir de mémoire » qui se manifeste de façon inquiétante dans la société et la politique actuelles. On aurait tort : ce serait en effet oublier ce que cet « appel à mémoire » recouvre de problématique dans les œuvres qui nous occupent. En effet, comme cela a été souligné

⁸¹⁰ À nouveau, le parallèle mérite d'être établi avec la démarche proposée par Patrick Modiano dans *Dora Bruder*, à la différence que Marcel Cohen ne tire pas de cette expérience un récit comme le fait Modiano, mais qu'il en conserve simplement la trace par le biais d'une brève notation autobiographique.

précédemment, elles ne proposent pas d'analyse du passé : en aucune manière elles ne préjugent d'un contenu de la mémoire. L'absence de prise en charge du discours mémoriel par les auteurs engage ainsi une activité critique et réflexive du lecteur sur ce passé. C'est de toute évidence l'œuvre de Perec et Bober qui manifeste le plus clairement cette dimension problématique de la mémoire : le « commentaire-poème » revient ainsi constamment sur l'écueil que représente le souvenir et sur les modalités possibles d'appropriation de l'Histoire par une conscience individuelle.

À cela s'ajoute une seconde différence. Contrairement à la majorité des témoignages, qui relèveraient selon G. Genette d'un régime de littéarité conditionnelle, les factographies s'identifient clairement et « inconditionnellement » comme des œuvres littéraires. Or, en tant qu'œuvres littéraires, elles suscitent certaines attentes, lesquelles entrent en contradiction avec une finalité purement documentaire ou mémorielle. C'est précisément dans cet écart que loge la possibilité d'une activité réflexive, « dissensuelle » et donc, pour reprendre la logique de Rancière, politique. Celle-ci se manifeste de façon exemplaire dans la manière dont les factographes détournent le document vers d'autres usages, transformant ainsi l'œuvre en « machine à penser ».

« *Machines à penser* »

« Temps de la réflexion, du retrait, de la critique : pour échapper au paradigme idéologique dominant et inventer, si faire se peut, un nouveau mode de représentation qui soit aussi une intellection du monde. »

Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain ou documentaire*.

Peut-on concevoir le document comme « machine à penser » ? L'expression est de Thierry Garrel, et s'applique au documentaire⁸¹¹ ; mais dans le cadre des factographies, elle semble à même de décrire la recherche d'un nouvel usage possible du document. On a déjà pu souligner dans les parties précédentes que les factographes portent au document un intérêt « déplacé ». Les œuvres de notre corpus, en effet, créent ainsi les conditions d'une mise en

⁸¹¹ Cf. entretien de Dominique Païni avec Thierry Garrel, « Thierry Garrel. Le documentaire, machine à penser », *Art Press*, n°264, janvier 2001, pp. 47-52.

fonctionnement et en question du document. Elles invitent non seulement à questionner les discours qu'il livre, mais également à s'interroger sur les matériaux à partir desquels s'élabore une version des faits ou de l'histoire. L'œuvre littéraire fait par conséquent fonctionner le document comme tel, mais elle le fait également dysfonctionner, sortir de ses gonds et de sa fonction habituelle. Elle conditionne une réception des documents que l'on pourrait qualifier d'*inquiète*, en référence à Dominique Baqué, qui définit l'art documentaire comme un art de l'inquiétude⁸¹².

Un tel dysfonctionnement repose notamment sur l'usage que les factographies font du document. Jean Bessière, au sujet de ce qu'il appelle les « œuvres littéraires document », propose de penser cet usage en terme d'« exposition » du document :

L'œuvre littéraire qui se donne comme un document est usuellement définie selon un jeu génétique – elle porte l'explicite du passage du document à la réalisation littéraire – et selon un jeu poétique – elle se construit comme l'exposition d'un document⁸¹³.

Les œuvres de notre corpus, comme celles étudiées par J. Bessière, proposent un usage du document différent de celui auquel le roman réaliste a recours : loin de l'intégrer, elles le mettent en scène, et cette exposition ouvre la voie à une interrogation du document. Elles proposent ainsi une *mimésis* de l'information et non pas, comme l'œuvre réaliste, une *mimésis* de la référentiation⁸¹⁴, or

la *mimésis* de l'information est indissociable d'un questionnement qui ne porte pas sur le document mais sur la culture qui a fait de ce document son savoir⁸¹⁵.

C'est sans doute dans l'œuvre de Perec et Bober que s'incarne le plus manifestement ce principe d'exposition. Bober filme ainsi les salles vides des bâtiments désaffectés, où ont été placées des reproductions en grand format de photographies du même lieu prises par Lewis Hine à l'époque où le centre était encore en activité. Dans le livre apparaissent ainsi des photographies mises en abîmes, où l'image passée semble trouer l'image présente ou s'y superposer.

⁸¹² Dominique Baqué, *Pour un Nouvel Art politique, de l'art contemporain au documentaire*, op. cit., pp. 226 sq.

⁸¹³ Jean Bessière, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance », in *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2. », op. cit., p. 319. Contrairement aux œuvres de notre corpus, les « œuvres littéraires document » qu'étudie ici Jean Bessière sont des romans qui « se donnent pour des documents », *The Storm* de Daniel Defoe et *The Executioner's Song* de Norman Mailer.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 321.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 326.



Figure 6 : Photographie de tournage

Comme chez Kluge ou Reznikoff, la démarche de Perec et Bober se fonde ainsi, du moins pour partie, sur une logique d'exposition du document – que celui-ci soit image ou discours retranscrit, prélevé dans les archives ou dans le réel – qui s'oppose aux usages dominants du document. Contrairement aux œuvres de prose documentaire et à la majorité des films documentaires, lesquels font usage des documents qu'elles citent, les factographies fournissent en effet au lecteur des documents quasiment bruts. Au lieu de faire eux-mêmes usage des documents qu'ils produisent (Perec, Ernaux) ou qu'ils lisent (Kluge, Reznikoff, Cohen), les factographes délèguent cette tâche au lecteur. Comme l'interprétation des documents fait défaut, le lecteur est tenté, voire contraint, d'y suppléer de différentes manières, qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre. La première attitude consiste à tenter de reconstituer une interprétation, interprétation manquante mais impliquée par la structure intentionnelle de l'œuvre. Une seconde possibilité pour le lecteur est d'accepter de prendre en charge lui-même l'interprétation des documents fournis, sans se référer à une quelconque intention de l'auteur. Enfin, la troisième attitude envisageable serait de considérer que si ces auteurs refusent d'interpréter les documents qu'ils montrent, c'est peut-être que ces documents ne sont pas réellement réductibles à une interprétation, mais qu'en eux quelque chose toujours résiste aux discours qui prétendent les assimiler.

L'impossibilité de trancher entre ces trois alternatives confronte le lecteur à une opacité du document ainsi rendu à son statut problématique, que les différents discours qui l'utilisent tendent toujours à lisser. Marc Bloch, dans son *Apologie pour l'histoire ou le Métier d'historien*, l'affirme, le document n'a rien de l'évidence de la preuve :

Qu'entendons-nous en effet par document, sinon une « trace » c'est-à-dire la marque, perceptible aux sens, qu'a laissée un phénomène en lui-même impossible à saisir⁸¹⁶?

Dans la majorité des cas, pourtant, le lecteur ne croise de documents que pris dans des discours chargés de réduire cette altérité et de la rendre lisible. L'une des fonctions d'un art documentaire, dès lors, pourrait être de lutter précisément contre ce lissage du document et de le rendre à sa rugosité initiale de trace.

Dans le contexte d'une globalisation multiculturelle de la sphère médiatique, l'alibi humanitaire des professionnels de l'information est la nouvelle forme d'occultation idéologique des faits d'actualité. L'exigence artistique permet de rendre au témoignage sa teneur de document, de lui restituer une étrangeté, une opacité, en repoussant l'empressement des interprètes. S'il est une forme, plus qu'un genre médiatique, le document extrait le témoignage du répertoire des différences pour lui donner l'évidence d'une altérité⁸¹⁷.

L'incomplétude du fragment, la logique du montage et le refus du récit unifiant préservent une relative brutalité du document ; il obligent à laisser certaines questions ouvertes et à s'en poser de nouvelles : comment s'élabore une représentation du réel ? Dans quelle mesure peut-on se fier aux faits, aux discours, aux images ? L'énoncé que l'on me présente comme un fragment brut de réel n'est-t-il pas toujours déjà porteur d'une vision des choses ?

À bien des égards, cette « machine à penser » que constitue l'œuvre factographique continue, par d'autres moyens, l'idéal brechtien d'une *Erfahrung* dans et par l'œuvre d'art, dans la mesure où la littérature devient le cadre d'un apprentissage du jugement, d'un questionnement permanent des vérités tenues pour acquises, d'un exercice de la réflexion – et peut-être même d'une exhortation à l'action. Dans les factographies, cet apprentissage ne passe plus par la fable mais par un dérangement des habitudes de lecture et des usages communs du document, qui contribuent à en déconstruire l'évidence. Brecht évoquait d'ailleurs le document en ces termes, aujourd'hui célèbres :

⁸¹⁶ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Colin, 1949, p. 103.

⁸¹⁷ Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », in *Communications*, n°79, « Des faits et des gestes », *op. cit.*, p. 7.

Une photographie des usines Krupp ou GEC ne révèle pratiquement rien de ces entreprises ; elle impose qu'à partir d'elle soit construit de façon active quelque chose d'artificiel, quelque chose de fabriqué⁸¹⁸.

Le document seul ne donne pas accès au savoir ; il implique la construction de dispositifs d'intellection qui viennent le creuser et l'interroger. Le récit historique, l'enquête journalistique, le discours scientifique font partie de ces dispositifs ; mais les arts à leur tour ont pris le relais – avec d'abord le photomontage des années vingt, et aujourd'hui avec les différentes pratiques de l'art documentaire, dont les factographies font partie intégrante. Dans le domaine de l'art, toutefois, à la différence des discours de l'histoire, de la science et du journalisme, l'intellection et la narration – l'explication – sont souvent supplantés par l'interrogation. Si la forme artistique est bien « quelque chose d'artificiel », construit autour du document, elle suppose une « fabrication » interprétative ultérieure, prise en charge par le lecteur ou par le spectateur. De la même manière qu'il s'agissait pour Gerz de déléguer la responsabilité mémorielle au spectateur, il s'agit pour les arts documentaires de déléguer au public la prise en charge du discours sur le document.

Dans son introduction au livre de Franck Leibovici, *Des Documents poétiques*, Christophe Hanna développe ainsi l'idée d'une réception « investigatoire » des œuvres et des artefacts étudiés par l'auteur⁸¹⁹ :

Certes, tout texte peut être pris comme prétexte d'application d'une méthode scientifique : la psychocritique, l'histoire, regardent les textes comme des potentialités d'indices – autrement dit, des documents – plus ou moins exploitables pour la constitution de leur discours. Mais la lecture investigatoire du document poétique s'en distingue. D'abord, parce qu'elle est induite par la forme même du document, qui perd quasiment tout intérêt à être lu autrement. La condition première de cette induction est en effet la reconnaissance du dispositif de production lui-même comme déterminant les aspects pertinents du document. Par exemple, je dois connaître ou reconnaître la technique et la nature du matériau utilisé par Roche dans les *Antéfixes* pour pouvoir y chercher l'image inédite du sujet qui s'y dépose. Ensuite, parce qu'elle n'est pas méthodique, ne fait pas appel à une expertise important ses techniques propres. Elle n'est jamais qu'une mise en œuvre de compétences de base suscitées par la reconnaissance du dispositif de production comme source du texte. Celui-ci reconstituant toujours, en exacerbant certaines de ces propriétés, une situation banalisée de la vie pratique que

⁸¹⁸ Bertolt Brecht, « Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment » [1930], in *Werke*, éditées par W. Hecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1992, t. XXI, p. 469. Cité d'après Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres, II*, traduction Pierre Rush, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 318.

⁸¹⁹ En effet, F. Leibovici défend l'idée que les « documents poétiques » qu'il propose d'étudier recouvrent aussi bien des œuvres (des objets utilisant des documents divers à des fins esthétiques, comme les *Témoignages* de Reznikoff) que des objets de discours à finalité non artistique (il cite par exemple les « powerpoints de l'ONU »). Dans la perspective qui est la nôtre, et qui repose en grande partie sur une définition pragmatique de l'œuvre d'art, selon laquelle un objet ne produit pas le même effet selon qu'il est ou non présenté à un lecteur/spectateur comme étant un objet esthétique, cette approche nous semble difficilement tenable.

l'existence courante invisibilise. On peut décrire cette lecture comme l'exercice d'un « voir-dans » déclenché de manière réflexe et évoluant au cours de la saisie du texte⁸²⁰[...].

En d'autres termes, la lecture de tels objets suppose de s'interroger sur les modalités d'appropriation et de déformation du document initial, que le lecteur devine *derrière* le texte lu ou *en amont* de celui-ci. Une telle réception lui permet de prendre conscience d'une série d'opérations et de pratiques discursives courantes mais difficilement perceptibles dans le flot des énoncés qu'il rencontre quotidiennement.

Apprendre à lire de telles œuvres, ce serait donc non seulement s'exercer à lecture toujours incertaine des documents, mais interroger les modalités courantes de leur annexion aux discours politiques, médiatiques et scientifiques. En ce sens, un tel apprentissage de la lecture va plus loin que les possibilités offertes par le théâtre de Brecht qui, sous couvert de laisser le choix au spectateur, le guide trop souvent dans la formulation d'un jugement censé lui être propre.

Or, il semble bien que cette interrogation puisse être pensée comme une appropriation. On pourrait lire sur ce mode l'œuvre de Reznikoff, dont on a souligné dans une première partie qu'il détournait le document sur le mode poétique. Dans *Témoignage*, il s'agit pour le poète d'orchestrer une modification de l'écoute que l'on prête au propos des témoins, de sortir le document de ses usages (juridiques, historiques) afin de le rendre à son épaisseur, à sa densité émotive et sonore, de privilégier une autre écoute du document – une écoute qui serait de l'ordre du poétique.

L'œuvre poétique se fait ainsi le réceptacle de paroles tues depuis longtemps. À une époque où un nombre sans cesse croissant de ressources et d'archives sont consultables par tout un chacun sur internet, la mémoire n'est plus garantie par l'enregistrement et la publicité du document. Dans les archives, médiatiques (Ernaux), juridiques (Reznikoff) ou historiques (Kluge), l'archivage du document permet un oubli des faits, réduits à des « statistiques » (Perec). Comme si la poussière qui couvre le document était en réalité plus menaçante que la disparition pure et simple des traces. Rendre ces documents à une lecture véritable suppose donc de créer les conditions d'une expérience de réception. Celle-ci passe

⁸²⁰ Christophe Hanna « Préface : le fonctionnement documentaire », in Franck Leibovici, *Des Documents poétiques*, *op. cit.*, pp. 17-18.

certes par une écoute aux voix qui l'habitent, mais également par un questionnement de l'archive, transformée en « machine à penser ».

Comme le fait d'inscrire son nom sur la colonne érigée par Gerz à Harbourg, le fait de lire le témoignage comme poème, dans l'oeuvre de Reznikoff, et de s'interroger sur sa portée marque une telle appropriation et un investissement du spectateur/lecteur dans le processus réflexif. L'activité de « bricolage interprétatif » que nous avons mise en évidence dans la deuxième partie de ce travail participe de cette logique de connaissance du monde, laquelle n'est pas pensable en dehors d'une fabrication. C'est ce que souligne dans *Manières de faire des mondes* le philosophe Nelson Goodman, pour qui la connaissance est d'abord et avant tout affaire de fabrication :

Découvrir, ce n'est pas arriver à une proposition qui sera affirmée ou défendue, mais souvent, comme on place une pièce dans un puzzle, c'est trouver un ajustement. [...] Si [...] les mondes sont autant faits que trouvés, alors connaître c'est autant refaire que rendre compte⁸²¹.

Il s'agit enfin pour les factographes de rendre audible les discours qui ne l'étaient pas, et d'orchestrer ainsi une redistribution de l'écoute. Comme le soulignent ses plus grands commentateurs – les poètes et les écrivains, parmi lesquels E. Hocquard et P. Auster, que nous avons cités à plusieurs reprises, l'oeuvre de Reznikoff revêt une dimension incantatoire. Elle réveille les voix des morts et permet aux vivants de les entendre à nouveau *en tant que voix*. Ce retour du « document comme voix », pour reprendre l'expression de Barthes dans *Michelet*, va à l'encontre de la hiérarchie qu'établissent d'ordinaire les discours historiques et juridiques entre ceux dont la parole est *autorisée* et les autres, dont la parole est essentiellement *utilisée* – comme preuve, comme exemple, comme appui à un discours jugé « supérieur ». Le dispositif littéraire déconstruit cette hiérarchie : dans l'oeuvre poétique de Reznikoff, elle relègue à la marge la parole du juge au profit des témoins anonymes. Elle organise ainsi un nouveau « partage du sensible ». On rejoint là à nouveau la pensée de

⁸²¹ « Discovery often amounts, as when I place a piece of jigsaw puzzle, not to arrival at a proposition for declaration or defense, but to finding a fit. [...] if worlds are as much made as found, so also knowing is as much remaking as reporting. », Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978, pp. 21-22. Traduction : Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Jacqueline Chambon, 1992, pp. 31-32.

Jacques Rancière, pour qui le rapport entre esthétique et politique tient à un « travail de création de dissensus » :

La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux n'étaient perçus que comme animaux bruyants⁸²².

Or

les pratiques et formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration⁸²³.

Dans l'œuvre factographique, les discours « bruyants », souvent non autorisés, bénéficient d'une écoute renouvelée. L'œuvre littéraire bruisse de ces voix que la société passe sous silence. C'est ainsi sous le signe du « bruissement » que l'on pourrait conclure cette analyse des usages politiques ouverts par les factographies. En faisant dysfonctionner les documents et les discours qui se les approprient comme autant de preuves irréfutables, les littératures documentaires génèrent ce qui pourrait être analysé comme un « bruit » ou un « bruissement ». La littérature, rappelle Barthes, c'est en effet ce qui engendre du bruit dans la communication, ce qui aussi engendre du bruit dans la lecture des documents. Dans l'introduction de *S/Z*, il écrit ainsi :

Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication : c'est un « bruit », volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle)⁸²⁴.

L'art documentaire – et notamment les factographies – invite à réfléchir sur le document et à y prêter l'oreille sur un mode cacophonique ou cacographique. En fin de compte, il s'agit bien pour Kluge comme pour Reznikoff, Cohen ou Perec, et au-delà pour l'ensemble des factographes, d'activer une réception inquiète de documents qui sommeilleraient sans cela sous la poussière des archives. Ils nous amènent à prendre conscience que le document qui restitue des paroles anonymes peut faire l'objet de la même écoute complexe, stratifiée, que l'on accorde à la parole poétique. Le lecteur chargé d'activer le document déplacé dans l'œuvre ne dispose d'aucune méthode herméneutique pour le déchiffrer. Il se voit contraint de multiplier les strates de sens et d'interprétation dont

⁸²² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., pp. 38-39.

⁸²³ *Ibid.*, p. 39.

⁸²⁴ Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres Complètes, III*, op. cit. [1970], p. 125.

aucune ne l'épuise pleinement. La singularité que présentent ces œuvres tient cependant au fait que la cacophonie n'y est pas générée par un certain usage de la langue (l'usage poétique, qui produit de la connotation). Le contexte de l'œuvre littéraire suffit à engendrer une écoute cacophonique, attentive aux bruissements de la langue et du sens qui se manifestent dans le seul document. L'œuvre littéraire apparaît alors comme une machine d'activation de ces lectures « littéraires », c'est-à-dire cacophoniques. Elle rend sensible l'idée selon laquelle le document ne livre pas le réel, mais constitue d'abord un discours, analysable, questionnable, interprétable selon des voies multiples. Pour reprendre une autre expression de Roland Barthes, on pourrait avancer que l'œuvre littéraire donne au document, comme aux savoirs, une place « indirecte », face à laquelle la seule attitude possible serait celle de l'écoute inquiète.

Muriel Rukeyser écrit ainsi dans l'introduction d'un de ses livres que la poésie peut prolonger le document (« *poetry can extend the document*⁸²⁵ »). Différentes modalités de ce prolongement sont envisageables : intégrer le document à un développement, narratif ou interprétatif mais aussi s'en faire la caisse de résonance. C'est cette deuxième option que semblent préférer les factographes. Il s'agit moins pour eux de développer ou d'amplifier le document que de le déplacer, de l'interroger comme production d'un discours sur le monde, et d'interroger les lectures que l'on peut en faire.

Étendre le document par la littérature, c'est donc aussi étendre le document *vers* la littérature, en préservant la multiplicité des interprétations et des interrogations auxquelles il est susceptible de donner lieu. Comme le rappelle Jean-François Chevrier,

[t]out document est document de culture, mais son importance, qui va généralement de pair avec sa singularité et sa rareté, l'apparente à l'œuvre, dont un des traits distinctifs, dans le vaste domaine des artefacts, est la permanence transculturelle, c'est-à-dire la multiplicité d'interprétations auxquelles elle donne lieu de la part de publics hétérogènes, éloignés dans le temps. Ainsi apparenté à l'œuvre, le document artistique se sépare de l'intention qui a présidé à sa production autant que de la fonction documentaire que lui ont assignée ses usagers⁸²⁶.

Ainsi quand Bataille, Einstein et Leiris proposent d'intituler leur revue *Documents*, ils revendiquent le geste de présentation des textes et des images comme véritable geste artistique :

⁸²⁵ Muriel Rukeyser, *U.S.1*, New York, Covici & Friede Publishers, 1938, p. 146.

⁸²⁶ Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience », in *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes », *op. cit.*, p. 74.

Dans cette perspective, regarder l'image ou lire le texte signifiait également l'inventer, en partager la signature⁸²⁷.

Mais étendre le document vers la littérature, c'est aussi l'étendre vers le « dissensus ». Si les factographies, comme certaines pratiques de l'art contemporain, peuvent s'inscrire dans un possible usage politique, ce n'est pas tant parce qu'elles engagent une nouvelle façon de voir le monde mais parce qu'elles créent les conditions d'une telle reconfiguration, sur le mode du dissensus. Ainsi la colère dont M. Cohen témoigne et qu'il partage avec A. Ernaux ne se manifeste pas au premier plan de l'œuvre : mais chaque lecteur est amené à en faire l'expérience à travers une lecture du texte pensée comme propédeutique à une lecture critique du monde. En cela, les factographies participent bien d'un art critique au sens où l'entend Jacques Rancière, c'est-à-dire d'un art qui « se propose de donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde⁸²⁸ ».

Pour citer Christian Ruby, les factographies tendent donc à montrer, comme les différentes pratiques artistiques évoquées au cours de ce chapitre, qu'« il y a bien quelque « politique » [...] du contemporain »⁸²⁹:

Une micro-politique ? Peut-être si, du moins comme on l'affirme, le contemporain voue l'art à construire ici et maintenant des espaces censés reconfigurer du collectif contre l'individualisme soutenu par un sens commun transcendantal.

La formule « art contemporain » semble donc bien dire quelque chose du politique, même sans politique. Si elle n'est plus la formule d'un engagement, elle demeure la formule d'une prise de conscience de ce qui est possible à partir du présent. A savoir, nul doute, autre chose⁸³⁰.

Selon J. Dewey, l'œuvre d'art se définit par sa capacité à créer de la relation. L'art constitue un des « moyens par lesquels nous entrons, par l'imagination et les émotions, dans

⁸²⁷ Muriel Muracciole, « Signature du neutre : l'auteur, l'art et le documentaire », in *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire*, op. cit., p. 4.

⁸²⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 65.

⁸²⁹ Christian Ruby, *Devenir Contemporain?*, op. cit., p. 35.

⁸³⁰ *Ibid.*, pp. 35-36.

d'autres formes de relations et de participations que les nôtres⁸³¹ ». Les œuvres apparaissent ainsi comme des points de convergence entre les individus et le monde : elles leur offrent la possibilité de se mettre à la place d'autrui, d'envisager des modes de vie alternatifs, ou encore de prendre conscience de ce qui les environne. Là réside sans doute la fonction politique des factographies : dans l'exercice de ces liens, en particulier sur le mode de l'attention critique aux discours qui tissent le réel et prétendent le livrer. Cette fonction politique peut sembler modeste, mais, comme le rappelle D. Baqué,

on ne sache pas qu'il soit inscrit dans la nature même de l'art d'être utile. Et si utile il veut être, force lui est sans doute d'accepter la seule fonction politique qu'il soit en mesure d'assumer : fonction de vigilance, fonction critique. Ni plus, ni moins – sans qu'il y ait d'ailleurs là matière à un quelconque déshonneur⁸³²...

Les discours préfabriqués, qu'ils soient médiatiques ou politiques, sont ainsi érigés par les factographes en contre-modèles, en opposition auxquels ils inventent une « responsabilité de la forme ». Pourtant cette responsabilité n'a rien d'une assertion bruyante. Là où, dans la majorité des œuvres factuelles, l'engagement de l'auteur se manifeste dans la lecture du réel qu'il propose et dans les idées qu'il développe, l'engagement des auteurs de factographies revêt une dimension formelle plus que discursive. Il prend la forme d'un retrait qu'il est possible de penser comme un geste positif, dès lors qu'il engage une implication forte du lecteur.

Il convient pour finir de souligner la complexité de cette implication. L'investissement du lecteur dans le texte revêt généralement deux modalités : affective (elle repose alors généralement sur le principe d'identification) et/ou critique (elle concerne alors l'appréciation de l'œuvre comme construction intellectuelle). Dans les factographies, à première vue, tout semble fait pour éviter que l'émotion ne prenne le pas sur la réflexion : l'impératif perecquien « comprendre plutôt que s'apitoyer » s'incarne dans le refus de l'esthétisation, dans l'identification rendue impossible par la brièveté des fragments, ou encore dans la volonté explicite d'A. Ernaux de refouler l'émotion hors de l'écriture. Ces formes semblent dès lors créer les conditions d'un investissement essentiellement critique, qui repose sur l'exercice du jugement et des capacités interprétatives du lecteur. Pourtant,

⁸³¹ « Works of art are means by which we enter, through imagination and the emotions they evoke, into other forms of relationship and participation than our own ». John Dewey, *op. cit.*, p. 336. Traduction : *op. cit.*, p. 382.

⁸³² Dominique Baqué, *Pour un Nouvel Art politique*, *op. cit.*, p. 197.

cette forme intellectuelle de l'investissement lectorial ouvre la voie dans un second temps à un retour de l'affect : les faits sont bouleversants parce qu'ils sont réels ; les paroles touchent le lecteur parce qu'elles ont été prononcées. L'abandon d'une rhétorique censée produire de l'identification et de l'émotion mène ainsi à une implication autre du lecteur, que la dimension factuelle de l'œuvre suffit à produire, en même temps qu'elle esquisse une pensée de la lecture en actes.

Au cours de ces réflexions, c'est le temps du contemporain, voire de l'extrême contemporain qui a été privilégié, partant du principe que les factographies, même si elles ont connu des précédents marquants, n'émergent réellement qu'au cours des deux dernières décennies. Les rapprochements entre ces formes et les pratiques de l'art contemporain invitent néanmoins à effectuer un retour utile à la chronologie. Les œuvres de notre corpus que nous pouvons considérer comme « fondatrices », celles de Reznikoff et Kluge, sont en effet apparues avant la période contemporaine, mais au moment que les historiens de l'art identifient comme les véritables débuts de l'art contemporain.

Cela doit nous rappeler que la littérature des années soixante a un moment tenté de prendre le tournant amorcé par les arts, et ce même si ces tentatives n'ont pas connu de véritable postérité. Force est de constater en effet que, cinquante ans après, une grande partie de la production littéraire (en dehors de quelques œuvres rapidement qualifiées d'« expérimentales ») semble cantonnée à la forme relativement classique du récit tel qu'il dominait déjà dans le roman réaliste du siècle précédent, et que les innovations littéraires semblent plus orientées par la question du contenu du discours que par celle de sa forme. Alors que l'« art contemporain » semble avoir relégué la *mimésis* dans l'histoire de l'art, la *mimésis* littéraire, sur le mode du récit de type réaliste, domine toujours la production actuelle. Cependant, les années 2000 semblent amorcer un possible retour de cette attirance de la littérature envers l'art contemporain : que ce soit à travers l'appropriation de certaines logiques (par exemple la logique conceptuelle telle qu'elle se manifeste chez un écrivain comme Edouard Levé) ou dans l'investissement du champ littéraire par certaines personnalités issues du monde de l'art (telles que Catherine Millet). Le besoin dont témoignent les factographes de proposer une alternative au récit réaliste pourrait ainsi passer par un retour aux années soixante, retour qui ne serait pas analysable en termes de

régression, mais comme le signe d'une volonté de s'approprier le tournant pris par les artistes plasticiens à cette époque.

Les factographies, comme toute forme, prennent ainsi sens dans une histoire à visages multiples : une histoire littéraire d'abord, dans la mesure où elles partagent un ensemble de traits qui les lient à certaines grandes tendances de la production littéraire de leur temps ; mais également une histoire des arts. La question que ces formes soulèvent, dès lors, est celle de la pertinence qu'il y aurait à penser la littérature contemporaine de manière isolée. Comme on a pu le voir, les œuvres dont les factographies peuvent être le plus légitimement rapprochées ne sont pas pour l'essentiel des œuvres littéraires. Ce que de tels objets viennent mettre en question, c'est donc l'ensemble de nos classifications des œuvres et des pratiques artistiques.

John Dewey le soulignait déjà :

[...] Si « art » dénotait des objets, s'il était originairement un nom, les objets d'art pourraient être répartis en différentes classes. L'art serait ainsi divisé en genres, eux-mêmes subdivisés en espèces. Ce genre de divisions fut appliqué aux animaux aussi longtemps qu'on a vu en eux des être immuables. Mais ce système de classification dut être modifié lorsqu'on découvrit qu'il n'était qu'un état de différenciation provenant d'un courant d'activité vitale. Les classifications devinrent génétiques, désignant aussi finement qu'il se peut la place occupée par les formes particulières dans la continuité de la vie sur terre. Si l'art est la qualité intrinsèque d'une activité, on ne peut pas le diviser ni le subdiviser. On ne peut que suivre la différenciation de cette activité en différents genres et selon les différents matériaux sur lequel elle agit et les différents médiums qu'elle emploie⁸³³.

Tout dans les factographies indique qu'elles correspondent à un ensemble de pratiques artistiques propres au vaste domaine de l'art contemporain, mais qu'elles se différencient par l'usage d'un médium spécifique : le langage. Il ne s'agit donc pas de réduire la littérature à l'art, mais de penser les factographies en tant qu'elles incarnent, sur le mode littéraire et avec

⁸³³ « If "art" denoted objects, if it were genuinely a nouns, art-objects could be marked off into different classes. Art would then be divided into genera and these subdivided into species. This sort of division was applied to animals as long as they were believed to be things fixed in themselves. But the system of classification had to change when they were discovered to be differentiation in a stream of vital activity. Classifications became genetic, designating as accurately as may be the special place of particular forms in the continuity of life on earth. If art is an intrinsic quality or activity, we cannot divide and subdivide it. We can only follow the differentiation of the activity into different modes as it impinges on different materials and employs different media. » John Dewey, *op. cit.*, p. 218. Traduction : John Dewey, *op. cit.*, pp. 255-256.

les moyens de la littérature, certaines des questions qui agitent le domaine artistique dans son ensemble.

Ce qui change à travers ces formes nouvelles, ce n'est donc pas uniquement la littérature, mais l'idée que la littérature se fait d'elle-même. À travers les œuvres d'auteurs comme Marcel Cohen ou Philippe Vasset, et dans la lignée d'un Georges Perec, elle se pense comme un des pans de l'art contemporain, entérinant les bouleversements apportés aux notions de représentation, d'œuvre et de création depuis les années soixante.

Force est de constater, cependant, qu'une telle conception du littéraire est toujours loin d'être dominante. Ces formes manifestent ainsi un écart double : à la fois par rapport à la majorité des productions littéraires de leur temps et par rapport aux discours – politiques, médiatiques – qui le caractérisent. Pourtant, ce léger décalage par rapport à leur temps est peut-être précisément ce qui en fait des formes du contemporain. Giorgio Agamben, dans son introduction à un séminaire donné à l'université de Venise et publié sous le titre de *Qu'est-ce que le contemporain ?*, affirme ainsi à la suite de Barthes et de Nietzsche l'inactualité du contemporain :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps⁸³⁴.

Il précise plus loin :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme⁸³⁵.

Si les factographes sont bien des contemporains, c'est dans cette conscience aiguë de leur temps, dont ils perçoivent, pour reprendre encore les termes d'Agamben, moins les lumières que l'obscurité.

⁸³⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le Contemporain ?* [titre original *Che cos'è il contemporaneo ?*], traduction Maxime Rovere, Paris, Payot/Rivages, 2008 [2008], pp. 9-10.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 11.

CONCLUSION

Proposition de constellation formelle

[N]aguère, on expliquait la littérature par son passé ; aujourd'hui, par son utopie⁸³⁶.

Les factographies, dans la variété des écarts qu'elles proposent et des horizons qu'elles découvrent, présentent cet intérêt : résonant de cet *impossible* que Barthes lie intimement au Texte, elles éclairent la littérature présente différemment, parce qu'elles l'éclairent depuis un ailleurs. Cet ailleurs trouve lieu dans une altérité : à la tradition romanesque elles préfèrent les modèles du document, de la photographie, de la performance ; à la création, la réappropriation ; au flux du récit, l'éparpillement du recueil. Ce déplacement, en partie utopique, n'« explique » peut-être pas la littérature, mais il l'interroge, la traverse, la tisse de désirs. Il la donne à lire autrement.

Dans les premières pages de ce travail, la question a été posée de savoir si ces œuvres pouvaient effectivement faire corpus. Pour y répondre, on s'est attachée à construire à partir

⁸³⁶ Roland Barthes, « À quoi sert l'utopie », in *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres Complètes, IV, op. cit.*, p. 655. Voir également à ce sujet la « fonction utopique » que Roland Barthes assigne à la littérature. Cf. Roland Barthes, *Leçon*, in *Œuvres Complètes, tome V, op. cit.*, p. 436.

d'elles un ensemble de formes. Dans une approche descriptive d'abord, une série de techniques ont été identifiées comme caractéristiques des factographies : techniques de captation et de recomposition, de notation et de transcription, de délimitation et de juxtaposition. Elles ont permis à leur tour de penser les effets de reconnaissance que les factographies suscitent chez le lecteur et de définir ces œuvres, en tant qu'œuvres factuelles, comme des objets multifonctionnels. Dès lors, il était nécessaire de s'intéresser au fonctionnement des textes factographiques : le deuxième temps de la réflexion a ainsi été consacré à modéliser les rapports au lecteur qu'elles instaurent. À l'issue de cette deuxième approche, les factographies ont alors été envisagées comme des dispositifs d'interrogation – interrogation des textes et interrogation du monde dont ceux-ci cherchent à rendre compte. Enfin, la cohérence de l'ensemble ne pouvait être pleinement garantie qu'en envisageant cet ensemble dans ses rapports avec un ensemble plus vaste : celui qui regroupe les productions esthétiques de notre temps. Afin de situer les factographies dans un moment de l'histoire littéraire et artistique, elles ont d'abord été considérées comme des réponses à certaines questions que se pose la littérature contemporaine, à travers les notions de littéralité et d'écriture du réel, puis comme l'appropriation littéraire d'une série d'enjeux, liés à la création, à la réception et à l'usage des œuvres, qui rythment le paysage artistique depuis les années 1960.

À l'issue de ce parcours, il semble par conséquent légitime de répondre à notre question initiale par l'affirmative. Plusieurs arguments viennent appuyer cette proposition : les factographies présentent d'abord une série de caractéristiques objectivement repérables ; elles impliquent ensuite des modes de lecture similaires ; enfin elles sont porteuses d'une même idée de l'œuvre littéraire et de ses usages, qui prend acte des bouleversements qu'a connus la littérature pendant le dernier demi-siècle – mais aussi de ceux qui ont touché le monde l'art, dont la littérature ne paraît plus entièrement dissociable.

Toutefois, la proposition initiale s'est vue précisée et nuancée : les factographies constituent non seulement un ensemble cohérent de formes, mais elles se définissent comme des formes du contemporain. Si les œuvres correspondant au corpus originel peuvent être considérées comme relativement marginales, on a vu en effet qu'un nombre croissant de titres parus en France et aux États-Unis dans les deux dernières décennies peuvent légitimement venir l'enrichir. Loin de constituer un simple hapax, elles seraient ainsi

Conclusion

révélatrices d'une nouvelle voie ouverte à une littérature contemporaine parfois lassée du roman et qui se cherche de nouvelles formes. Les factographies constituent enfin des formes du contemporain en raison du rapport à la fois central et distancié qu'elles entretiennent avec leur temps : elles sont, on l'a vu, porteuses d'une « mémoire du présent » indissociable de ce léger décalage qui fait toute l'acuité, selon Giorgio Agamben, du véritable contemporain.

Pour autant, il s'agissait bien, dans ce travail, de définir non pas une forme unique, mais *des* formes. Le pluriel des factographies, qui a scandé l'ensemble de l'étude, visait à préserver au sein de la catégorie en construction la diversité des œuvres et des procédés. Il pourrait en ce sens être rapproché de la notion de « constellation », proposée par Walter Benjamin, dans son introduction à *L'Origine du drame baroque allemand*⁸³⁷. Les œuvres en effet ne sont pas des éléments moins singuliers que ne le sont les étoiles. Si elles se trouvent rassemblées en constellations, c'est moins en vertu d'une parenté de nature que par le biais d'un sujet qui choisit de les voir et de les penser ensemble⁸³⁸. Pourtant, née de ce geste toujours en partie subjectif de mise en commun, la constellation accède ensuite au statut d'unité véritable dans le regard de ceux qui, bien après son inventeur, la reconnaissent dans le ciel. La crise du genre, telle qu'elle se manifeste dans les œuvres de notre corpus, n'autorise à les rapprocher qu'en vertu d'un tel geste extérieur. Les factographies semblent ainsi préférer à l'image naturelle de l'arbre, de ses racines, de ses branches et de ses rameaux pensés comme autant de genres et de sous-genres, la figure étoilée et créée de la

⁸³⁷ Walter Benjamin, « Préface épistémocritique », in *L'Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985, p. 31 : « Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes. Cela veut d'abord dire ceci : elles n'en sont ni le concept ni la loi. [...] Les idées sont des constellations éternelles, et alors que les éléments sont saisis comme des points à l'intérieur de ces constellations, les phénomènes sont en même temps dispersés et sauvés. [...] On peut dire de l'idée qu'elle est la configuration de l'ensemble où l'extrême unique se retrouve avec ses semblables ».

« Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze. [...] Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfasst werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. [...] Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben. » Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, Coll. « Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaften », 1978 [1925], p. 17.

Rappelons toutefois que la constellation est aussi un mot barthésien, qui évoque notamment l'ouverture d'*S/Z*, placée sous le signe d'un « texte étoilé ». Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres Complètes, tome III, op. cit.*, p. 129.

⁸³⁸ On retrouve ici le geste de l'aruspice qui du bout de son bâton découpe un rectangle dans le ciel : « Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin des observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations ». *Ibid.*, p. 129.

constellation. Celle-ci n'a peut-être pas l'irréfutableté des totalités organiques, mais elle a tout de même ce mérite de guider le lecteur-voyageur en l'aidant à se repérer dans le paysage des œuvres comme dans un ciel nocturne.

Si l'identification et le baptême d'une constellation passe par souvent par le mythe, dont le récit double et justifie le dessin esquissé par les étoiles, on tâchera ici aussi de conclure sur ce qui, à défaut d'expliquer, rassemble à nos yeux ces œuvres. Ce lien prend moins la forme d'une histoire que d'un désir – mais le désir n'est jamais entièrement étranger au récit, ne serait-ce que sous la forme du scénario fantasmatique. Et c'est à travers ce désir que nous retrouvons Roland Barthes, dont la pensée avait ouvert ce travail. Chez Barthes, en effet, ce désir avait un nom, le Neutre⁸³⁹, notion autour de laquelle la constellation factographique gravite comme autour d'un astre dont elle réfléchirait la lumière – et qui l'éclairerait en retour.

Contrairement à l'usage commun du mot, la notion de Neutre est porteuse chez Roland Barthes d'une positivité, d'une intensité et d'une valeur, dont témoigne le cours au Collège de France qui porte ce nom. Barthes y définit « comme relevant du Neutre toute inflexion qui déjoue ou esquive la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours⁸⁴⁰ ». Le Neutre, loin de se définir par la médiocrité, par le simple « ni l'un, ni l'autre », présente ainsi une échappée hors de la structure binaire, de la confrontation, de la violence bête du noir ou blanc⁸⁴¹. Il offre un espace tiers et vacant, un troisième terme qui permet un dépassement de

⁸³⁹ Il s'agit d'une notion récurrente chez Barthes, « un affect obstiné (à vrai dire depuis le *Degré Zéro de l'écriture*) ». Roland Barthes, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC, 2002, p. 33. Dans un entretien de 1974 avec Claude Jannoud, il souligne déjà la continuité, depuis *Le Degré Zéro de l'écriture*, d'une pensée qui gravite autour de ces mêmes thèmes : « J'aime et je commente les mêmes objets et les mêmes valeurs qui étaient présents dans *Le Degré Zéro de l'écriture* : le langage, la littérature et cette notion même de « degré zéro » qui renvoie à l'utopie d'une levée des signes, d'une exemption du sens, d'une indivision du langage, d'une transparence des rapports sociaux. » Roland Barthes, « Roland Barthes contre les idées reçues », entretien avec Claude Jannoud, publié dans *Le Figaro* daté du 27 juillet 1974, in *Œuvres Complètes, tome IV, op. cit.*, p. 569.

⁸⁴⁰ Roland Barthes, « Résumé de Roland Barthes pour l'annuaire du Collège de France », in *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978, op. cit.*, p. 261.

⁸⁴¹ Comme le souligne Éric Marty, le Neutre ainsi défini par Barthes est donc à distinguer de celui de Blanchot, pensé en termes privatifs, et qui s'apparente à un informe : « L'exemption du sens à laquelle le Neutre chez Barthes conduit ou fait signe ne passe pas par l'élargissement du sens à l'indéterminé, mais s'associe à une formalisation extrême, une littéralisation radicale, une formalisation exacte de ce qui est ». Éric Marty, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, "une ancienne conversation" », *Les Temps modernes*, n°654, mai-juillet 2009, p. 85.

l'opposition. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le critique formule son goût pour l'échappée hors de la structure oppositionnelle du sens : la contradiction des termes cède à ses yeux par « l'invention d'un troisième terme », qui n'est pas de synthèse, mais de « déport⁸⁴² ». On sait combien la coexistence des contraires fonde le chatoiement de la pensée de Barthes et rend essentielle la recherche de cet espace intermédiaire. Le Neutre apparaît alors comme seule réponse à la violence, comme le lieu où l'opposition se voit annulée.

Ces analyses, qui tendent à une revalorisation de la catégorie du Neutre, sont à rapprocher de celles de Louis Marin, pour qui Neutre et utopie sont fondamentalement liés, « comme si le neutre était un lieu autre (ni l'un ni l'autre), mais aussi l'autre du lieu (le non-lieu, l'utopie⁸⁴³) ». « Le terme neutre fonctionne logiquement comme l'instrument de la conjonction des contraires », poursuit Louis Marin ; « parler de terme neutre en ce sens, ce sera substantialiser un processus, un mouvement du même à l'autre⁸⁴⁴ ». L'espace du Neutre se définit ainsi moins en termes de frontières, de position ou de situation, qu'en termes de mouvement, de mobilité et de circulation. Vouloir s'y inscrire constitue donc un défi permanent. Pour Barthes, il constitue pourtant l'unique espace possible :

... cette levée de la marque au moment où le paradigme va se conclure, cette opposition rendue boiteuse par le raccourci, le supplément ou la déviation du *neutre*, cette béance d'utopie, il faut bien s'y résoudre, est le seul lieu où je puisse actuellement me tenir⁸⁴⁵.

C'est précisément parce qu'il est impossible de s'y maintenir de façon stable, assise et définitive, mais uniquement dans un équilibre précaire, dans un sursis permanent et une perpétuelle adaptation que le Neutre exerce sur lui une telle puissance de fascination.

L'intégralité de sa réflexion sur la notation, sur le haïku, sur l'écriture « mate » ainsi que l'ensemble de ses dernières tentatives littéraires s'inscrit dans la recherche de cet équilibre impossible⁸⁴⁶. À l'interprétation et à l'imposition du sens perçus comme violence, l'Orient du Tao et du haïku oppose une « douceur », une disponibilité, un flottement

⁸⁴² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 713.

⁸⁴³ Louis Marin, *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 29.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁴⁵ Roland Barthes, « Digression », entretien avec Guy Scarpetta, paru dans *Promesse*, n° 29, printemps 1971, repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, puis dans les *Œuvres Complètes, IV, op. cit.*, p. 1003.

⁸⁴⁶ Roland Barthes définit ainsi le Roman qu'il désire comme « écriture du Neutre » et « discours sans arrogance ». Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 41.

présentées comme des soulagements. La matité de l'écriture et la suspension rêvée du haïku ne seront jamais atteintes. Elles ne constituent pas un espace à proprement parler, mais un horizon vers lequel tendre. Comme le précise Bernard Comment :

Le Neutre ne pourra jamais se penser en termes de territoire (le u- de utopie est privatif, comme celui de a-topie), mais bien plutôt de protension : ce vers quoi l'on tend, ce vers quoi l'on ne peut que tendre, tel un « horizon chimérique ». Non pas une simple transgression donc, mais une échappée hors du sens⁸⁴⁷.

Cette conception d'un espace neutre, utopique, impossible à définir en termes de frontières ou de territoire éclaire singulièrement la constellation factographique. On a pu voir en effet à quel point le fonctionnement de ces formes se fondait sur le manque et la suspension du discours. La vacance du style dénotatif et de l'écriture littérale, la mise à distance de la subjectivité, la rétention du sens et de l'interprétation, la pulvérisation de la forme et du sujet de l'écriture, doivent être envisagés comme autant de figures du Neutre, d'un Neutre pensé comme disponibilité. Pour créer un espace de circulation, un espace où le sens *joue*, en effet, il faut ménager de l'intervalle, de l'interstice – donc du vide⁸⁴⁸.

On pourrait ainsi relire les propositions formulées tout au long de ce parcours de recherche à la lumière de la notion de Neutre : définir l'enregistrement comme forme de la représentation *au Neutre* ou de la représentation *neutralisée* par le protocole technique ; envisager les techniques de recomposition comme des gestes également neutres – dans la mesure où ils suffisent à désigner l'art tout en restant suffisamment discret pour ne pouvoir être interprétés en tant que discours.

Mais le désir de Neutre, pour Roland Barthes, recouvre aussi le refus du choix, sans cesse intimé du dehors, et toujours perçu comme une violence. Là où la langue le contraint à s'exprimer au masculin ou au féminin, refusant la possibilité d'une suspension du genre, Barthes rêve un Neutre qui se défendrait de toute définition et de toute fixation du sens.

⁸⁴⁷ Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le Neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 61.

⁸⁴⁸ En effet, comme le souligne Éric Marty, le désir de Neutre s'initie chez Barthes dans un trop-plein de langage : « Selon Barthes, la matière première du Neutre n'est ni l'ineffable, ni la Nuit, mais au contraire le trop nommé, l'effroyable abondance de sens que fournissent la langue, le monde, les hommes, cet intelligible ruisselant de toutes parts et qui est le plein du langage. Inexprimer l'exprimable, c'est précisément suspendre, purifier, amaigrir jusqu'à l'imperceptible ce trop plein débordant qu'est le sens. [...] Pour Barthes, l'homme n'est pas *aliéné* par le manque, par quelque chose qui lui manquerait, par la rareté (comme pour Blanchot) mais par le tout, l'abondance, par l'obstination du manque. » Éric Marty, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, "une ancienne conversation" », *art. cit.*, p. 88.

Conclusion

C'est aussi ce qu'il caresse dans la notation « indéveloppable » : une forme qui récuserait toute interprétation définitive, toute imposition d'une signification dernière. L'ensemble des travaux de Barthes semble ainsi traversé par une conception de l'œuvre en tant qu'objet « ouvert », que chacun doit venir investir de ses propres significations. C'est dans le cadre d'une telle pensée de l'œuvre littéraire que prend sens le débat qui l'oppose à Raymond Picard, où Barthes défend la légitimité d'un discours critique qui s'éloignerait des intentions initiales de l'auteur pour investir le texte d'une subjectivité qui lui est propre ; c'est une telle pensée de l'œuvre comme lieu d'interactions qui justifie également son intérêt pour le théâtre de Brecht. Enfin, c'est aussi ce qui motive sa fascination pour le haïku, l'incident ou la photographie, qui à première vue « ne veulent rien dire ». Le haïku et la photographie, rappelle en effet Barthes, n'autorisent aucune interprétation, et pour cette raison même n'en interdisent à proprement parler aucune : ils sont particulièrement ouverts aux projections interprétatives et aux investissements fantasmatiques du sujet. Attisant la « convoitise majeure, celle du sens » sans jamais l'assouvir, le haïku et la photo constituent par excellence des objets où s'incarne le « romanesque », c'est-à-dire ces détails concrets et ténus au contact desquels se cristallise et « prend » le désir du sujet lisant ou observant. Le modèle même de l'œuvre parfaitement « ouverte » repose donc sur un paradoxe : il faudrait pouvoir entraver l'interprétation pour l'exacerber en tant que désir – sur le mode potentiel, donc.

La seconde partie de ce travail, à travers l'étude du fonctionnement factographique comme dispositif d'interrogation, s'inscrit dans le prolongement de telles réflexions. On a pu voir ainsi que le choix de déléguer au lecteur le soin de se faire son propre avis – sur le texte, sur les fragments du monde qu'il met en scène – ouvre dans les factographies un espace d'incertitude et de nuances qui relance la lecture bien plus qu'il ne l'arrête. Le sens et la totalité du recueil factographique ne sauraient exister que dans l'infinité des parcours et des associations potentielles entre les différents textes, dans les possibilités illimitées de rapprochements en puissance dont chaque lecteur actualise une variante. On rejoint ainsi à nouveau la définition du Neutre comme atopie proposée par Louis Marin :

Le neutre fait ainsi surgir cette idée paradoxale d'une partie d'un tout qui serait hors du tout, d'une partie qui serait en supplément des parties complémentaires de la totalité dont la somme l'épuise, d'une différence qui s'ajouterait au système clos de la différence⁸⁴⁹. [...]

Les factographies se dessinent alors comme des formes *atopiques*, dans la mesure où l'écriture et la lecture qu'elles proposent résident moins dans la matérialité de l'œuvre que dans la pluralité des itinéraires qui se tissent entre les fragments qu'elles déploient. La ville nouvelle d'Annie Ernaux ne se livre pas sous la forme d'un paysage de carte postale, elle se découvre par bribes et par éclats, au fil des trajets, dans les rues, dans les couloirs du métro, dans les supermarchés, à pied, en R.E.R. ou en voiture. Il en va de même pour le recueil factographique, qui propose ainsi un espace en perpétuelle reconfiguration, et invite à une autre logique de lecture. La vacance du sens, du style, du genre, crée un espace de liberté et de circulation qui rend impossible toute forme de clôture.

Il n'est dès lors pas surprenant que les lieux privilégiés par Annie Ernaux et Marcel Cohen, mais aussi par Georges Perec, soient des espaces de passage et d'échange. Le métro, les gares, les supermarchés, les rues, les places, constituent autant d'exemples de ces « non-lieux » que Marc Augé considère comme emblématiques de la « surmodernité⁸⁵⁰ ». Ceux-ci se caractérisent par leur indéfinition, leur interchangeabilité, et par le fait qu'on les traverse sans s'y arrêter : les êtres y demeurent anonymes, sans jamais s'approprier ces espaces. On pourrait y voir une image, mais également un contre-modèle de l'œuvre factographique qui les met en scène : l'écriture de Marcel Cohen et d'Annie Ernaux, impersonnelle en apparence, présentant une série de faits *a priori* anodins, interroge en effet les modalités pour le lecteur d'investissement de ce lieu, l'œuvre.

La troisième partie de ce travail, quant à elle, a tenté de soulever la question d'un possible engagement au Neutre. Celui-ci se manifeste dans le choix de laisser la parole à autrui, dans des textes habités par la rumeur du monde ; dans une façon singulière de penser la responsabilité mémorielle à partir d'une position de l'artiste *en retrait* ; dans un abandon du paradigme de l'écrivain-créateur hérité du romantisme ; enfin dans la tentative de créer les conditions d'une prise de position plutôt que dans le choix de tenir un discours sur l'état du monde et sur ce qu'il conviendrait de faire pour y remédier. La neutralité revendiquée des

⁸⁴⁹ Louis Marin, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁵⁰ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Conclusion

factographies n'est donc pas incompatible avec un engagement. Refusant de considérer le Neutre comme une position fade, Barthes a pu souligner combien il était porteur de subversion. Il en va de même pour les factographies : le choix formel qu'elles engagent, loin de se résumer au « ni, ni » (ni la fiction ni la diction, ni le document ni la « littérature » au sens conventionnel), engage une mise en cause du paradigme qui construit de telles alternatives. Sans jamais l'atteindre de façon définitive, elles s'inscrivent dans une recherche de la position intermédiaire, *en sursis*. C'est ce qu'explique François Bon dans ces lignes extraites de *Prison*, qui ne sont pas sans rappeler les réflexions de Barthes sur l'impossible pérennité d'une écriture au degré zéro :

Constituer le réel comme représentation suppose de disloquer aussi la syntaxe issue des représentations préexistantes. Mais qu'on y parvienne, et la démarche s'annule : on reconnaît votre art du documentaire ou du témoignage, une honnêteté de porte-parole. Et qu'on y parvienne insuffisamment, tout s'écroule dans la mauvaise poétique, on a fait du beau et du chant sur ce qui ne demandait pas de chant, ou bien tout s'use dans les circonvolutions insuffisantes de l'empire figé des proses mortes. *Pas de choix pourtant que de marcher à cette frontière*⁸⁵¹.

Les auteurs factographes, que ce travail a cherché à rassembler en une constellation formelle, ne se situent plus dans le temps des avant-gardes. Ils ne se constituent pas en groupe littéraire, ils ne s'inscrivent pas dans une revendication révolutionnaire de mise en cause des formes existantes et de promotion du nouveau. L'alternative chez eux prend davantage l'apparence d'une exploration et d'un questionnement moins bruyant, moins éclatant, peut-être aussi moins arrogant. Pourtant, en dépit de ce choix du retrait et de la discrétion, les factographies modifient profondément l'idée de littérature. Elles invitent à penser autrement l'œuvre littéraire, les modalités possibles de sa création et de sa réception, les usages qui peuvent en être faits.

Si toute lecture s'origine dans une idée, parfois vague, de ce qu'est la littérature, toute lecture importante contribue en retour à faire évoluer cette idée. Or, comme le rappelle Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité*, cette idée de littérature n'est jamais donnée, dans la mesure où elle n'existe que travaillée par une forme :

Il n'y a pas transparence entre « idées » et « formes » littéraires. Et cela d'abord constitutivement, parce que l'œuvre littéraire, même lorsqu'elle colporte explicitement des « idées » fait aussi tout autre chose : elle figure, elle montre, elle implique par le dispositif de ses formes. Or ce hiatus entre dire et montrer pourrait bien être le moteur interne (il y en a

⁸⁵¹ François Bon, *Prison*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 61.

évidemment d'autres en dehors d'elle) de l'historicité littéraire. Nées d'une « idée », les œuvres ne cessent de provoquer au réajustement de cette idée par leurs implications formelles. Tout au long de l'histoire de la littérature, il y a une vie de la Lettre, qui oppose à l'« idée » de littérature le contrepoint des ses inventions et de ses découvertes. L'histoire de la littérature est peut-être celle de leur constante réappropriation de son « idée », réappropriation difficile parce que, de son côté, la Lettre ne cesse de se révéler comme une ressource signifiante ouverte, comme un espace de pensée imprévue et comme un questionnement de la subjectivité. Ainsi, il nous faut admettre que la littérature est à la fois « pensée » et « pensante », qu'elle répond à une « idée » et qu'elle en implique d'autres, sans qu'il y ait coïncidence entre ces deux régimes de sens. Et dans cette déhiscence réside la chance d'inscription de la littérature dans le temps, sa potentialité de déplacement⁸⁵².

Bousculant par leurs formes l'idée de littérature telle qu'elle prévaut encore dans la majorité de la production et de la critique contemporaines, les factographies modifient donc également le discours sur la littérature. « Pensées » et « pensantes », elles pointent dans le discours critique ses limites et ses horizons possibles, et ce d'autant plus qu'elles s'écartent des formes canoniques.

Pourtant, cette mise en œuvre du travail des formes suppose toujours qu'elles soient lues, et pour cela que l'on s'attache à construire leur visibilité. Ce travail a été écrit dans l'espoir de contribuer à une telle mise en lumière d'une partie moins « brillante » de la production contemporaine. En guise de première approche critique, il a tenté de pointer du doigt ces étoiles discrètes, selon le geste de désignation élémentaire que Barthes aime associer au haïku et à la photographie, et ainsi d'esquisser la constellation des factographies dans le ciel littéraire du présent.

⁸⁵² Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

SOMMAIRE DE LA BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES	519
CORPUS D'ÉTUDE	519
CORPUS ÉLARGI	520
ŒUVRES CITÉES	522
ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES CITÉES	525
II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SÉLECTIVE SUR LES AUTEURS DU CORPUS	526
MARCEL COHEN	526
ANNIE ERNAUX	526
ALEXANDER KLUGE	528
GEORGES PEREC	529
CHARLES REZNIKOFF	530
RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE ROLAND BARTHES	532
RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR LES AUTRES ŒUVRES DU CORPUS ÉLARGI	533
III. THÉORIE DE LA LITTÉRATURE	534
THÉORIE GÉNÉRALE	534
LITTÉRATURES FACTUELLES	536
THÉORIES DE LA LECTURE ET ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION	537
HISTOIRE LITTÉRAIRE	538
FORMES ET GENRES LITTÉRAIRES	539
LITTÉRATURE ET CONTEMPORAIN	541
LITTÉRALITÉ	541
IV. ESTHÉTIQUE ET HISTOIRE DE L'ART	543
PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE	543
HISTOIRE DE L'ART : RÉFÉRENCES GÉNÉRALES	544
LITTÉRATURE ET ARTS VISUELS	544
• Références générales	544
• Photographie	545
• Montage	546
ARTS ET DISPOSITIFS	547
ARTS ET TECHNIQUES	548
ART CONTEMPORAIN	549
DOCUMENT, DOCUMENTAIRE	550
V. AUTRES TEXTES THÉORIQUES	552

I. Œuvres

CORPUS D'ÉTUDE

- **Marcel Cohen**

COHEN, Marcel, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutant*, Paris, Gallimard, 2002.

COHEN, Marcel, *Faits, II*, Paris, Gallimard, 2007.

COHEN, Marcel, *Faits, III, suite et fin*, Paris, Gallimard, 2010.

- **Annie Ernaux**

ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995 [1993].

ERNAUX, Annie, *La Vie extérieure : 1993-1999*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001 [2000].

- **Alexander Kluge**

Édition de référence

KLUGE, Alexander, *Schlachtbeschreibung*, Fribourg-en-Brisgau, Walter Verlag, 1964.

Autres édition citées

KLUGE, Alexander, *Schlachtbeschreibung : Roman*, nouvelle édition de 1978, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, coll. « Neue Folge », n° 193, 1983 [1978].

KLUGE, Alexander, *Schlachtbeschreibung*, in *Chronik der Gefühle, Band I, Basisgeschichten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, pp. 509-793.

Traduction française

KLUGE, Alexander, *Stalingrad, description d'une bataille*, traduit de l'allemand par Anne Gaudu, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1966.

- **Georges Perec**

Éditions de référence

PEREC, Georges, et BOBER, Robert, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, nouvelle édition, Paris, publié par l'Institut National de l'Audiovisuel, POL, 1994.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982 [1975].

Autres éditions citées

PEREC, Georges, et BOBER, Robert, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, publié par l'Institut National de l'Audiovisuel, Éditions du Sorbier/INA, 1980.

PEREC, Georges, *Ellis Island*, Paris, POL, 1995.

PEREC, Georges, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », in *Cause commune*, n° 1, « Pourrissement des sociétés », 1975, 10/18 (n° 936), pp. 59-108.

- **Charles Reznikoff**

Édition de référence

REZNIKOFF, Charles, *Testimony, The United States, 1885-1890, Recitative*, San Francisco, New Directions – San Francisco Review, 1965.

Autre édition citée

REZNIKOFF, Charles, *Testimony, The United States, 1885-1915, Recitative, Vol. I*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1978.

REZNIKOFF, Charles, *Testimony, The United States, 1885-1915, Recitative, Vol. II*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1979.

Traduction française

REZNIKOFF, Charles, *Témoignage, Les États-Unis, 1885-1890, Récitatif*, traduit de l'anglais par Jacques Roubaud, Paris, Hachette, coll. « POL », 1981.

CORPUS ÉLARGI

AUSTER, Paul (éd.), *True Tales of American Life*, New York, Faber and Faber, 2001.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1971], pp. 699-868.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres Complètes, tome IV, 1972-1976*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1975], pp. 575-771.

BARTHES, Roland, « La Chronique », publiée dans *Le Nouvel Observateur*, 18 décembre 1978-26 mars 1979, in *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 625-653.

BARTHES, Roland, *Incidents*, in *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1987], pp. 955-976.

BENJAMIN, Walter, *Einbahnstrasse*, in *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972.

BENJAMIN, Walter, *Sens Unique*, précédé de *Une Enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007 [1978].

BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften, Band V*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedermann, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BLOCH, Ernst, *Spuren*, in *Gesamtausgabe, Band I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1969 [1930].
- BLOCH, Ernst, *Traces*, traduit de l'allemand par Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1968.
- COHEN, Marcel, *Miroirs*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980.
- COHEN, Marcel, *Je ne Sais pas le Nom*, Paris, Gallimard, 1986.
- COHEN, Marcel, *Le Grand Paon-de-nuit*, Paris, Gallimard, 1990.
- COHEN, Marcel, *Assassinat d'un garde*, Paris, Gallimard, 1998.
- COYAUD, Maurice (éd.), *Fourmis sans ombres*, Paris, Phébus, 1978.
- ESPITALIER, Jean-Michel, *En Guerre*, Limoges, Al Dante, 2008.
- HUGO, Victor, *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in *Choses Vues*, in *Œuvres Complètes*, vol. « Histoire », Laffont, « Bouquins », 1987, pp. 1415 sq.
- JOYCE, James, *Epiphanies*, in *Poems and Shorter Writings*, edited by Richard Ellmann, Arthur Walton Litz and John Whittier-Ferguson, Londres, Faber and Faber, 1991 [1956, édition complétée en 1965].
- JOYCE, James, *Epiphanies*, in *Œuvres, Vol. I*, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1982.
- KLUGE, Alexander, *Chronik der Gefühle, Band I, Basisgeschichten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.
- KLUGE, Alexander, *Chronik der Gefühle, Band II, Lebensläufe*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.
- KLUGE, Alexander, *Chronique des sentiments*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Paris, Gallimard, 2003.
- LEVÉ, Edouard, *Œuvres*, Paris, POL, 2002.
- LEVÉ, Edouard, *Journal*, Paris, POL, 2004.
- LEVÉ, Edouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005.
- MICHOT, Jacques-Henri, *Un ABC de la barbarie*, Marseille, Al Dante, 1998.
- PLACE, Vanessa, *Statement of facts*, Los Angeles, Blanc Press, 2010.
- PLACE, Vanessa, *Exposé des faits*, traduit de l'anglais par Nathalie Peronny, Alfortville, Éditions è@e, 2010.
- REZNIKOFF Charles, *Holocaust*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975.
- REZNIKOFF Charles, *Holocauste, Fragments*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Auxeméry, Montpellier, Éditions Espaces 34, 1997.

SHÔNAGON, Sei, *Notes de chevet* [Makura no sôshi], traduction et commentaires par André Beaujard, Paris, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1993 [d'après l'édition de 1966, première édition 1934].

VASSET, Philippe, *Un Livre blanc : récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007.

ŒUVRES CITÉES

ALEXIEVITCH, Svetlana, *La Supplication*, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, coll. « J'ai lu », 2001 [1997].

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1926].

ARAGON, Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971.

BON, François, *Daewoo : roman*, Paris, Fayard, 2004.

BON, François, *Prison : récit*, Lagrasse, Verdier, 1997.

BORGES, Jorge Luis, « Pierre Menard, autor del Quijote », in *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997 [1941].

CADIOT, Olivier, *L'Art poétique'*, Paris, POL, 1988.

CAPOTE, Truman, *In Cold Blood, a True Account of a multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965.

CAPOTE, Truman, *De Sang-froid, récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences*, traduit de l'anglais par Raymond Girard, Paris, Gallimard, 1966.

CENDRARS, Blaise, *Dix-neuf Poèmes élastiques* [1919], in *Poésie complète*, Paris, Denoël, 2001.

CENDRARS, Blaise, *Kodak : (documentaire)*, Paris, Stock, 1924.

COOLIDGE, Clark, *Polaroid*, New York, Adventures in Poetry / Bolinas, Big Sky, 1975.

CHALAMOV, Varlam, *Correspondance avec Alexander Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam*, traduit du russe par Francine Andreieff, Lagrasse, Verdier, 1995.

COHEN, Marcel et QUARDON, Françoise, (*Organiser*), Valence, École régionale de Beaux-Arts, 1995.

COHEN, Marcel, « Le grand feu de la conscience », in *Je te Continue ma Lecture, Mélanges pour Claude Royet-Journoud*, Paris, POL., 1999.

COHEN, Marcel, *Lettre à Antonio Saura*, traduit du judéo-espagnol par l'auteur, Paris, L'Echoppe, 1997.

COHEN, Marcel, *Murs (anamnèses)*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, coll. « Petite Sirène », 1979.

COLOMBANI, Christian, *En vue*, Paris, Verticales, 1999.

DEPUSSÉ, Marie, *Dieu gît dans les détails : La Borde, un asile*, Paris, POL, 1993.

Bibliographie

- ERNAUX, Annie, *Se Perdre*, Paris, Gallimard, 2001.
- FÉNÉON, Félix, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 1990 [1948].
- FRANCE, Anatole, *Le crime de Sylvestre Bonnard*, in *Œuvres complètes, Vol. I*, Paris, Calmann-Lévy, 1968 [1881].
- HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie, récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001.
- HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2003.
- HATZFELD, Jean, *La Stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.
- HOCQUARD, Emmanuel, *Une grammaire de Tanger*, Marseille, cipM/Spectres familiaires, 2007.
- HOCQUARD, Emmanuel, *La Bibliothèque de Trieste*, texte augmenté d'une conférence donnée le 5 mai 1987 à l'Université de Californie, Luzarches, Éditions Royaumont, 1988.
- HOCQUARD, Emmanuel, *Ma Haie, Un privé à Tanger II*, Paris, POL, 2001.
- JELINEK, Elfriede, *Bambiland ; Babel : zwei Theatertexte*, Reinbek-près-de-Hambourg, Rowohlt, 2004.
- JELINEK, Elfriede, *Bambiland*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin, Rodez, Jacqueline Chambon, 2006.
- JOYCE, James, *Stephen Hero*, Londres, Collins publishing, 1986 [1946].
- JOYCE, James, *Stephen le Héros*, in *Œuvres, I*, traduit de l'anglais par Jacques Aubert, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- LEFEBVRE, Henri, *Les Unités perdues*, Fontaine-les-Dijon, Éditions Virgile, 2004.
- LEWIS, Oscar, *Les Enfants de Sanchez*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1961].
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.
- MALINCONI, Nicole, *Hôpital, silence*, Paris, Minuit, 1985.
- OSTER, Pierre, *Le Champ de mai*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1955.
- OSTER, Pierre, *Solitude de la lumière, poèmes, suivi de Prétérations, notes*, Paris, Gallimard, 1957.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PEREC, Georges, *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, 1980.
- PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses* [1942], in *Œuvres Complètes*, sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- QUENEAU, Raymond, *Pierrot mon ami*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1955.
- REZNIKOFF, Charles, *Complete Poems of Charles Reznikoff, Vol. I et II*, rassemblés par Seamus Cooney, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1976.
- ROLIN, Jean, *La Clôture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [2002].

- ROYET-JOURNOUD, Claude, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2007.
- RUKEYSER, Muriel, *U.S.1*, New York, Covici & Friede Publishers, 1938.
- SAUTIÈRE, Jane, *Fragmentation d'un lieu commun*, Paris, Verticales, 2003.
- SAVIANO, Roberto, *Gomorra, dans l'empire de la camorra*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2007 [2006].
- SEBALD, Winfried Georg, *Austerlitz*, Munich/Vienne, Hanser, 2001.
- SEBALD, Winfried Georg, *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.
- SEBALD, Winfried Georg, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 1993.
- SEBALD, Winfried Georg, *Les Emigrants, quatre récits illustrés*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999.
- SEBALD, Winfried Georg, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 1995.
- SEBALD, Winfried Georg, *Les Anneaux de Saturne*, traduit de l'allemand par Bernard Kreis, Arles, Actes Sud, 1999.
- SPOERRI, Daniel, *Topographie anecdotée du hasard*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990.
- STUDS, Terkel, *Working : histoire orale du travail aux États-Unis*, traduit de l'anglais par Denise Meunier et Aurélien Blanchard, Paris, Amsterdam, 2006.
- TURNBULL, Gaël, *A Year and a Day*, Mariscat, Glasgow, 1985.
- VIGÉE, Claude, *Chants de l'absence*, in *Mon Heure sur la terre : Poésies complètes, 1936-2008*, Paris, Galaade Éditions, 2008.
- VINAVER, Michel, *11 Septembre 2001 : livret*, Paris, L'Arche, 2002.
- VOLLMANN, William T., *Poor People*, New York, CCC (HarperCollins), 2007.
- VOLLMANN, William T., *Pourquoi êtes-vous pauvres ?*, traduit de l'anglais par Claro, Arles, Actes Sud, 2010.
- VOLLMANN, William T., *Rising up and rising down*, San Francisco, Mc Sweeney's Books, 2003.
- VOLLMANN, William T., *Le Livre des violences : quelques pensées sur la violence, la liberté et l'urgence des moyens*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Mourlon, Auch, Tristram, 2009.
- WEISS, Peter, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1965.
- WEISS, Peter, *L'Instruction, oratorio en onze champs*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Arche, 2000.

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES CITÉES

- **Films d'Alexander Kluge**

KLUGE, Alexander, *Abschied von gestern* (1966), durée : 1h24 mn, écrit et réalisé par Alexander Kluge, publication : Filmmuseum.

KLUGE, Alexander, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973), durée : 1h27 mn, écrit et réalisé par Alexander Kluge, publication : Filmmuseum.

KLUGE, Alexander, *Die Patriotin* (1979), durée 1h58 mn, écrit et réalisé par Alexander Kluge, publication : Filmmuseum.

KLUGE, Alexander, *Deutschland im Herbst* (1978), durée : 1h59 mn, réalisé par Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, et alii, publication : Filmmuseum.

KLUGE, Alexander, *Die Macht der Gefühle* (1983), durée : 1h52 mn, écrit et réalisé par Alexander Kluge, publication : Filmmuseum.

- **Films de Georges Perec ou réalisés avec la participation de Georges Perec**

BOBER, Robert, PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island : 1978-1980*, durée : 1h57 mn, réalisé par R. Bober, scénario G. Perec, *Georges Perec, vol. I*, publication : INA.

PEREC, Georges, *Les Lieux d'une fugue* (1978), réalisé par G. Perec, durée : 41 mn, in *Georges Perec, vol. I*, publication : INA.

QUEYSANNE, Bernard, et PEREC, Georges, *Un Homme qui dort* (1974), durée : 1h17 mn, réalisé par Georges Perec et Robert Queysanne, à partir du livre écrit par G. Perec, publication : La Vie est belle films associés.

CORNEAU, Alain, *Série noire* (1979), réalisé par Alain Corneau, durée : 1h51 mn, adapté par Georges Perec du roman « A Hell of a Woman », de Jim Thompson, publication : Studio Canal.

II. Bibliographie critique sélective sur les auteurs du corpus

MARCEL COHEN

- **Articles**

CAHEN, Didier, « Marcel Cohen, La terre promise », in *Qui a Peur de la Littérature*, Éditions Kimé, Paris, 2001.

TAYLOR, John, « Walls as Mirrors, The Haunting Short Prose of Marcel Cohen », in *Human Rights Review*, Rutgers, The State University of New Jersey, vol. 3, n° 4, Juillet-Septembre 2002.

- **Numéros de revues**

À propos de Marcel Cohen, numéro spécial de la revue *Le Préau des collines*, Paris, 2005.

Revue Europe, cahier spécial Marcel Cohen, N°961, Paris, Mai 2009.

- **Mémoire**

BENGARD, Beate, *Marcel Cohen, Faits (Paris, Gallimard, 2002). Processus de lecture et d'écriture*, mémoire de maîtrise dirigé par Almuth Grésillon et Alfonso de Toro, Université de Leipzig, 2002.

- **Entretiens et conférences**

COHEN, Marcel, Lecture-conférence au Centre d'Études Poétiques de l'École Normale Supérieure de Lyon, mars 2004.

COHEN, Marcel, « Colère froide, entretien avec Éric Dussert », in *Le Matricule des anges*, n°119, janvier 2011, pp. 30-31.

ANNIE ERNAUX

- **Ouvrages**

THUMEREL, Fabrice (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004.

DAY, Loraine, *Writing Shame and dDsire : the Work of Annie Ernaux*, Oxford, Peter Lang, 2007.

DUGAST-PORTES, Francine, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

• **Articles**

BACHOLLE, Michèle, « Annie Ernaux : lieux communs et lieu(x) de vérité », in *Littérealité*, vol. 7, n° 1-2, 1995, pp. 29-40.

BAISNEE, Valérie, « “Porteuse de la vie des autres” : Ernaux’s *Journal du dehors* as Anti-Diary », in *Women in French Studies*, vol. 10, 2002, pp. 177-187.

BARBÉRIS, Dominique, « La parataxe dans l’écriture d’Annie Ernaux », in *Tra-jectoires*, n° 3, juin 2006, pp. 60-69.

BLANCKEMAN, Bruno, « Annie Ernaux : une écriture des confins », in THUMEREL, Fabrice (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l’entre-deux*, Arras, Presses de l’Université d’Artois, 2004, pp. 105-114.

BOEHRINGER, Monika, « Paroles d’autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d’Annie Ernaux », in *Études françaises*, 2000, 36 (2), pp. 131-148.

CHARPENTIER, Isabelle, « Les réceptions “ordinaires” d’une écriture de la honte sociale – Lecteurs d’Annie Ernaux », in *Idées. La Revue des sciences économiques et sociales*, n° 155, mars 2009, pp. 19-25.

HORVATH, Krisztina Zentai, « Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman contemporain », in *Neohelicon*, vol. XXVIII, n°2, décembre 2001, pp. 251-268.

IONESCU, Mariana, « *Journal du dehors* d’Annie Ernaux : “Je est un autre” », in *French Review*, vol. 74, n° 5, avril 2001, pp. 934-943.

MALL, Laurence, « L’ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d’Annie Ernaux », in *Französisch Heute*, vol. 2, juin 1998, pp. 134-140.

NGUYEN, Tu Hanh, « Annie Ernaux, vers l’appropriation des lieux communs », in JOSEPH, Sandrina (dir.), *Révéler l’habituel : la banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, département des littératures de langue française de l’Université de Montréal, Paragraphes, n° 28, 2009, pp. 43-65.

SHERINGHAM, Michael, « Cultural Memory and the Everyday », in *Journal of Romance Studies*, vol. 3, n° 1, printemps 2003, pp. 45-57.

TIERNEY, Robin, « “Lived Experience at the Level of the Body” : Annie Ernaux’s *Journaux extimes* », in *Substance*, vol. 35, n° 3, 2006, pp. 113-130.

VILAIN, Philippe, « Annie Ernaux ou l’autobiographie en question », in *Roman 20-50*, décembre 1997, 24, pp. 141-147.

WAREHIME, Marja, « Paris and the Autobiography of a Flaneur : Patrick Modiano and Annie Ernaux », in *French Forum*, vol. 25, n° 1, janvier 2000, pp. 97-113.

WELCH, Edward, « Coming to Terms with the Future : The Experience of Modernity in Annie Ernaux’s *Journal du dehors* », in *French Cultural Studies*, vol. 18, n° 1, février 2007, pp. 125-136.

WELCH, Edward, « Godard, Ernaux et la cartographie du quotidien », in ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation, II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, pp. 249-259.

- **Entretiens**

ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.

TONDEUR, Claire-Lise, « Entretien avec Annie Ernaux », in *French review*, octobre 1995, 69(1), pp. 37-44.

ALEXANDER KLUGE

- **Ouvrages**

BÖHM-CHRISTL, Thomas (dir.), *Alexander Kluge*, Suhrkamp, Frankfurt a/ Main, 1983.

GEPPERT, Hans Vilmar, *Der « andere » historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierliche Gattung*, Tübingen, Niemeyer, 1976.

HOLL, Herbert, *La Fuite du temps « Zeitenzug » chez Alexander Kluge, Récit. Image. Concept*, Bern, Berlin, Paris, Peter Lang, coll. « contacts », 1999.

KRAUSE, Günter, et HOLL, Herbert (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les identité nationales et l'interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004.

LEWANDOWSKI, Rainer, *Alexander Kluge*, Munich, Édition Text und Kritik, 1980.

LUTZE, Peter C., *Alexander Kluge, The Last Modernist*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.

- **Articles**

GRUBER, Klemens, « « Etait-ce suffisamment déviant ? » - La télévision d'Alexander Kluge », in KRAUSE, Günter, et HOLL, Herbert (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, Le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les identité nationales et l'interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 247-268.

MOREL, Jean-Pierre, « À propos du montage : de Kluge à Müller », in KRAUSE, Günter, et HOLL, Herbert (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, Le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les identité

Bibliographie

nationales et l'interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 129-146.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus, « Césure de la présentification, de l'écriture après Auschwitz chez Heiner Müller et Alexander Kluge », traduit de l'allemand par Kza Han et Herbert Holl, in KRAUSE, Günter, et HOLL, Herbert (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, Le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les identité nationales et l'interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 147-164.

VISH, Marijke, « Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* », in BÖHM-CHRISTL, Thomas, *Alexander Kluge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, pp. 26-49.

• Entretien

KLUGE, Alexander, « Ainsi s'en retourne l'écho », Entretien avec Kza Han et Herbert Holl, in KRAUSE, Günter, et HOLL, Herbert (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, Le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les identité nationales et l'interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 171-184.

GEORGES PEREC

• Ouvrages

BÉHAR Stella, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New-York, Peter Lang, 1995.

BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

HARTJE, Hans, *Georges Perec écrivain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991.

NIFTANIDOU, Théocharoula, *Georges Perec et Nikos-Gabriel Pentzakis : une poétique du minimal*, Paris, L'Harmattan, 2004.

VON MANFRANS, Manet, *La Contrainte du réel*, Bruxelles, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1999.

• Articles

BARY, Cécile de, « Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés », *Cahiers de Narratologie*, n°16, 2009, mis en ligne le 26 mai 2009, consulté le 10 août 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/942>. (consulté le 19/09/11)

BERTHARION, Jacques-Denis, « Des Lieux aux non-lieux : de la rue Vilin à Ellis Island », in *Le Cabinet d'amateur*, n°5, Juin 1997, pp. 51-72.

CHAUVIN, Andrée, et MADINI, Mongi, « La remontée des images (sur les récits d'Ellis Island) », in *Le Cabinet d'amateur* n° 6, décembre 1997, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 39-81.

LAWNICZAK, Monika, « L'autre île », in *Cahiers Georges Perec*, n° 9, Éditions Castor Astral, Novembre 2006, pp. 229-244.

MAGNÉ, Bernard, « La place Saint-Sulpice : Lieu parisien ou lieu perecquien ? », dans DÉSY, Caroline, FAUVELLE, Véronique, FRIDMAN, Viviana, et MALTAIS, Pascale (dir.), *Une Œuvre indiscipline : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Presses de l'Université de Laval, Québec, 2007, pp. 133-148.

REGGIANI, Christelle, « Perec photographe », *Formules*, n° 7, pp. 47-59.

REGGIANI, Christelle, « Perec : une poétique de la photographie », in *Littérature*, n° 129, pp. 77-106.

SCHNITZER, Daphné, « Le rêve américain revisité par Georges Perec et Robert Bober », in *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles et sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, Éditions Joseph K, 2005, pp. 378-289.

SCHWARTZ, Paul, « Lire et voir Ellis Island » in *Cahiers Georges Perec*, n° 8, Colloque de Montréal, sous la direction de Jean-François Chassay, Le Castor Astral, Novembre 2004, pp. 255-262.

- **Mémoire**

PALOQUE-BERGES, Camille, *Une Poétique du prélèvement : pratique de l'appropriation documentaire chez Charles Reznikoff et Georges Perec*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université Lyon 2, Année 2003-2004.

- **Entretien**

PEREC, Georges, « Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la terre promise », dans *Georges Perec, Entretiens et Conférences*, volume 2 (1979-1981), éd. critique établie par D. Bertelli et M. Ribière, éd. Joseph K., Nantes, 2003.

CHARLES REZNIKOFF

- **Ouvrages**

BLAU DUPLESSIS, Rachel, et QUATERMAIN, Peter (dir.), *The Objectivist Nexus*, Tuscaloosa et Londres, The University of Alabama Press, coll. « Essays in Cultural Poetics », 1999.

Bibliographie

COHEN-CHEMINET, Geneviève, « *L'Entretien infini* » : modernité poétique et tradition appropriée dans l'œuvre de Charles Reznikoff, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

FRANCIOSI, Michael, *A Story of Vocation: the poetic Achievement of Charles Reznikoff*, (PH.D. soutenu en 1985 à l'Université d'Iowa), Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Service, University Microfilms International, 1993.

FRIEDMAN, Stephen, *A Menorah for Athena : Charles Reznikoff and the Jewish dilemmas of Objectivist poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

HELLER, Michael, *Conviction's net of Branches, Essay on the Objectivist Poets and Poetry*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985.

HINDUS, Milton, *Charles Reznikoff: a critical essay*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1977.

HINDUS, Milton, *Charles Reznikoff: Man and Poet*, Orono (Maine), National Poetry Foundation – University of Maine at Orono, 1984.

MCMAHON, Fiona, *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'aire anglophone », 2011.

• Articles

« Charles Reznikoff », in *Encyclopedia of American Poetry, The Twentieth Century*, édité par Eric L. Haralson, Chicago/London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.

AUSTER, Paul, « The Decisive Moment » [1974 ; 1976 ; 1978], in *The Art of Hunger*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992.

AUSTER, Paul, « L'instant décisif », in *L'Art de la faim*, suivi de *Conversations avec Paul Auster*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992.

PIC, Muriel, « Le montage de témoignages dans la littérature : Holocauste de Charles Reznikoff », in *Critique*, vol. 64, n°738, 2008, pp. 878-888.

ROUBAUD Jacques, « La tentation objectiviste », in *Revue de Littérature Générale*, « Digest », 96/2, Olivier Cadiot et Pierre Alféri (dir.), POL, 1996, non paginé.

WATSON, Benjamin, « Reznikoff's Testimony », in *Law Library Journal*, 82 : 4, Décembre 1990, pp. 647-671.

• Numéro de Revue

If, n°16, « Charles Reznikoff », Marseille, avril 2000.

• Mémoire

PALOQUE-BERGÈS, Camille, *Une poétique du prélèvement : pratique de l'appropriation documentaire chez Charles Reznikoff et Georges Perec*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université Lyon 2, Année 2003-2004.

RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE ROLAND BARTHES• **Ouvrages**

- COMMENT, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- DELORD, Jean, *Roland Barthes et la photographie*, Paris, Créatis, 1980.
- KNIGHT, Diana, *Barthes and utopia: Space, travel, Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- LÉGER, Nathalie (éd.), *Roland Barthes au Collège de France, 1977-1980*, contributions prononcées à la journée d'hommage, 1^{er} décembre 2000, à Paris, organisée par le Collège de France et l'Institut mémoires de l'édition contemporaine, Paris, IMEC, 2002.
- MACÉ, Marielle et GEFEN, Alexandre (éds.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota Bene, 2002.
- MARTY, Éric, *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010.
- MARTY, Éric, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, 2006.
- SONTAG, Susan, *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

• **Articles**

- BENSMAÏA, Réda, « Du fragment au détail », in *Poétique*, n° 47, « Roland Barthes », septembre 1981, pp. 355-370.
- LÉGER, Nathalie, « La Préparation du roman », in LÉGER, Nathalie (éd.), *Roland Barthes au Collège de France, 1977-1980*, contributions prononcées à la journée d'hommage, 1^{er} décembre 2000, à Paris, organisée par le Collège de France et l'Institut mémoires de l'édition contemporaine, Paris, IMEC, 2002, pp. 77-93.
- MARTIN-ACHARD, Frédéric, « “Le nez collé à la page” : Roland Barthes et le roman du présent », in *Revue –Trans*, n°3, « Ecrire le présent », Hiver 2007, article en ligne à l'adresse suivante : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article163> (consulté le 15/09/2011).
- MARTY, Éric, « Roland Barthes et la question du genre : Le journal », in *Le Savoir des genres*, études réunies et présentées par Raphaël Baroni et Marielle Macé, *La Licorne*, n°79, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 85-95.
- MARTY, Éric, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, “une ancienne conversation” », *Les Temps modernes*, n°654, mai-juillet 2009, pp. 74-89.
- MARTY, Éric, « Roland Barthes, l'assomption du phénomène », in *Critique*, septembre 1982.
- RABATÉ, Dominique, « Le Singulier pluriel, Roland Barthes », in *Le Chaudron fêlé, écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.
- SHERINGHAM, Michael, « “Ce qui tombe comme une feuille sur le tapis de la vie” : Barthes et le quotidien », in MACÉ, Marielle et GEFEN, Alexandre (éds.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota Bene, 2002, pp. 135-158.

Bibliographie

SHIMOZAWA, Kazuyoshi, « Le haïku chez Barthes », *Études de langue et littérature françaises*, n° 74, Tokyo, Mars 1999, pp. 166-178.

VERCAEMER, Philippe, « L'instant d'écrire le haïku selon Barthes », in BERTRAND, Dominique (éd.), *Poétiques du burlesque. Actes du colloque international du centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise-Pascal*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 131-149.

• Entretiens

BARTHES, Roland, « Le Jeu du kaléidoscope », entretien avec Jean-Louis Ezine, in *Les Nouvelles Littéraires*, 15 janvier 1975, repris dans *Œuvres Complètes, tome IV, 1972-1976*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 845-850.

BARTHES, Roland, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », entretien avec Jean-Jacques Brochier, in *Magazine Littéraire*, n° 97, février 1975, repris dans *Œuvres Complètes, tome IV, 1972-1976*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 851-875.

BARTHES, Roland, « Roland Barthes contre les idées reçues », entretien avec Claude Jannoud, in *Le Figaro*, 27 juillet 1974, repris dans *Œuvres Complètes, tome IV, 1972-1976*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 564-569.

BARTHES, Roland, « Texte à deux (parties) », (réponses à des questions écrites), in *Wunderblock*, n° 1-2, 1977, repris dans *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 383-391.

MARTY, Éric, « Barthes et le roman », entretien avec Antoine Compagnon et Alain Finkielkraut, in FINKIELKRAUT, Alain (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock/Panama, 2006, pp. 217-240.

RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR LES AUTRES ŒUVRES DU CORPUS

ÉLARGI

ARENDDT, Hannah, « Walter Benjamin », in *Vies politiques*, traduit de l'anglais par Éric Adda et al., Paris, Gallimard, 1974.

AZÉRAD, Hugo, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner, Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Peter Lang, 2002.

ELLMANN, Richard, *James Joyce*, Paris, Gallimard, 1962.

MILLOT, Catherine, « Épiphanies », in *La Vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 161 sq.

ORTEL, Philippe, « Discours, valeurs, dispositif. Autour d'une « chose vue » de Victor Hugo », in *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, vol. présenté par Vincent Jouve et Alain Pagès, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, pp. 14-23.

PEREC, Georges, *Penser/classer*, Paris, Seuil, 2003 [1985].

QUIGNARD, Pascal, « XLIV^e traité, L'oreiller de Sei », in *Petits traités, vol. II*, Paris, Gallimard, Folio, 1997 [1990].

RABATÉ Dominique, « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabbuchi », in *Modernités*, n°11, Presses universitaires de Bordeaux, février 1998.

ROSA, Guy, TRÉVISAN, Carine, RAINERI, Caroline, NABET, Jean-Claude, « Notice générale de *Choses vues – Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, vol. « Histoire », Laffont, coll. « Bouquins », 1987, pp. 1415 sq.

VACHAUD, Pauline, *Écrire la voix des autres : la responsabilité de la forme dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude Coste, soutenue le 11 juin 2010 à l'Université Grenoble III.

III. Théorie de la littérature

THÉORIE GÉNÉRALE

ADORNO, Théodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

ALEXANDRE, Didier, FRÉDÉRIC, Madeleine, PARENT, Sabrina, et TOURET, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2004.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1966.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », in *Manteia*, n°5, 4^e trimestre 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue* puis dans *Œuvres Complètes, tome III*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1968], pp. 40-45.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », article paru dans la revue *Communications*, n° 11, repris dans *Le Bruissement de la langue*, puis dans les *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1968], pp. 25-32.

BARTHES, Roland, *S/Z* [1970], in *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 119-346.

BARTHES, Roland, « Leçon », in *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1978], pp. 427-448.

BARTHES, Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, « Traces écrites », 2003.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

Bibliographie

- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, Coll. « Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaften », 1978 [1925].
- BENJAMIN, Walter, *L'Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985.
- BESSIÈRE, Jean, *Dire la littérature : Points de vues théoriques*, Bruxelles, 1993
- BESSIÈRE, Jean, *Énigmatisme de la littérature : pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BUTOR, Michel, « La critique et l'invention », in *Répertoire, III*, Paris, Minuit, 1968.
- CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993 [1857].
- CHOLL, Isabelle (éd.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, coll. « Littératures », Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.
- EASTMAN, Max, *Enjoyment of Poetry*, New York, Charles Scribner, 1913.
- FOUCAULT, Michel, « La notion d'auteur », in *Dits et Écrits, tome I*, Paris, Gallimard, 1994 [1969].
- GARNIER, Xavier, « La littérature et son espace de vie », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in GENETTE, Gérard, et TODOROV, Tzvetan (dir.) *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1979.
- LECERCLE, Jean-Jacques, et SHUSTERMAN, Ronald, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 2011.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MELLIER, Denis, « Polarités et généralité : de quelques figures contemporaines de la circulation Europe/Amérique en littérature et au cinéma », in *Revue de Littérature Comparée*, « Traversées Atlantiques », n°312, Octobre-Décembre 2004, Didier érudition/ Klincksieck, pp. 467-484.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de, et VADÉ, Yves (éds.), *Modernités, 8 : Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », in GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.) *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, pp. 91-118.

ROSSI, Paul Louis, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *Qu'est-ce qu'un Événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature 128 », 2001.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, coll. « Verdier poche », 2008[1989].

TODOROV, Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001.

TODOROV, Tzvetan, « Présentation », GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.) *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.

VALÉRY, Paul, « Première leçon du cours de poétique », in *Œuvres, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

LITTÉRATURES FACTUELLES

ANDERSON, Chris (éd.), *Literary nonfiction : theory, criticism, pedagogy*, Carbondale, Southern Illinois university press, 1989.

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers » [1962], in *Essais critiques* [1964], in *Œuvres Complètes, II, 1962-1967*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 442-451.

BESSIÈRE, Jean et MAÁR, Judit (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité. Cahiers de la nouvelle Europe*, Paris, L'Harmattan, 2005.

CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1975.

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction* [*The Distinction of Fiction*], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001 [1999].

CRITIQUE, n° 699-700, « Le Théâtre sans l'illusion », Paris, Minit, septembre 2005.

DETUE, Frédérik Detue, *En Dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*, soutenance prévue le jeudi 17 novembre 2011, à l'Université Paris 8-Saint-Denis, devant un jury composé de Tiphaine Samoyault, Catherine Coquio, Emmanuel Bouju, Anne Roche et Luba Jurgenson.

DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques. (en) Mouvement(s)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les Cahiers de la MSHE Ledoux », 2011.

ÉVRARD, Franck, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66.

Bibliographie

- GUTKIND, Lee, *In fact: the best of "Creative nonfiction"*, New York, W. W. Norton, 2005.
- HELLER, Leonid, « Le mirage du vrai : remarques sur la littérature factographique en Russie », in *Communications*, n°71, « Le Parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, octobre 2001, pp. 143-177.
- HOLLOWELL, John, *Fact and fiction : the New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1977.
- JEANNELLE, Jean-Louis, « Atelier de théorie littéraire : Littératures factuelles : les problèmes. » Article en ligne sur le site « Fabula » à l'adresse suivante : [http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Bratures factuelles%3A les probl%26egrave%3Bmes](http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Bratures_factuelles%3A_les_probl%26egrave%3Bmes) (consulté le 27/11/10)
- LACOSTE, Charlotte, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, thèse de doctorat sous la direction de Tiphaine Samoyault, soutenance prévue le 2 décembre 2011 à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, devant un jury composé de Pierre Bayard, Tiphaine Samoyault, François Rastier, François-Charles Gaudard, Frédéric Rousseau et Frédérique Leichter-Flack.
- Philosophie*, n°88, « Le témoignage », hiver 2005.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit, tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SHIELDS, David, *Reality Hunger: a Manifesto*, New York, A. A. Knopf, 2010.
- TOKER, Leona, « Toward a Poetic of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies », in *Poetics Today*, Vol. 18, N°2, Été 1997, pp. 187-222.
- WAGNER, Franck, « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux », article publié en ligne sur le site *Vox Poetica* et consultable à l'adresse suivante, http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html#_edn1 (consulté le 16/09/11).
- WEISS, Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution [Vietnam Diskurs]*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

THÉORIES DE LA LECTURE ET ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [titre original : *Lector in fabula*], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1965.

FISH, Stanley Eugene, *Is there a Text in this Class, the Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

FISH, Stanley Eugene, *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais par Etienne Dobennesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Hachette, coll. "Contours littéraires", 1993, p. 29.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

VAUGEOIS, Dominique, « L'effet, entre rhétorique et phénoménologie », publié sur le site *Fabula* et consultable en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.fabula.org/atelier.php?L%27effet%2C%20entre%20rh%26eacute%3Btorique%20et%20ph%26eacute%3Bnom%26eacute%3Bnologie> (consulté le 19/09/11).

HISTOIRE LITTÉRAIRE

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995.

DUBREUIL, Laurent, « Atelier de théorie littéraire : Les généalogies littéraires », publié sur le site *Fabula* et consultable à l'adresse suivante :

<http://www.fabula.org/atelier.php?Les%20g%26eacute%3Bn%26eacute%3Balogies%20litt%26eacute%3Braires> (consulté le 19/09/11).

GENETTE, Gérard, « Poétique et histoire », in *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

JAUSS, Hans Robert, « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », in *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

Bibliographie

JAUSS, Hans Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », in *Pour une Esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

MOISAN, Clément, *L'Histoire littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990.

TOURET, Michèle, « Si proche, si proche...Réflexions sur l'histoire littéraire du XX^e siècle », article publié en ligne sur le site *fabula* en mai 2009 et consultable à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?Si_proche%2C_si_proche#_edn6, (consulté le 19/09/11).

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

FORMES ET GENRES LITTÉRAIRES

AGAMBEN, Giorgio, *La Fin du poème*, traduit de l'italien par Carole Walter, Paris, Circé, 2002 [1996].

ARON, Paul, « Inventaire », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

AUDET, René, *Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.

BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu », publié dans les *Essais critiques* [1964], puis dans les *Œuvres Complètes, tome II, 1968-1971*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1962], pp. 430-441.

BARTHES, Roland, « Pierre Loti : « Aziyadé » », in *Œuvres Complètes, tome IV, 1972-1976*, Nouvelle édition revue, présentée et corrigée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1971], pp. 107-120.

BARTHES, Roland, *L'Empire des Signes*, in *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, Nouvelle édition revue, présentée et corrigée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1970], pp. 347-446.

BEDRANE, Sandrine, « Titres et pratiques génériques de l'extrême contemporain : les recueils de formes brèves », in *Le Savoir des genres*, études réunies et présentées par Raphaël Baroni et Marielle Macé, *La Licorne*, n°79, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 339-354.

BRAUD, Michel, *La Forme des jours. Pour une Poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2006.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELAUNE, Benoît, *Le Cut-up chez William S. Burroughs : modèle plastique, création littéraire*, sous la direction de Didier Plassard, thèse de littératures comparées soutenue à l'Université Rennes 2, le 6 décembre 2003.

- ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009.
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel : Un roman est-il encore possible ?*, Nantes, Pleins Feux, 1999.
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1982.
- GENETTE, Gérard, « Des œuvres et des genres », in *Figures V*, Paris, Seuil (Poétique), 2002.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977].
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- HEYNDELS, Ralph, *La Pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Marga éditeur, 1985.
- JARRETY, Michel, (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, pp. 266-267.
- JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002.
- LEJEUNE, Philippe, et BOGAERT, Catherine, *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.
- MARTY, Éric, *L'Écriture du Jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985.
- MONTANDON, Alain (éd.), *L'Anecdote, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres de Clermont-Ferrand, 1990.
- MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
- MURA-BRUNEL, Aline et SCHUEREWEGEN, Franck (éds.), *Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Française*, n° 41, « L'Extime/L'Intime », Amsterdam-New York, 2002.
- NOGACKI, Edmond (dir.)/ Centre d'analyse du message littéraire et artistique, *L'Effacement des genres dans les lettres et les arts, Actes du colloque international d'octobre 1993*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1994.
- QUIGNARD, Pascal, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986.
- SANGSUE, Daniel, « La figure du livre impossible dans les textes fragmentaires », in *Interférences*, n° 12, juillet-décembre 1980.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre : note sur la problématique générique » in GENETTE, Gérard, et alii, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, pp. 179-205.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un Genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHIAVETTA, Bernardo, et THOMAS, Jean-Jacques (dir.), « Forme & Informe dans la création moderne et contemporaine », in *Formules*, n°13, 2009.

Bibliographie

- TARDY, Nicolas, *Les Ready-made textuels*, Genève, Haute École d'Art et de Design, 2006.
- TESTUD, Pierre, (éd.), *Brièveté et écriture, La Licorne*, n° 21, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LITTÉRATURE ET CONTEMPORAIN

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le Contemporain ?* [titre original *Che cos'è il Contemporaneo?*], traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot/Rivages, 2008 [2008].
- BON, François, « Sortir du roman », entretien avec Jean-Claude Lebrun, filmé pour l'émission « Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ? » sur FR3, 1998, publié dans l'Humanité et consultable en ligne à l'adresse suivante http://www.tierslivre.net/arch/itw_Lebrun.html (consulté le 18/09/11).
- GUILLAUME, Daniel, (éd.), *Poétiques et Poésies contemporaines*, publié par le Centre Jacques-Petit, Université de Franche-comté et le Centre d'Études Poétiques, ENS-LSH, Lyon et Cognac, Le temps qu'il fait, 2002.
- PEREC, Georges, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre), transcription de Leslie Hill, publié in *Les choses, une histoire des années soixante*, Paris, René Julliard, 1965, pp. 147-171.
- RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le Contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Plein Feux, 2001.
- VACHAUD, Pauline, *Écrire la voix des autres : la responsabilité de la forme dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude Coste, soutenue le 11 juin 2010 à l'Université Grenoble III.
- VIART, Dominique, et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations, 2^e édition augmentée*, Paris, Bordas, 2008.

LITTÉRALITÉ

- AMEY, Claude, *Mémoire archaïque de l'art contemporain, littéralité et rituel*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BAQUEY, Stéphane, « Emmanuel Hocquard, une poésie littérale ? », in GUILLAUME, Daniel, (éd.), *Poétiques et poésies contemporaines*, publié par le Centre Jacques-Petit, Université de Franche-comté et le Centre d'Études Poétiques, ENS-LSH, Lyon et Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, pp. 309-328.

BARTHES, Roland, « Littérature littérale », article paru dans la revue *Critique*, puis publié dans les *Essais critiques*, in *Œuvres complètes, tome II, 1962-1967*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1955], pp. 325-331.

BARTHES, Roland, « Littérature objective », article paru dans la revue *Critique*, puis publié dans les *Essais critiques*, in *Œuvres complètes, tome II, 1962-1967*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1954], pp. 293-303.

BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes, tome I, 1942-1961*, édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1953], pp. 169-228.

BARTHES, Roland, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC, 2002.

BLANCO, Mercedes, « Quelques remarques sur l'histoire du concept de littéralité », in *Littéralité 2, L'esprit de la lettre, Textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes*, Actes du colloque des 18-19 mai 1990 organisé par le G.R.I.A.L. à la Maison des Pays Ibériques, études réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux – Maison des pays ibériques, 1992, pp. 7-25.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois Essais de poésie littérale, de Rimbaud à Denis Roche*, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck,, Paris, Al Dante, 2003.

BROGOWSKI, Leszek, et FRANGNÉ, Pierre-Henry (dir.), *Ce que vous voyez est ce que vous voyez : tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

DESTREMAU, Lionel, « Entretien avec Jean-Marie Gleize », *Prétexte*, Hors-Série n° 9, Printemps 1996, consultable en ligne à l'adresse suivante :

http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/jean-marie-gleize.htm (consulté le 19/09/11)

GLEIZE, Jean-Marie, « A noir ou les enjeux de la poésie », entretien publié dans *La Quinzaine littéraire*, n° 532, mai 1989.

GLEIZE, Jean-Marie, *A noir, poésie et littéralité, essai*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1992.

HOCQUARD, Emmanuel, « Cette histoire est la mienne », in RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de, et VADÉ, Yves (éds.), *Modernités, 8*, « Le sujet lyrique en question », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

LAPACHERIE, Jean-Gérard, « Changement de paradigme dans les études littéraires », in RABATÉ, Dominique, et VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 43-56.

LY, Nadine (dir.), *Littéralité 2, L'esprit de la lettre, Textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes*, Actes du colloque des 18-19 mai 1990 organisé par le G.R.I.A.L. à la Maison des Pays Ibériques, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux – Maison des pays ibériques, 1992.

MAULPOIX, Jean-Michel, « La poésie française depuis 1950 : les tendance », article publié sur le site « Jean-Michel Maulpoix et Cie », et consultable à l'adresse suivante : <http://www.maulpoix.net/decanter.html> (consulté le 18/09/11)

Bibliographie

RABATÉ, Dominique, « Littéralité », in JARRETY, Michel, (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

RABATÉ, Dominique, et VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

VIART, Dominique, « Ouverture : blancheur et minimalisme littéraire », in RABATÉ, Dominique, et VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 8-30.

IV. Esthétique et histoire de l'art

PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

ADORNO, Théodor, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jiménez, Paris, Klincksieck, 1989.

DEWEY, John, *Art as Experience*, in *The Later Works, 1925-1953, vol. 10, 1934*, edited by Jo Ann Boydston, Carbondale, Southern Illinois University, 2008.

DEWEY, John, *Œuvres philosophiques III, L'Art comme expérience*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Pau, Publications de L'université de Pau/éditions Farrago, 2005.

DUFRENNE, Michel, *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1980.

GOODMAN, Nelson, *Of Mind and other Matters*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1984.

GOODMAN, Nelson, *L'Art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1996.

GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Jacqueline Chambon, 1992.

RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris Hachette Littératures, « Pluriel », 1998.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

HISTOIRE DE L'ART : RÉFÉRENCES GÉNÉRALES

ARASSE, Daniel, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996.

ARASSE, Daniel, « La peinture au détail », in *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

BUCHLOH, Benjamin, *Essais historiques I, Art moderne*, traduit de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbane, Art Édition, 1992.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.

MEYER, James, *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995.

LITTÉRATURE ET ARTS VISUELS

- **Références générales**

ARAMBASIN, Nella, *Littérature contemporaine et histoires de l'art, récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007 [2001, édition augmentée].

KIBÉDI-VARGA, Aron, « Criteria for Describing World-and-Image-Relations », in *Poetics Today*, n°10, vol. 1, Printemps 1989, pp. 31-53.

LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, *Texte/Image : Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

LUCAS-LECLIN, Émilie (dir.), « Littérature et Image », *TRANS- Revue de littérature générale et comparée de l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle*, n° 2, juin 2006. URL : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?rubrique29>. (Consulté le 5 septembre 2011).

MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotextes*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches en communication de Didactique de l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, Paris, Orphys, 1990.

Poésure et peinture, catalogue de l'exposition organisée à Marseille au Centre de la Vieille Charité du 12 février au 23 mai 1993 par les Musées de Marseille et la Réunion des Musées nationaux, Marseille/Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

RUSSO, Adélaïde, *Le Peintre comme modèle, du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Textuel, n°52, « Lectures de l'art contemporain », textes réunis par M. Nachtergaele, mai 2007.

• Photographie

BARTHES, Roland, « Le troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », article initialement paru dans *Les Cahiers du cinéma*, n°222, juillet 1970, repris dans *L'Obvie et l'obtus* [1982], puis dans les *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1970], pp. 485-506.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, in *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1980], pp. 785-892.

BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes, tome II*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1962.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres, tome II*, traduit de l'allemand par Pierre Rush, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1935-1936)*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, in *Œuvres, tome III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 269-315.

BOURDIEU, Pierre, BOLTANSKI, Luc, CASTEL, Robert, et CHAMBOREDON, Jean-Claude, *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minit, 1965.

CARTIER-BRESSON, Henri, « L'instant décisif », in *L'Imaginaire d'après nature*, Montpellier, Fata Morgana, 1996 [1952].

DEPARDON, Raymond, « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles », propos recueillis par André Rouille, Emmanuel Hermange et Vincent Lavoie, in *La Recherche photographique*, « Les Choses », n° 15, automne 1993.

DURAND, Régis, *Le Monde après la photographie*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, 1995.

FROLOFF, Nathalie, « Pour une écriture photographique du réel », *Tra-jectoires*, n° 3, juin 2006, pp. 70-84.

GARNIER, Marie-Dominique (dir.), *Jardins d'hiver : littérature et photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique : Pour une théorie des écarts*, traduit de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, 1990.

MACÉ, Gérard, « Le plus léger bagage », in CARTIER-BRESSON, Henri, *L'Imaginaire d'après nature* [1952], Montpellier, Fata Morgana, 1996.

MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MEAUX, Danièle et ORTEL, Philippe (éd.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.

ORTEL, Philippe, « Note sur une esthétique de la vue : photographie et littérature », in *Romantisme, Revue de la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes*, n°118, quatrième trimestre 2002, pp. 93-104.

ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002.

ORTEL, Philippe, « Photographie humanitaire ou nouvel humanisme ? Autour de Winterreise de Luc Delahaye », in *L'Image et les traversées de l'histoire : documents, médias et pratiques artistiques*, textes réunis par Isabelle Alzieu et Dominique Clévenot, *Figures de l'art* n° 15, Presses Universitaires de Pau, 2008, p. 189-204.

REGGIANI, Christelle, « Perec : une poétique de la photographie », in *Littérature*, n°129, « Matières du roman », Paris, mars 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Anchor Book, 1977.

SONTAG, Susan, *Sur la Photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1993.

SOULAGES, François, *Esthétique de la Photographie*, Paris, Nathan Université, 1998.

• Montage

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2005.

ARAGON, Louis, *Collages*, Hermann, Paris, 1980 [1965].

AUMONT, Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005.

BABLET, Denis (éd), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Table ronde internationale du Centre national de la recherche scientifique, Équipe Théâtre moderne, Ivry-sur-Seine, 11-14 mai 1976, Lausanne, la Cité-l'Âge d'homme, 1978.

BEAUVAIS, Yann, et BOUHOURS, Jean-Michel, *Monter Sampler, L'échantillonnage généralisé*, Paris, Centre Pompidou/Scratch, 2000.

BENJAMIN, Walter, « Crise du roman », in *Œuvres, tome II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, dir. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001.

BENJAMIN, Walter, « Krisis der Roman. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* », in *Angelus Novus, ausgewählte Schriften 2*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

COËLLIER, Sylvie (dir.), *Le Montage dans les arts au XX^e et XXI^e siècles*, Actes des Journées d'Études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.

Bibliographie

COËLLIER, Sylvie, « Introduction à un montage entre les arts », in COËLLIER, Sylvie (dir.), *Le Montage dans les arts au XX^e et XXI^e siècles*, Actes des Journées d'Études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 7-14.

COLLECTIF CHANGE, *Change*, « Le Montage », n°1, Seuil, 196.

EISENSTEIN, Sergueï, *Réflexions d'un cinéaste*, traduit du russe par Lucia Galinskaia et Jean Cathala, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958.

MÖBIUS, Hanno, *Montage und Collage*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000.

MOREL, Jean-Pierre, « À propos du montage : de Kluge à Müller », in Krause, Günter, et Holl, Herbert, (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines, Le grouillement bariolé des temps*, Actes du colloque international CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité) organisé en mars 1999 par Günter Krause et Herbert Holl à l'Université de Nantes, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 129-146.

MOREL, Jean-Pierre, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature », in KAHN, Robert (éd.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 35-48.

MOREL, Jean-Pierre, « Collage, montage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in BABLET, Denis (éd), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Table ronde internationale du Centre national de la recherche scientifique, Équipe Théâtre moderne, Ivry-sur-Seine, 11-14 mai 1976, Lausanne, la Cité-l'Âge d'homme, 1978, pp. 38 -73.

PASTORELLO, Félicie, « La catégorie du montage chez Arvatov, Tretiakov et Brecht », in BABLET, Denis (éd), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Table ronde internationale du Centre national de la recherche scientifique, [Équipe Théâtre moderne, Ivry-sur-Seine, 11-14 mai 1976], Lausanne, la Cité-l'Âge d'homme, 1978, pp. 117-128.

QUINTANE, Nathalie, « Faire de la Poésie une Science, politique : Tentatives d'expulsion de la Littérature, du "montage" ducassien aux cut-up contemporains », in COËLLIER, Sylvie (dir.), *Le Montage dans les arts au XX^e et XXI^e siècles*, Actes des Journées d'Études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 131-144.

ROSSI, Paul-Louis, « Collage », in *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve 1996, pp 27-30.

ARTS ET DISPOSITIFS

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un Dispositif?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poches/Petite Bibliothèque », 2007 [2006].

Cahiers Louis Lumière, « Les dispositifs », actes du colloque international « Les dispositifs » organisé par l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière et LISAA/Université de Marne-la-Vallée, n°4, automne 2007.

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Michel Foucault philosophe*, Paris, Seuil, 1989, pp. 185-195.

FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gofey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman, in *Dits et écrits, 1954-1988, tome III (1976-1979)*, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994 [1977], pp. 298-329.

Hermès, n° 25, « *Le Dispositif, entre usage et concept* », sous la direction de Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer, Paris, CNRS, 1999.

ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

ORTEL, Philippe, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 377-404.

ORTEL, Philippe, « Valences dans la scène. Pour une critique des dispositifs », in MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, pp. 303-322.

ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, pp. 33-58.

PIRET, Pierre (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique : réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007.

QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, coll. « Forbidden Beach », 2007.

RUFFEL, Lionel, « Dispositifs (esthétique et politique) », in *Volodine post-exotique*, Paris, Cécile Defaut, 2007, ch. 3, pp. 137-243.

VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, pp. 15-31.

VOUILLOUX, Bernard, « La critique des dispositifs », in *Critique*, n°718, « Pensée du style, style de la pensée », Paris, Minuit, mars 2007, pp. 152-168.

ARTS ET TECHNIQUES

CADIOT, Olivier, et ALFÉRI, Pierre, « La Mécanique Lyrique », in *Revue de Littérature générale*, n°1, Paris, POL, 1995.

DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et manifestes, 2004.

DÉOTTE, Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

Bibliographie

- FRANCASTEL, Pierre, *Art et Technique au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988 [1956].
- KITTLER, Friedrich A., *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1987.
- KITTLER, Friedrich A., et THOLEN, Georg Christoph (dir.), *Arsenale der Seele, Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1989.
- KITTLER, Friedrich A., *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.

ART CONTEMPORAIN

- ARDENNE, Paul, « Art et politique : ce que change l'art "contextuel" », in *L'Art même : Chronique des arts plastiques de la Communauté française de Belgique*, n°14, Bruxelles, 1^{er} trimestre 2002.
- ARDENNE, Paul, « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^e siècle », in ARDENNE, Paul, BAUSSE, Pascal, et GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999, pp. 9-57.
- ARDENNE, Paul, BAUSSE, Pascal, et GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.
- ARDENNE, Paul, *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.
- ARDENNE, Paul, *Un Art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004 [2002].
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un Nouvel Art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BARTHES, Roland, « Cette vieille chose, l'art... », paru dans *Pop art. Evoluzione di una generazione* (catalogue de l'exposition, Venise, 22 mars-6juin 1980), sous le titre « L'arte, questa vecchia cosa... », repris dans *L'Obvie et l'obtus*, puis dans *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1980], pp. 915-922.
- BAUDRILLARD, Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996.
- BUETTNER, Stewart, « John Dewey et les arts visuels aux USA », article initialement paru dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 33, 1975, traduit par Christophe Domino et publié dans DEWEY, John, *Œuvres philosophiques III, L'Art comme expérience*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Pau, Publications de L'université de Pau/éditions Farrago, 2005, pp. 383-391.
- CAUQUELIN, Anne, *L'Art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 2007 [1992].
- CHALUMEAU, Jean-Luc, « Mauvaise querelle sur l'art contemporain », in *Le Monde*, 3 avril 1997.
- CLAIRE, Jean, *Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975.

DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1981.

DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

DOMECQ, Philippe, « L'art d'aujourd'hui », *Revue Esprit*, n°126, automne 1991.

DUVE, Thierry de, *Résonances du Ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2006[1989].

FOSTER, Hal, *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real : The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts)/London, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

FRANCBLIN, Catherine, « L'art conceptuel entre les actes », in *Art Press*, n° 139, septembre 1989, pp. 45-47.

FRIED, Michael, « Art and Objecthood », in *Artforum*, juin 1967, traduit en français dans le magazine *Artstudio*, n°6, 1987, pp. 11-27.

GERZ, Jochen, « Entretien », in BROSSAT, Alain, et DÉOTTE, Jean-Louis (dir.), *La Mort dissoute, disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 317-326.

GERZ, Jochen, « Jochen Gerz. La place du monument invisible », entretien avec Jacqueline Lichtenstein et Gérard Wajeman, in *Art Press*, n° 179, avril 1993, pp. 10-16.

JOLY, Jean-Luc (dir.), *Cahiers Georges Perec n° 10, « Perec et l'art contemporain »*, Paris, Le castor astral, 2010.

KOSUTH, Joseph, « Art after philosophy », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990, pp. 236-241.

LYOTARD, Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1980.

MILLET, Catherine, *L'Art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006.

OLIVEIRA, Nicolas de, OXLEY, Nicola, PETRY Michael, et ARCHER, Michael, *Installations : l'art en situation [Installation art]*, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, Paris, Thames and Hudson, 1997 [1994].

RUBY, Christian, *Devenir Contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Éditions du Félin, 2007.

DOCUMENT, DOCUMENTAIRE

ADDOC, *Cinéma documentaire, Manières de faire, formes de pensée*, Crisnée, Yellow Now, 2002.

BAQUÉ, Dominique, *Pour un Nouvel Art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

BARNOUW, Erik, *Documentary*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1993.

Bibliographie

BELLET, Harry (dir.), *Face à l'Histoire, 1933-1996, L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Flammarion, 1996.

BESSIÈRE, Jean, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance », in *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes. Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Seuil, juin 2006, pp. 319-336.

BRECHT, Bertolt, « Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment » [1930], in *Werke*, tome XXI, éditées par W. Hecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1992.

CHEVRIER, Jean-François et ROUSSIN, Philippe, « Présentation », in « Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n°79, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Seuil, juin 2006, pp. 5-7.

CHEVRIER, Jean-François, « Documents de culture, Documents d'expérience », in « Le Parti pris du document, 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n°79, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Seuil, juin 2006, pp. 63-90.

COLLEYN Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993.

Communications, n°71, « Le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, octobre 2001.

Communications, n°79, « Des Faits et des gestes, Le parti pris du document, 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n°79, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Seuil, juin 2006.

GARREL, Thierry, « Thierry Garrel. Le documentaire, machine à penser », entretien avec Dominique Païni, *Art Press*, n°264, janvier 2001, pp. 47-52.

HANNA, Christophe, « Préface : le fonctionnement documental » in LEIBOVICI, Franck, *Des Documents poétiques*, Paris, Al Dante / questions théoriques, collection *forbidden beach*, 2007, pp. 16-22.

Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre, Actes du colloque de Paris, 3 décembre 2005, organisé par le service culturel du Jeu de Paume, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006.

LEIBOVICI, Franck, *Des Documents poétiques*, Paris, Al Dante, coll. « Questions théoriques », coll. « *forbidden beach* », 2007.

LUGON, Olivier, « L'anonymat d'auteur », in *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Actes du colloque de Paris, 3 décembre 2005, organisé par le service culturel du Jeu de Paume, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006, pp. 6-13.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001.

MURACCIOLE, Marie, « Signature du neutre : l'auteur, l'art et le documentaire », in *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Actes du colloque de Paris, 3

décembre 2005, organisé par le service culturel du Jeu de Paume, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006, pp. 2-5.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, 2000.

V. Autres textes théoriques

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle, 1992.

AUSTIN, John L., *How to Do Things with Words* [1962], Harvard, Harvard University Press, 2005.

BACHELARD, Gaston, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958 [1934].

BADIOU, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

BLOCH, March, *Apologie pour l'histoire ou Le Métier d'historien*, Paris, Colin, 1949.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien, tome I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 [1980].

DELEUZE, Gilles, « Bégaya-t-il... », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, [1957-1958], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1998.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, [1972-1973], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon, 1960.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition Post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

MARIN, Louis, *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, traduction Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

PEREC, Georges, « Approches de quoi ? », in *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe Siècle », 1989, initialement paru dans *Cause Commune*, n° 5, février 1973.

ROSSET, Clément, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1992.

Bibliographie

SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, 2008 [2007].

SEARLE, John, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969.

VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989 [1980].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 1961.

XANTHOS, Nicolas, « Les jeux de langage chez Wittgenstein », in HÉBERT, Louis (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, <http://www.signosemio.com> (consulté le 19/09/11).

ANNEXES

ANNEXE 1 : ENQUÊTE AUPRÈS DES LECTEURS

Présentation de l'enquête

- *Objectif de l'enquête*

Dans le cadre de la seconde partie de la thèse, il était nécessaire de proposer une méthode permettant de modéliser et d'analyser le fonctionnement des textes factographiques. Pour les raisons qui ont été développées dans le corps du travail, une étude reposant uniquement sur la réception critique des œuvres n'aurait pas donné de résultats suffisamment probants pour l'ensemble du corpus. Il était donc utile à nos yeux de se fonder sur les réactions de lecteurs réels afin de nuancer et d'approfondir celle d'un lecteur virtuel postulée par le chercheur à partir des seuls textes.

Pour ces raisons, cinquante lecteurs empiriques ont été interrogés : chacun s'est vu attribuer un ensemble d'une dizaine de pages extraites d'une des œuvres du corpus d'étude. Ils étaient invités à les lire puis à répondre à un ensemble de questions.

L'objectif de l'enquête était de déterminer si les œuvres du corpus étaient ou non des œuvres lisibles, et si oui, selon quelles modalités. Il s'agissait plus précisément de cerner la particularité des réactions interprétatives qu'elles peuvent susciter.

Les résultats de l'enquête ont ensuite été utilisés dans le troisième chapitre de la thèse (Deuxième partie – Fonctionnements textuels : des dispositifs d'interrogation), de façon synthétique, et mis en regard des réactions postulées par un lecteur virtuel, venant ainsi les confirmer, les infléchir ou les nuancer.

- *Déroulement de l'enquête*

Les lecteurs volontaires ont d'abord été recrutés parmi un groupe d'étudiants de licence, parmi des collègues chercheurs, mais également parmi des inconnus recrutés *via* un appel ouvert sur certains réseaux sociaux. Une partie des lecteurs interrogés n'ignoraient donc pas totalement le sujet de cette recherche, lequel était d'ailleurs rappelé à chacun dans la présentation de l'enquête, qui en présentait les objectifs et le déroulement :

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

But de l'enquête :

Je travaille actuellement en doctorat sur un ensemble de textes et sur la façon dont ils peuvent être lus et interprétés par les lecteurs contemporains. En plus de réflexions générales et de ma propre expérience de lectrice, je désire étudier les réactions de lecteurs réels – qu'ils soient lecteurs professionnels (professeurs, chercheurs) ou lecteurs ordinaires – face à des textes non canoniques. J'aimerais analyser dans cette étude votre rapport à un texte que vous découvrez ici probablement pour la première fois, sans l'aide d'un cours ou d'une critique pour vous aiguiller.

Dans cette optique, toutes les réactions, interprétations, intuitions ou difficultés que vous pourrez formuler me seront utiles et me permettront d'analyser ce qui se passe dans l'esprit de lecteurs singuliers à la lecture de tels textes.

Quelques remarques :

- Merci de répondre à chacune des questions, même si c'est pour dire « sans opinion » ou « je ne sais pas ».
- Certaines questions appellent une réponse très brève (questions 1 et 2 par exemple), d'autres des réponses plus longues (question 3). Vous pouvez développer vos réponses autant que vous le désirez.
- Il n'y a pas de bonne réponse, donc surtout ne vous censurez pas. Si vous avez une « première impression » et que vous changez d'avis ensuite, écrivez-le.

Déroulement de l'enquête :

Les réponses recueillies seront anonymées avant dépouillement, puis seront conservées de façon anonyme. Elles serviront d'appui à ma thèse de doctorat et seront publiées en annexe de la thèse.

Si les résultats de l'enquête vous intéressent, précisez-le moi dans votre mail de réponse et je vous transmettrai les analyses après dépouillement.

À chaque lecteur a été envoyée par courriel une série de pages, correspondant à l'une des cinq œuvres, attribuée au hasard. Celui-ci était invité à la lire, avant de répondre au questionnaire qui l'accompagnait.

L'enquête commençait par trois questions destinées à mieux cerner le profil du lecteur et son éventuelle connaissance antérieure du texte ou de l'auteur :

1. Êtes-vous ?

- Lecteur amateur
- Enseignant ou chercheur en littérature
- Etudiant en lettres
- Autre. Précisez :

2. Aviez-vous déjà lu ce texte auparavant ?

- Oui
- Non

3. Aviez-vous déjà lu d'autres textes du même auteur ?

- Oui. Lequel/ Lesquels ?
- Non

Les questions suivantes appelaient des réponses plus personnelles et plus développées :

4. Comment décririez-vous ce texte ?

5. Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelles raisons ?

La sixième question portait sur une unité textuelle plus réduite, et engageait une approche interprétative :

6. Relisez le texte qui se trouve sur la page x (page y du pdf). Si vous deviez interpréter ce texte ou en proposer une lecture, quelle interprétation ou quelle lecture en proposeriez-vous ?

Les deux dernières questions, enfin, invitaient le lecteur à une réflexion plus générale concernant son rapport au texte lu et aux éventuelles difficultés rencontrées :

7. Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter ? pourquoi ?

8. Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? lesquelles ?

Les réponses étaient ensuite renvoyées par voie électronique.

Chaque questionnaire a été anonymé, puis les réponses ont été regroupées par texte d'étude.

Il s'agissait donc pour l'essentiel de questions ouvertes, appelant un développement. Pour ces raisons, il nous a semblé exclu de convertir les résultats obtenus en statistiques, qui leur confèreraient une scientificité artificielle, mais surtout rabattraient la pluralité des réponses singulières sur le plan de la réponse-type.

- ***Population interrogée***

Il était nécessaire, pour ne pas limiter excessivement le cadre de l'étude, d'interroger des lecteurs caractérisés par différents niveaux de spécialisation dans l'interprétation des textes. Pour cette raison, trois sous-ensembles de lecteurs ont été interrogés dans des proportions équitables :

- des lecteurs-interprètes « professionnels », enseignants ou chercheurs en littérature.
- des lecteurs-interprètes en cours de formation, étudiants en littérature.
- des lecteurs-interprètes amateurs ou bénéficiant d'un autre type formation à la lecture des textes (notamment des comédiens). Ces derniers se sont eux-

mêmes désignés tantôt comme « lecteurs amateurs », tantôt comme relevant d'une « autre » catégorie.

Les sociologues préconisent d'interroger dans une enquête une population relativement homogène. Pour ces raisons, le troisième tiers de la population interrogée devait répondre à certains critères : il était constitué d'étudiants, d'anciens étudiants et d'enseignants spécialisés dans les domaines des arts et des sciences humaines autres que littéraires.

La dernière caractéristique contribuant à l'homogénéité de la population, bien que relevant d'un critère subjectif, tient à l'intérêt des personnes interrogées pour la littérature et la lecture, dans la mesure où ils acceptaient ou refusaient librement de prendre part à l'enquête.

- ***Remarques préliminaires***

- * Loin de s'intéresser à l'ensemble des caractéristiques d'une lecture empirique, l'enquête, orientée par les objectifs précédemment mentionnés, s'est volontairement limitée à certains aspects seulement de ces lectures concrètes. Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* distingue trois instances séparées dans le lecteur concret : le *liseur* (le sujet concret, qui tient le livre entre ses mains et maintient le contact avec le monde extérieur), le *lu* (l'inconscient du lecteur) et le *lectant*. Ce dernier porte un regard critique sur le texte, il l'envisage comme une construction et s'intéresse à sa complexité. C'est principalement à ce troisième visage du lecteur, sans aucun doute le plus cérébral, que nous nous sommes intéressée dans cette étude. Les lecteurs interrogés ont pour la plupart manifesté une pratique réflexive de la lecture – et ce, même si un tiers d'entre eux n'a pas suivi de formation littéraire. Ils ont postulé l'existence d'une intention d'auteur, cherché à comprendre les mécanismes de composition du texte, selon une démarche qui dépasse largement une lecture naïve. Néanmoins, notre propos n'était pas de restituer une lecture « authentique » de ces textes, mais bien de comprendre quels mécanismes interprétatifs, quelles réactions et quelles attitudes de telles œuvres peuvent mobiliser. Nous avons par conséquent privilégié des questions d'interprétation sur d'autres questions engageant l'affect ou l'appréciation : le *liseur* et le *lu*, pour reprendre les « rôles » proposés par Michel Picard, se manifestent certes dans

les réponses des lecteurs, mais ils constituent davantage un arrière-plan de l'analyse, qui l'accompagne et l'infléchit mais ne la détermine pas principalement.

* Il aurait sans doute été préférable de fournir à chacun des lecteurs un exemplaire de l'ouvrage sur lequel portait le questionnaire. La rareté de certaines œuvres, dont les éditions sont désormais introuvables, ainsi que les difficultés matérielles impliquées par la distribution des ouvrages à un nombre suffisamment important de lecteurs nous a fait préférer le recours à des documents numérisés.

Il est certain que la délimitation imposée par la reproduction d'un corpus restreint accentue l'effet de découpage et de fragmentation produit par les textes. Il peut également provoquer une certaine frustration que certains lecteurs ne se sont pas privés d'exprimer.

* En dernier lieu, il est nécessaire de prendre la mesure des infléchissements que l'expérience fait subir à la lecture. Cet infléchissement tient d'abord au cadre de l'expérience. Les lecteurs étaient informés que leurs réponses seraient exploitées comme données pour un travail de recherche doctorale. En ce qui concerne les étudiants, mais aussi bien les autres lecteurs interrogés, il ne faut pas négliger l'influence qu'a pu exercer sur leurs réponses la perspective d'être lus dans un cadre institutionnel.

Au-delà, les questions posées orientent nécessairement la réception du texte lu, en mettant en avant la dimension interprétative de la lecture, en invitant le lecteur à s'interroger sur les questions éventuelles que le texte peut lui poser, en soulevant la question de sa littéarité, en suggérant un certain type d'attitude face au texte. Parmi les lecteurs interrogés, certains en ont d'ailleurs pleinement conscience, et n'hésitent pas à le formuler. Ainsi, à la question : « ce texte soulève-t-il des questions de votre part, lesquelles ? » un « lecteur ordinaire » répond en commençant par ces mots : « Ce texte (ou le fait de répondre à ce questionnaire) me pousse effectivement à me poser des questions. ». Il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de réflexions qui manifestent la conscience d'une lecture orientée, et donc différente d'une lecture « ordinaire ».

Enfin, il semble bien qu'au-delà du cadre de l'expérience, qui infléchit la lecture, le fait même de formuler ses impressions ou ses interprétations, en obligeant le lecteur à un retour réflexif sur sa propre pratique et à une formulation de celle-ci, influence considérablement sa réaction.

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

C'est dans la conscience de ces difficultés et de la déformation inhérente à toute enquête empirique que l'analyse des réponses a ensuite été menée.

Corpus fourni aux lecteurs

Cet ensemble de pages reproduites comprenait :

- les premières pages de l'œuvre⁸⁵³.
- la première et la quatrième page de couverture.
- dans le cas d'œuvres constituées de parties clairement distinctes d'un point de vue formel (*Stalingrad*, *Récits d'Ellis Island*), des extraits de différents chapitres.
- certains éléments déterminants du péri-texte : notes en fin d'ouvrage (M. Cohen) ou avant-propos de l'auteur (A. Ernaux, A. Kluge).

Notre objectif, à travers ce montage de pages, était de permettre au lecteur de se faire une première idée du livre, à la manière dont on feuillette un ouvrage en librairie avant de se décider ou non à l'acheter. Dans cette optique, il nous a paru déterminant d'accompagner les premières pages de leur péri-texte. Un lecteur, en effet, n'est pratiquement jamais confronté à un texte en dehors de tout contexte. La page de titre, les informations diverses figurant sur la première et la quatrième pages de couverture, les épigraphes, préfaces et avant-propos sont autant d'éléments qui viennent conditionner et orienter sa lecture, et nous avons vu en première partie de ce travail à quel point ils étaient déterminants pour permettre l'identification de ces œuvres comme littéraires.

Chaque lecteur s'est donc vu envoyer l'un des cinq ensembles de pages suivants.

⁸⁵³ Dans le seul cas de l'œuvre de Marcel Cohen, et afin que la dizaine de pages fournies contiennent au moins un appel de note, renvoyant à la fin de l'ouvrage – ces notes étant également fournies au lecteur – il nous a semblé préférable de proposer aux lecteurs volontaires un ensemble de pages commençant au chapitre X du livre.

16°Z
19568
(35)

CHARLES REZNIKOFF

TÉMOIGNAGE

ÉTATS-UNIS 1885-1890

—
Récitatif

Traduit par Jacques Roubaud

ABCDEFGHIJ
KMNPOLRS
TUVWXYZ
Æ?& abcdefghij
klmnopqrstuvw
xyz:1234567890
HACHETTE

Ces témoignages racontent des événements. Ils n'inventent pas une langue, l'américain, ils la parlent.

Tout ce qu'ils disent a été dit : cela s'est passé, dans les États de l'Union (U.S.A.), au cours des dernières années du dix-neuvième siècle. C'est comme cela, disent les témoignages, qu'ils sont morts : le garçon de treize ans dans la mine, le noir dans la poussière de la rue de la petite ville du Sud, le serre-frein tombé du toit du train enneigé. La particularité intense de ces paroles est d'avoir été prononcées pour des oreilles légales, c'est-à-dire légitimées par le droit de cette nation terrifiante et fascinante : le juge, le jury, le public du tribunal ; et ensuite transcrites et enfouies dans la mémoire des archives.

La poésie de Charles Reznikoff est un choix : l'événement, ses moments (les vers), son récit (le poème). Aucune idée ici ne dépasse, qui n'a pas été inscrite dans ces choses, les paroles, dites par ceux qui ont vu, ou rapportées de ceux qui sont morts.

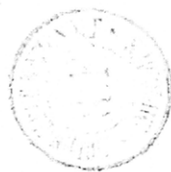
La poésie de Charles Reznikoff rallume ces voix éteintes depuis un siècle, comme de petites lampes sur la carte des États-Unis d'Amérique.

Charles Reznikoff est né en 1894 à Brooklyn. Ses parents étaient des immigrants venus de Russie. Il est mort en 1976.

Dans les années trente, il a été associé au mouvement poétique des Objectivistes, avec Louis Zukofsky, Carl Rakosi et George Oppen, l'un des courants les plus importants de la poésie américaine du vingtième siècle.

Que toute amertume, toute animosité, toute colère, toute clameur, toute calomnie, et toute espèce de méchanceté disparaissent du milieu de vous.

Épître de Paul aux Ephésiens, IV, 31



Titre original :

TESTIMONY
The United-States 1885-1890

© Charles Reznikoff, 1965
Hachette 1981, pour la traduction française

135d 0184-6071

Premières pages du livre

I

Jim entra dans la maison
il prit une paire de courroies
il alla ensuite dans l'écurie
il mit une courroie sur le cheval
il fit sortir le cheval de l'écurie
et l'attacha à la clôture ;
il passa la boucle de l'autre courroie autour du cou
du cheval
et se mit à tirer.
Le cheval commença à faire un bruit vraiment curieux.

On trouva le cadavre le lendemain matin,
à quelques mètres de la porte de l'écurie ;
le cou, juste derrière la tête,
meurtri.

II

Un dimanche — un jour de pluie et de froid —
Patrick Connolly, entièrement sobre,
monta dans un tramway.
Un peu plus tard
sans avoir témoigné de " la moindre inconvenance ",

13

il fut frappé brusquement
d'apoplexie
et se mit à vomir.

Le tramway était plein ;
des passagers sortirent ;
d'autres lui crièrent
de descendre.
On lui demanda s'il était saoul,
il fit non de la tête
et dit,
« Laissez-moi descendre tout seul. »
mais,
quand il se leva pour sortir,
il s'écroula sur le sol
incapable de bouger.

Le conducteur le souleva
avec l'aide d'un voyageur
le sortit de la voiture
et le déposa dans la rue —
entre le caniveau et les rails du tramway
à quelques mètres de la voie.
Aussitôt après,
d'un mouvement convulsif,
il changea de position
et ses jambes étaient en travers des rails.
Une femme en passant
se porta à son secours,
avec l'aide d'un homme
elle le transporta sur le trottoir. Il resta là
sous la pluie fine.

III

VIE EN SOCIÉTÉ

I

Le jour avait été sombre et pluvieux,
Fuller et elle étaient assis devant le feu
tard dans la soirée
dans la vieille maison sur la montagne
à cinquante mètres de la route.
Ils avaient une bouteille de whisky pour deux
ils avaient bu
et Fuller chantait " le destin de l'ivrogne " .

2

Della et Cliff dansaient
le quadrille. En lui prenant la main
pour la faire tourner pendant la figure
qu'on appelle " la grande chaîne " ,
Cliff essaya de prendre la bague
à son doigt. Elle le replia juste à temps.
Mais quand la danse recommença
il réussit à s'emparer.
Elle dit à son ami qu'elle avait perdu sa bague.
Elle regarda Cliff dans les yeux,
et dit à son ami
et ceux qui l'aidaient à la chercher
que ce n'était pas la peine de contempler le parquet :
quelqu'un l'avait.

Cliff l'entendit,
enfonça son chapeau sur ses yeux

il tourna le dos à Della
et se mit à bavarder avec son copain.

3

Berry dansait
dans un bal public,
il avait un pistolet dans sa poche arrière,
et Williams épingla un mouchoir blanc
au dos de sa veste.
Ses amis firent sortir Berry
de la salle
car il devenait grossier,
on lui interdit de revenir
avant de promettre de ne plus
en parler.
Mais il continuait à insulter Williams
qui répétait
que ce n'était qu'une plaisanterie ;
Berry dit
qu'il fallait qu'ils sortent
régler leurs comptes.

Williams se dirigea vers la porte
il descendit
dans le noir —
au-delà du cercle de lumière de la maison.
Berry le suivit
mais dès qu'il mit le pied
dehors
Williams le frappa en travers du nez
à la hauteur du front
avec un bâton
gros comme une canne —
certains ont dit
que c'était un piquet de la clôture du cimetière.

16

4

Un dimanche de mai
des jeunes gens se baignaient
dans la rivière
un inconnu passa
ils l'invitèrent à se joindre à eux.
Il entra dans l'eau
et ressortit furieux
quelqu'un lui avait jeté de l'eau ;
il sortit son couteau
et poignarda un des jeunes gens.
Le jeune homme
mourut en quelques minutes.

On arrêta l'étranger
les mains attachées derrière le dos,
on l'emmena jusqu'à un magasin
à un kilomètre en amont.
La foule commença à se rassembler.

Un cousin du mort —
ce n'était pas un des baigneurs —
fusil en main,
criant à la foule
de s'écarter,
s'approcha de l'inconnu.
Il avait toujours les mains liées derrière le dos.
Ils n'échangèrent pas un seul mot.
Le cousin du mort fit feu
et le tua.

5

Banks et Mielhe jouaient aux quilles
au Commercial Saloon de Laredo.

17

I

Jim went to his house
and got a pair of plow lines
and then into the stable
and put one on the jack
and led the jack out
and tied him to a fence;
and put the noose in the other line around the head of the
jack
and began to pull.
The jack began to make a right smart noise.

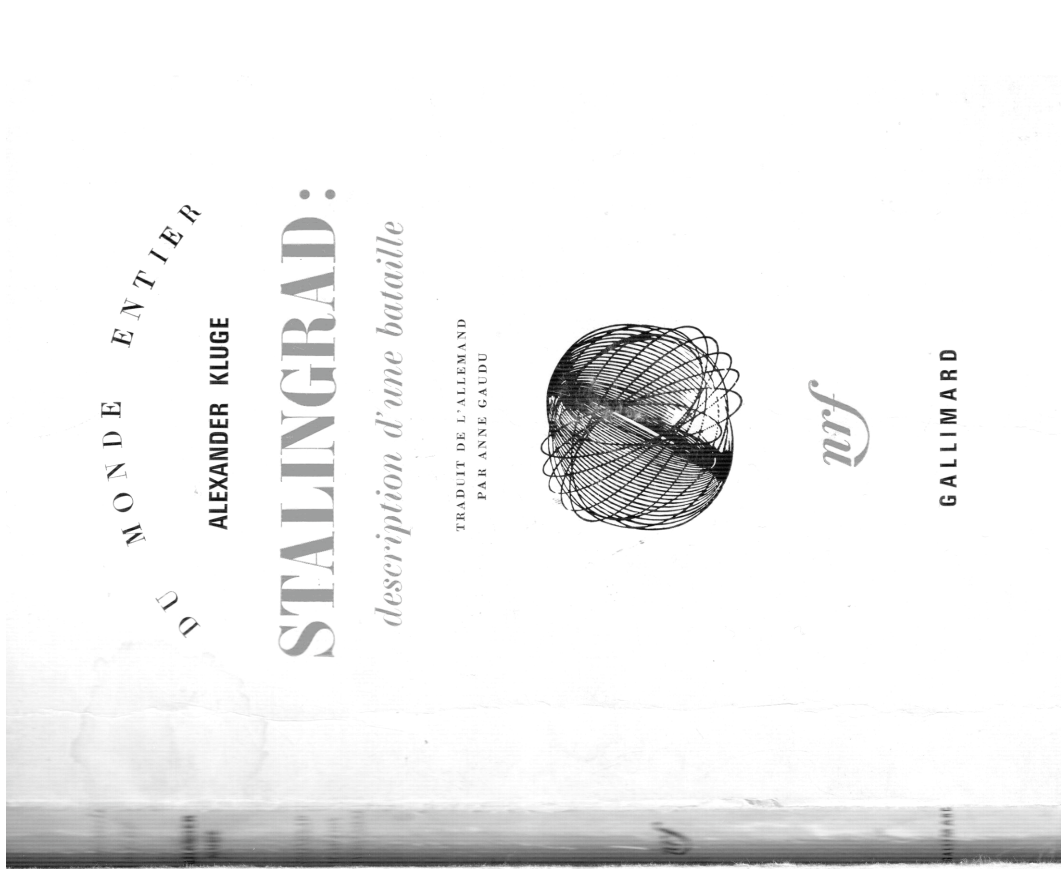
Its dead body was found next morning,
fifteen or twenty feet from the stable door;
the neck, just back of the head,
badly bruised.

II

On a Sunday—a bleak drizzling day—
Patrick Connolly, perfectly sober,
entered a streetcar.
After riding a while
without “the slightest impropriety of behavior,”
he was suddenly stricken
with apoplexy
and began vomiting.

The car had many passengers:
some left the car on account of this;
others called out

[3]



ALEXANDER KLUGE

Stalingrad :
description d'une bataille

Stalingrad, la bataille où périrent trois cent mille soldats allemands, marque le début de l'effondrement du nazisme. On a souvent décrit cette bataille, mais personne ne l'a vue comme Alexander Kluge. Grâce à sa conception romanesque, il découvre un nouvel aspect et une nouvelle dimension de ce combat décisif. L'auteur a créé un nouveau genre romanesque : le roman document, où le réel et l'imaginaire se chevauchent et sont si étroitement mêlés que le lecteur finit par les confondre.

Alexander Kluge s'est servi des communiqués officiels, des articles de journaux, des slogans de la propagande nazie pour montrer les faits. Il a fait le récit des événements au jour le jour, parfois heure par heure, du 10 novembre 1942 au 2 février 1943. Sans négliger les destins individuels, il donne une vue globale de cette bataille, une des plus tragiques de l'histoire de la dernière guerre.

mf

17,50 F (+ I.T.V.)
18 F.T.L.I.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt-six exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre numérotés de 1 à 26

AVANT-PROPOS

SOURCES DE DOCUMENTATION :

Institut für Zeitgeschichte, Munich.
 Bundesarchiv, Coblenze.
 Récits de rescapés.
 Radiogrammes et dossiers.

Par conséquent les scènes décrites dans ce livre peuvent être considérées pour leur valeur documentaire. Mais la raison n'est pas suffisante pour en faire un livre uniquement documentaire. Tous ceux qui ont vu, noté, informé, témoigné à Stalingrad avaient pour références ce que deux yeux peuvent voir. Un désastre qui a frappé une machinerie de 300 000 hommes ne peut être appréhendé sous cet angle (et sans tenir compte de l'impossibilité à saisir le réel que provoque le choc de la catastrophe).

Comme toute fiction (et aussi bien celle qui est faite d'un matériau documentaire) ce livre contient une grille, l'imagination du lecteur y trouvera ses points de repère à chaque fois qu'elle prendra la direction de Stalingrad.

Alexander Kluge.

Titre original :

SCHLACHTBESCHREIBUNG

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.
 © Walter-Verlag AG Olten und Freiburg im Breisgau, 1964.
 © Editions Gallimard, 1966, pour la traduction française.

Premières pages du livre

Mardi 10 novembre 1942 :

Dans St. activité des groupes de choc.

Mercredi 11 novembre 1942 :

Dans St. grande activité des groupes de choc.

Jeudi 12 novembre 1942 :

Dans St. les groupes de choc ont délogé l'ennemi de nouveaux pâtés de maisons et autres points d'appui au cours de combats offensifs acharnés. L'artillerie et la DCA ont coulé cinq embarcations dans la Volga, bacs et bateaux-transports d'une grande capacité. Des attaques aériennes ont durement éprouvé des positions d'artillerie et des bases de ravitaillement à l'est du fleuve.

Vendredi 13 novembre 1942 :

Dans St. les groupements ennemis qui s'étaient trouvés isolés au cours des combats d'hier ont été éliminés par nos troupes dans le terrain conquis.

Samedi 14 novembre 1942 :

Au sud de St. des attaques partielles des bol. ont avorté

II

devant le tir de barrage des troupes roumaines. Dans St. les groupes de choc ont conquis quelques pâtés de maisons au cours de violents combats. Des contre-attaques ennemies ont été rejetées et certains dispositifs de combat ont été détruits par le tir concentré de l'artillerie et de la DCA ainsi que par l'action de pilotes spécialistes de l'attaque en piqué.

Dimanche 15 novembre 1942 :

Des contre-attaques ennemies ont été repoussées dans le territoire de St. L'armée de l'air a apporté un soutien efficace aux combattants de l'armée de terre du fait de ses attaques sur les positions d'artillerie et sur les champs d'aviation soviétiques à l'est de la Volga.

Lundi 16 novembre 1942 :

Dans St. de nouveaux pâtés de maisons ont été conquis et les contre-attaques ennemies ont été repoussées grâce à l'action des groupes de choc.

Mardi 17 novembre 1942 :

Rien à signaler.

Mercredi 18 novembre 1942 :

Rien à signaler.

Jeudi 19 novembre 1942 :

Les groupes de choc livrent bataille dans St. Les troupes roumaines ont rejeté plusieurs attaques sur le front du Don, leurs forces aériennes ont infligé des pertes élevées à l'ennemi. En ce point de nouveaux combats sont engagés.

Vendredi 20 novembre 1942 :

Nos groupes de choc ont conquis quelques pâtés de maisons

12

dans St. Les contre-attaques ennemies ont échoué. Sur le front du Don, les troupes allemandes et roumaines soutiennent de durs combats face aux violentes attaques des blindés et de l'infanterie ennemies.

Samedi 21 novembre 1942 :

Au sud de St. et dans la steppe des Kalmouks, l'ennemi est passé à l'attaque avec des forces considérables appuyées par des blindés. Un rassemblement de forces ennemies motorisées a été anéanti au cours de cette attaque. Dans le Don inférieur les troupes allemandes et roumaines se livrent toujours à des combats défensifs acharnés. Un régiment de cavalerie renforcé qui avait pénétré dans nos positions a été encerclé et anéanti.

Dimanche 22 novembre 1942 :

Dans le périmètre Sud de St. et dans la grande boucle du Don, les combats défensifs se poursuivent avec une égale intensité. Les troupes allemandes et roumaines ont fait 600 prisonniers au cours d'une contre-attaque et elles ont détruit 25 chars de combat. Par ailleurs, les 20 et 21, 36 chars soviétiques ont été détruits par une division blindée. Les forces aériennes allemandes et roumaines ont appuyé l'action de nos troupes et infligé des pertes élevées à l'ennemi au cours d'attaques successives sur des formations de blindés, des unités d'infanterie, des chantiers de débarquement et des colonnes de véhicules. Dans St., toujours grâce à l'action des groupes de choc, des points d'appui solidement fortifiés ont été pris; par ailleurs diverses attaques des Soviétiques ont été rejetées.

Lundi 23 novembre 1942 :

Dans le périmètre Sud de St. et dans la grande boucle du Don, les unités allemandes et roumaines, agissant en coopération avec de puissantes forces d'aviation de combat rapproché, soutiennent toujours de durs combats défensifs. Une amélioration momentanée des conditions atmosphériques dans le

13

Premières pages du livre

il avait été reconverti et décroché de la division; dès le départ il fut tenu à l'écart de la zone, il opérait en groupement tactique autonome. Nous étions donc en réalité, s'il faut considérer les choses sous cet angle, une demi-division, une demi-division dont il ne restait plus que les deux tiers environ; et sur ces deux tiers, un tiers était représenté par le régiment blindé. Le régiment d'artillerie était au complet, mais il n'était pas employé en tant que force d'artillerie. Tous les canons étaient rangés bien en ordre près des tracteurs, comme sur un champ de manœuvres. Sur les douze batteries une seule avait été apprêtée pour faire mouvement. Les ordres pour le lendemain (6 janvier) étaient les suivants : la division reste en réserve et reçoit de l'armée la mission de mettre sur pied ce qu'on appelle des bataillons de forteresse. Cela consistait à rejoindre les divisions isolées de la zone encerclée et à ramasser tout ce qui pouvait constituer la carcasse d'une unité. Il fallait inspecter les secteurs où il y avait des unités décimées, noter ceux où il n'y avait plus rien, éliminer les rescapés jusqu'aux quartiers de notre division pour les grouper, et notre division avait pour tout quartier des trous creusés dans le sol de la steppe, constituer une unité avec ces rescapés en les complétant avec des hommes des services de ravitaillement, des services des transmissions, de l'artillerie sans emploi, ce qui donnerait les bataillons de forteresse en question. Nous devions former ces hommes rapidement, une formation élémentaire étant donné les circonstances, arriver au moins à ce qu'ils puissent se reconnaître, finalement les mettre à la disposition de l'armée.

Officier 3.

D. : Que représentait Marinovka ?

R. : On avait mis en place dans ce secteur des dispositifs constitués en points d'appui. Il était possible de s'y maintenir. Puis le 10 janvier, à 5 heures du matin, les Russes ont déclenché leur attaque avec un puissant feu d'artillerie. Leur objectif était de tronçonner la zone encerclée. La façon dont les choses ont trainé en longueur, malgré une supériorité qu'il est difficile de s'imaginer, nous a stupéfiés. Pourtant, après ce

88

que nous avions constaté dans la zone encerclée, nous étions vraiment persuadés qu'à raison d'attaques énergiques l'affaire serait résolue à notre désavantage en cinq, six jours, pas plus.

Officier 4.

R. : Nous n'y sommes pas encore, il fallait d'abord résorber les poches. De toute manière la pression exercée était telle qu'on se disait : il n'y en a plus pour longtemps. Je ne prenais pas directement part à l'action, je travaillais auprès de l'état-major à la mise au point des bataillons de forteresse, le dernier en chantier fut le 7^e, engagé instantanément. Et pour nous ce fut le début d'une période d'inaction. En dehors de cela nous n'avions plus d'unités de combat. La misérable réserve de chars qui nous restait fut employée sans attendre pour une perçee quelconque au nord-est; c'est alors que mon général et moi reçûmes l'ordre de partir vers le sud pour rejoindre la division du général Pfeffer avec la mission de lui apporter nos conseils en tant que spécialistes des blindés. Nous prenons donc le chemin de cette division, la 297^e, nous sommes arrivés vers 6 heures du soir. Le commandant de la division était un homme assez âgé. Je l'imagine sans mal fêtant ses soixante ou soixante-dix ans dans un camp de prisonniers. Il avait un jeune lieutenant-colonel sec comme un fil de fer. Nous sommes arrivés à l'abri, c'était aux alentours de la cote 211. L'accueil fut chaleureux et le général nous a demandé immédiatement : « Combien de chars m'amenez-vous ? » Nous lui avons appris que nous n'en amenions pas un seul, que nous venions simplement l'aider à employer ses véhicules de combat en blindés, à quoi il répondit : « Je ne possède plus que deux canons d'assaut et je suis encore capable de les utiliser tout seul sans me tromper. » Si bien que nous avons passé la deux heures dans une inaction totale. Cela nous donna tout le temps d'observer comment ces deux hommes s'y prenaient pour faire manoeuvrer les restes d'un bataillon au moyen d'un téléphone les reliant au commandant de ce bataillon qui se trouvait quelque part dans la steppe et ne transmettait que des nouvelles catastrophiques. Ce qu'ils faisaient manoeuvrer ne ressemblait plus à des bataillons ou à des régiments, c'étaient deux

89

Deux pages du chapitre « Dans les faits, quel fut l'aspect du désastre ? »

Médecin 5.

D. : J'ai appris de source quelconque que les blessés étaient parfois emmaillotés dans des sacs en papier. Était-ce régulier ?

R. : Non, ce n'était pas régulier. Mais c'était tout simplement une mesure de secours pour faire obstacle au froid d'une manière ou d'une autre. Nous n'avions plus de couvertures. Avec quoi les couvrir ?

Médecin 6.

R. : Nous nous étions installés en bordure de St. (à environ 3 km à l'ouest de la ville) dans un ravin, solidement et sérieusement installés, car nous avions la mission d'y établir un poste de secours central et d'y passer l'hiver. A proximité de l'endroit choisi, un ravin, se trouvait un ancien but d'excursion avec des baraquements plus ou moins bien conservés, mais tout ce qui nous intéressait c'était le bois. Au début nous pouvions encore enterrer les morts correctement, nous nous étions même organisés en prévision de l'hiver en ce sens que nous avions creusé un grand nombre de tombes à l'avance, pour devancer le gel. Mais il arriva un moment où cela devint impossible, les morts furent abrités dans la vaste tente que la compagnie sanitaire transportait dans ses bagages et qui était destinée aux opérations.

D. : Pourriez-vous vous souvenir de quelques opérations particulièrement difficiles effectuées là-bas ?

R. : Comme je l'ai déjà dit, toutes les opérations devaient se faire à ce poste de secours central. Ce sont surtout les blessures au ventre qui demandent le plus d'attention de la part du chirurgien, car un projectile ou un éclat ne perce pas les intestins ou l'estomac en un seul endroit mais en quatre, six ou huit endroits. En outre, la plupart du temps, les blessés souffrent déjà d'une péritonite en arrivant sur la table d'opération. Je me souviens d'un cas. Un jeune collègue

126

qu'on m'amena au centre avec une blessure au ventre, et il avait tant d'optimisme, une telle confiance, pourtant il est mort d'une péritonite. Un autre cas me revient à l'esprit. Un jeune Roumain que je dus amputer des deux jambes juste en dessous du genou à la suite de gelures très graves et très étendues; après l'opération il disait toujours qu'on lui avait donné exactement la même taille que son fils. C'était un de ces garçons d'une nature ouverte, sans complication, comme l'étaient souvent les Roumains.

Médecin 7.

R. : Le 26 janvier, je crois, la compagnie sanitaire fut transférée à l'intérieur de St. pour renforcer un hôpital de campagne et je fus chargé de livrer le poste de secours aux Russes. Je restai donc en arrière auprès de 1 500 blessés environ, avec moi resta celui qu'on appelait mon assistant opératoire, un vicair qui est maintenant missionnaire en Afrique. Puis brusquement arriva un ordre disant que j'étais appelé impétoirement à l'intérieur de St. ainsi que mon assistant et l'adjudant-chef.

D. : Savez-vous ce que sont devenus les blessés ?

R. : Non, pas avec certitude. J'ai entendu dire qu'ils avaient été tous massacrés.

D. : Avez-vous continué à opérer dans cet hôpital de campagne qui réclamait votre aide ?

R. : Non, absolument pas. J'avais l'impression d'être inutile car je n'avais aucun emploi. La seule chose à faire était de distribuer de bonnes paroles aux blessés.

Médecin 8.

D. : L'abri qui servait de salle d'opération était relié à l'abri des opérés par une galerie souterraine d'environ 7 mètres de long, aménagée pour nous par un vieux mineur;

127

- Dienstag, 10. November 1942:
In St. Stoßtrupptätigkeit.
- Mittwoch, 11. November 1942:
In St. lebhaft Stoßtrupptätigkeit.
- Donnerstag, 12. November 1942:
In St. warfen Stoßtrupps in erbitterten Angriffsfechten den Feind aus weiteren Häuserblocks und Stützpunkten. Artillerie des Heeres und Flakartillerie der Luftwaffe versenkten auf der Wolga fünf größere Übersetzboote und Frachtkähne. Artilleriestellungen und Nachschubverbindungen ostwärts des Flusses wurden durch Luftangriffe schwer getroffen.
- Freitag, 13. November 1942:
In St. wurde das am Vortag gewonnene Gelände von versprengten feindlichen Gruppen gesäubert.
- Sonnabend, 14. November 1942:
Südlich St. blieben örtliche Angriffe der B. im Abwehrfeuer rumänischer Truppen liegen. In St. nahmen Stoßtrupps in harten Kämpfen weitere Häuserblocks. Feindliche Gegenangriffe wurden abgewiesen und Bereitstellungen durch zusammengefaßtes Artillerie- und Flakfeuer und durch Sturzkampfflieger zerschlagen.
- Sonntag, 15. November 1942:
Im Stadtgebiet von St. wurden feindliche Gegenangriffe abgewiesen. Die Luftwaffe unterstützte die Kämpfe wirksam durch Angriffe auf Artilleriefeldstellungen und Flugplätze der Sowjets ostwärts der Wolga.
- Montag, 16. November 1942:
In St. wurden durch Stoßtruppunternahmen weitere Häuserblocks genommen und feindliche Gegenstöße abgewiesen.

MARCEL COHEN

FAITS

Lecture courante
à l'usage des grands débutants

mf

GALLIMARD

MARCEL COHEN

Faits

Lecture courante à l'usage des grands débutants

Si le titre ne laisse aucun doute sur la volonté d'échapper au genre romanesque, le sous-titre pourrait, à tort, insinuer que l'auteur s'adresse, et de manière un peu condescendante, à des lecteurs ne sachant pas tout à fait lire. En réalité, c'est en tentant, autant que faire se peut, d'épousseter ses narrations de leurs scories et redondances qu'il s'est surpris en train d'écrire, bien malgré lui, quelque chose s'apparentant aux livres de lecture courante de notre enfance.

On aura compris que les courts textes réunis ici ne sont pas pour autant destinés aux jeunes lecteurs : ils s'adressent à des adultes ayant peu de goût pour les histoires édifiantes et assez d'imagination pour ne pas attendre qu'on leur tienne la main. Dans ce livre, chacun voyage à sa guise.

Bien au-delà de l'esthétique ou de la théorie, l'effondrement du sens (ou sa multiplicité) dans un livre n'ayant ni réel début ni fin, et qui, de manière anarchique, pourrait, tout aussi bien, proliférer à l'infini, est ici la marque même de l'époque. Mais l'absence de tout lien entre ces pages, leur extrême liberté, leur densité, est aussi ce qui leur permet de briller d'une étrange lumière de quartz noir. Si, par ailleurs, le regard de l'auteur nous est si proche c'est qu'il est, essentiellement, celui d'un homme d'aujourd'hui.

Marcel Cohen est notamment l'auteur, aux Éditions Gallimard, de quatre suites de textes brefs (Miroirs ; Je ne sais pas le nom ; Le grand paon-de-nuit ; Assassinat d'un garde) dont ce volume est l'écho et le prolongement.



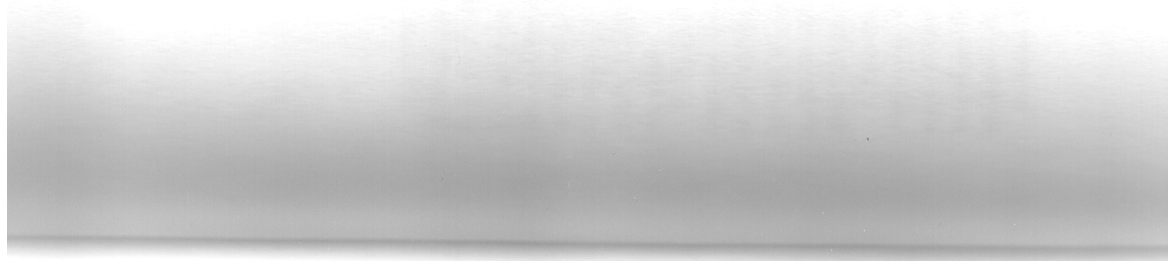
9 782070 763672

02-II A 76367 ISBN 2-07-076367-6

13,50 €

Il court après les faits comme un
patineur débutant...

FRANZ KAFKA



Quelques pages du livre

XI

Dans une grotte où vécut l'homme de Neandertal, un paléontologue découvre un grès plat de vingt centimètres percé de cinq trous du diamètre d'un petit doigt. Un objet particulièrement troublant : si les nombreux vestiges récoltés au cours des fouilles peuvent être identifiés avec exactitude, l'usage de la pierre percée demeure hautement improbable, voire mystérieux.

Trois quarts de siècle plus tard, un ethnologue ayant séjourné chez les Esquimaux de la terre de Baffin offre au musée de l'Homme de Paris un objet en tout point semblable confectionné à partir d'un os de phoque. Ce don permet d'éclaircir de manière inespérée l'énigme entourant depuis si longtemps le grès percé. Contrairement au paléontologue, l'ethnologue, en effet, connaît l'usage de l'os de phoque pour l'avoir vu utilisé nonchalamment, des journées entières, par les chasseurs esquimaux lorsque le blizzard interdit toute autre activité : un bilboquet.

29

X

À l'instar du poète américain Keith Waldrop, un écrivain se demande qui donc aurait assez d'imagination pour dresser, fût-ce en plusieurs jours, la liste des événements survenus dans le monde pendant tout le temps où il hésitait entre deux états d'une phrase, au demeurant fort banale, et qui le laissent d'ailleurs aussi insatisfait l'un que l'autre.

28

d) Le lieutenant d'infanterie Ernst Jünger se préparant à l'assaut, une flasque de cherry-brandy dans ses poches, aux premières heures du jour, à Regniéville, le 23 septembre 1917, après un petit déjeuner d'œufs au plat, hélas trop salés, et avoir déjà copieusement bu avec ses hommes ⁴.

e) Gros bol de cognac (*taçón*) distribué le matin aux membres des pelotons spéciaux de l'armée franquiste chargés des exécutions, pendant la guerre d'Espagne, comme le rapporte l'écrivain José Luis de Villalonga. « Le premier jour, c'est terrible, explique-t-il à propos de ces exécutions, le second jour aussi, le troisième ça l'est un peu moins, et les jours suivants c'est devenu in-différent (*igual*). » « En raison du cognac, les hommes de ces pelotons étaient tous des volontaires », note encore Villalonga qui constituait une exception, s'étant retrouvé enrôlé dans l'un d'eux à seize ans, en 1936, alors qu'il était encore au collège parce qu'on l'estimait trop jeune, et trop inexpérimenté, pour être envoyé au front ⁵.

f) Confession de l'ancien SS Alfons Götzfrid condamné pour complicité dans le meurtre de 17 000 Juifs dans le camp de Maidamek, en Pologne, et ultérieurement de 500 autres, assassinés de ses mains dans le cadre de l'opération « Action fête de la moisson », le 3 novembre 1943. Les victimes étaient contraintes de se déshabiller dix par dix avant de recevoir une balle dans la nuque au bord d'une fosse. « Des haut-parleurs diffusaient de la musique pour couvrir le bruit des armes tandis que les bourreaux buvaient du schnaps », rapporte le journal *Le Monde* ⁶.

31

XII

Notes en vue d'une étude systématique sur l'usage de l'alcool en temps de guerre :

a) Vin et quart de gnôle distribués aux soldats français montant en première ligne, pendant la Première Guerre mondiale (souvent aux cris de « À la boucherie. À la boucherie ! »), la gnôle étant ultérieurement retenue sur leur solde s'ils reviennent vivants ^{1*}.

b) Alcool consommé de la même façon par les soldats italiens au point que beaucoup sont, eux aussi, notoirement ivres lorsqu'ils montent à l'attaque des positions autrichiennes ².

c) En mai 1917, après l'offensive de Georges Nivelle au Chemin des Dames du 16 avril (300 000 morts, et une moyenne de 100 morts à la minute), et au plus fort des mutineries, plusieurs hommes expliquent pour leur défense, avant d'être fusillés pour l'exemple (50 exécutions), qu'au moment de leur désertion ils étaient « pris de boisson ³ ».

* Les notes appelées par des chiffres sont réunies en fin de volume p. 239.

30

Quelques pages du livre

XXXVIII

Négligeant de porter son harnais de sécurité, alors qu'il travaille souvent seul sur le toit des immeubles parisiens, un couvreur reconnaît avec gêne que son oubli ne doit rien à la paresse : il cherche à plaire à ses enfants, habitués par la télévision à des métiers plus prestigieux.

— Ils me prennent pour un alpiniste, explique-t-il, mais, sans le risque de m'écraser sur le trottoir, je ne suis plus rien à leurs yeux.

76

XXXIX

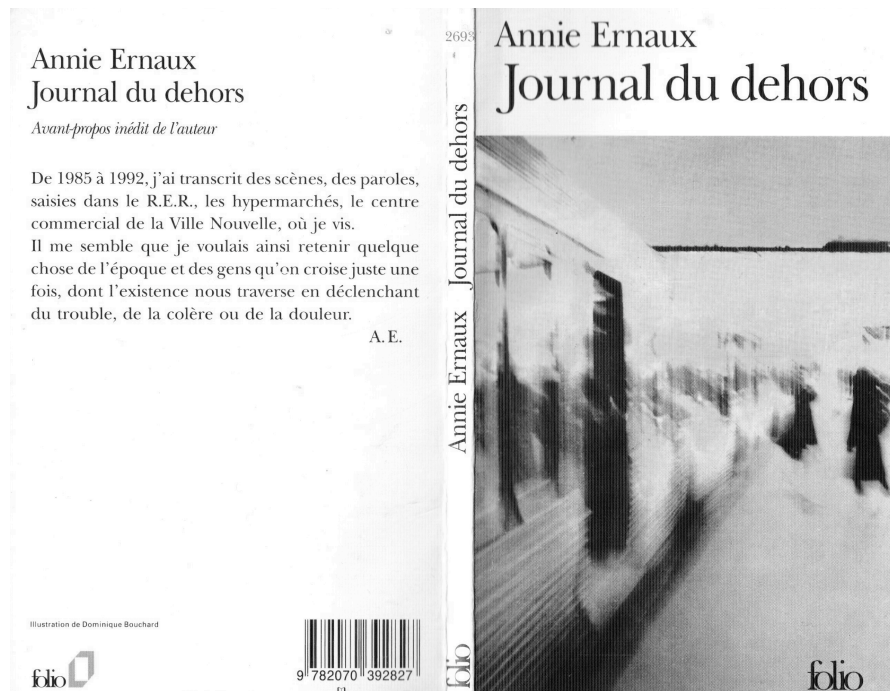
En se rendant à pied à son atelier, un artiste ressasse cette question, apparemment sans réponse : cet itinéraire qu'il parcourt deux fois par jour depuis des années est sans doute ce qu'il connaît le mieux au monde. Il pourrait, les yeux fermés, décrire les moindres détails des immeubles, des cafés, des commerces, sans oublier les graffitis sur les murs, les affichettes sauvages sur les descentes de gouttières (chat perdu, étudiant cherchant une chambre de bonne...) et même, incrustées dans le goudron, les dates des réfections successives du trottoir.

● Mais, son œuvre ayant suivi tel cheminement, et non tel autre, comment, se demande le peintre, pourrait-elle encore inclure une image aussi intime du monde ? Un tableau ou une série de toiles dressant un état des lieux n'auraient-ils pas à peu près autant de sens que, chez un écrivain, la description isolée de sa corbeille à papier, ou des taches sur le parquet lorsqu'il baise les yeux ? Et il en vient à se demander certains jours si, à force d'autonomie, les toiles qui prétendaient si bien refléter son univers personnel ne l'ont pas rejeté radicalement.

77

1. Témoignage de M. Bunot recueilli par l'auteur, *Malestroit, chroniques du silence*, EFR, 1973, Paris.
2. Cf. le film de Francesco Rossi *Les hommes contre*.
3. Cf *Arte*, septembre 1999.
4. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, traduction de F. Grenier, Payot, 1930, Paris.
5. *La vieja memoria*, film de Jaime Camino, Profilmes-SA, 1977.
6. Journal *Le Monde*, 23 mai 1999.
7. Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, traduction de Marie-France de Paloméra et André Charpentier, Fayard, 1988, Paris.
8. Catherine Nouvelle, Henri de Saint-Blanquat, *Les premiers hommes*, Casterman, 1985, p. 24.
9. Hubert Reeves, Joël de Rosnay, Yves Coppens et Dominique Simonnet, *La plus belle histoire du monde*, Le Seuil, 1996, p. 100.
10. Diane Ackerman, *Le livre des sens*, Grasset, 1993, p. 113.
11. Hubert Reeves, Joël de Rosnay, Yves Coppens et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 127.
12. Jules Carles, *Le premier homme*, coll. Que sais-je, Presses Universitaires de France, 1981, p. 31.
13. André Leroi-Gourhan, *Les chasseurs de la préhistoire*, Éditions A. M. Métailié, 1983, p. 106-107.
- 14/15. Jules Carles, *op. cit.*, p. 32.
- Atlas de la préhistoire à nos jours*, Hachette, 1987, p. 7.
16. Robert Clarke, *Naissance de l'homme*, Le Seuil, 1980, p. 97.

Annie Ernaux, *Journal du dehors* (1993)



Première et quatrième pages de couverture

Notre *vrai* moi n'est pas tout entier
en nous.

Jean-Jacques Rousseau

AVANT-PROPOS

Depuis vingt ans, j'habite dans une ville nouvelle, à quarante kilomètres de Paris, Cergy-Pontoise. Auparavant, j'avais toujours vécu en province, dans des villes où étaient inscrites les marques du passé et de l'histoire. Arriver dans un lieu sorti du néant en quelques années, privé de toute mémoire, aux constructions éparpillées sur un territoire immense, aux limites incertaines, a constitué une expérience bouleversante. J'étais submergée par un sentiment d'étrangeté, incapable de voir autre chose que les esplanades ventées, les façades de béton rose ou bleu, le désert des rues pavillonnaires. L'impression continuelle de flotter entre ciel et terre, dans un *no man's land*. Mon regard était semblable aux parois de verre des immeubles de bureaux, ne reflétant personne, que les tours et les nuages.

Je suis sortie peu à peu de cette schizophrénie. J'ai

Premières pages du livre

aimé vivre là, dans un endroit cosmopolite, au milieu d'existences commencées ailleurs, dans une province française, au Viêt-nam, au Maghreb ou en Côte-d'Ivoire — comme la mienne, en Normandie. J'ai regardé à quoi jouaient les enfants au pied des immeubles, comment les gens se promenaient dans les rues couvertes du centre commercial des Trois Fontaines, attendaient sous les Abribus. J'ai prêté attention aux propos qui s'échangeaient dans le R.E.R. J'ai eu envie de transcrire des scènes, des paroles, des gestes d'anonymes, qu'on ne revoit jamais, des graffiti sur les murs, effacés aussitôt tracés. Tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, provoquait en moi une émotion, un trouble ou de la révolte.

Ainsi est né ce journal du dehors que j'ai poursuivi jusqu'en 1992. Il ne s'agit pas d'un reportage, ni d'une enquête de sociologie urbaine, mais d'une tentative d'atteindre la réalité d'une époque — cette modernité dont une ville nouvelle donne le sentiment aigu sans qu'on puisse la définir — au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective. C'est, je crois, dans la façon de regarder aux caisses le contenu de son Caddie, dans les mots qu'on prononce pour demander un bifteck ou apprécier un tableau, que se lisent les désirs et les

8

parole, de la scène à fixer. Et je suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime — lequel, né il y a deux siècles, n'est pas forcément éternel. Ce sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous *traversent*, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes.

ANNIE ERNAUX
1996

frustrations, les inégalités socioculturelles. Dans la caissière humiliée par la cliente, le S.-D.-F. qui fait la manche et que les gens évitent, les violences et les hontes de la société — dans tout ce qui semble anodin et dépourvu de signification parce que trop familier ou ordinaire. Il n'y a pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde. La sensation et la réflexion que suscitent les lieux ou les objets sont indépendantes de leur valeur culturelle, et l'hypermarché offre autant de sens et de vérité humaine que la salle de concert.

J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. Au contraire, j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse — les êtres sont là, seulement là —, je penserai me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture.)

Mais, finalement, j'ai mis de moi-même beaucoup plus que prévu dans ces textes : obsessions, souvenirs, déterminant inconsciemment le choix de la

9

1985

Sur le mur du parking couvert de la gare R.E.R. il y a écrit : DÉMENÇE. Plus loin, sur le même mur, JE T'AI ME ELSA et IF YOUR CHILDREN ARE HAPPY THEY ARE COMUNISTS.

Ce soir, dans le quartier des Linandes, une femme est passée sur une civière tenue par deux pompiers. Elle était en position surélevée, presque assise, tranquille, les cheveux gris, entre cinquante et soixante ans. Une couverture cachait ses jambes et la moitié du corps. Une petite fille a dit à une autre, « il y avait du sang sur son drap ». Mais il n'y avait pas de drap sur la femme. Elle a ainsi traversé la place piétonne des Linandes comme une reine au milieu des gens qui allaient faire leurs courses à Franprix, des

11

Premières pages du livre

enfants qui jouaient, jusqu'à la voiture des pompiers, sur le parking. Il était cinq heures et demie, il faisait clair et froid. Venue du haut d'un immeuble qui borde la place, une voix a crié : « Rachid! Rachid! » J'ai mis mes courses dans le coffre de ma voiture. Le ramasseur de caddies était adossé au mur du passage qui conduit du parking à la place. Il avait un blazer bleu et toujours le même pantalon gris tombant sur de grosses chaussures. Il a un regard terrible. Il est venu ramasser mon caddie quand j'étais presque sortie du parking. Pour rentrer chez moi, j'ai pris la voie qui longe la tranchée ouverte pour la prolongation du R.E.R. J'avais l'impression de monter vers le soleil qui se couchait entre les barres entrecroisées des pylônes dévalant vers le centre de la Ville Nouvelle.

Dans le train vers Saint-Lazare, une vieille femme s'est assise à une place près de l'allée, elle parlait à un jeune garçon – peut-être son petit-fils – resté debout : « Partir, partir, tu n'es pas bien où tu es? Pierre qui roule n'amasse pas mousse. » Il a les mains dans

12

talement quand ils sont enregistrés et les rejette dans le caddie. Elle laisse remplir son chèque par la caissière et signe lentement.

Dans les rues couvertes du centre commercial, les gens s'écoulent avec difficulté. On réussit à éviter, sans les regarder, tous ces corps voisins de quelques centimètres. Un instinct ou une habitude infailible. On n'est cogné dans le ventre ou le dos que par les caddies et les enfants. « Regarde où tu marches! » s'exclame une mère à son petit garçon. Quelques femmes en harmonie avec les lumières et les mannequins des vitrines, lèvres rouges, bottes rouges, fesses étroites dans des jeans, crinière sauvage, avancent avec détermination.

Il est monté à Achères-Ville, vingt, vingt-cinq ans. Il s'est installé sur deux places, les jambes de biais, allongées. Il sort de sa poche une pince à ongles et s'en sert, regardant après chaque doigt traité la beauté produite, en étendant la main devant lui. Les voyageurs autour font mine de ne pas voir. Il semble posséder une pince à ongles pour la

14

les poches, il ne répond pas. Puis : « Quand on voyage on voit des gens. » La vieille dame rit : « T'en verras des beaux et des laids partout! » Son visage reste jubilant pendant qu'elle regarde devant elle, cessant de parler. Le garçon ne sourit pas et fixe ses chaussures, appuyé à la paroi du train. En face d'eux une belle femme noire lit un roman de la collection Harlequin, *Une ombre sur le bonheur*.

Samedi matin, au Super-M du centre commercial des Trois-Fontaines, une femme avance entre les rayons du « Ménage », une brosse à balai dans les mains. Elle parle toute seule, l'air tragique : « Où sont-ils passés? C'est difficile de faire des commissions à plusieurs. »

Foule muette aux caisses. Un Arabe regarde constamment l'intérieur de son caddie, les quelques choses qui gisent au fond. Satisfaction de posséder bientôt ce qu'il désirait, ou crainte d'en « avoir pour trop cher », ou les deux. Une femme en manteau brun, la cinquantaine, jette ses paquets avec rudesse sur le tapis roulant, les saisit à nouveau bru-

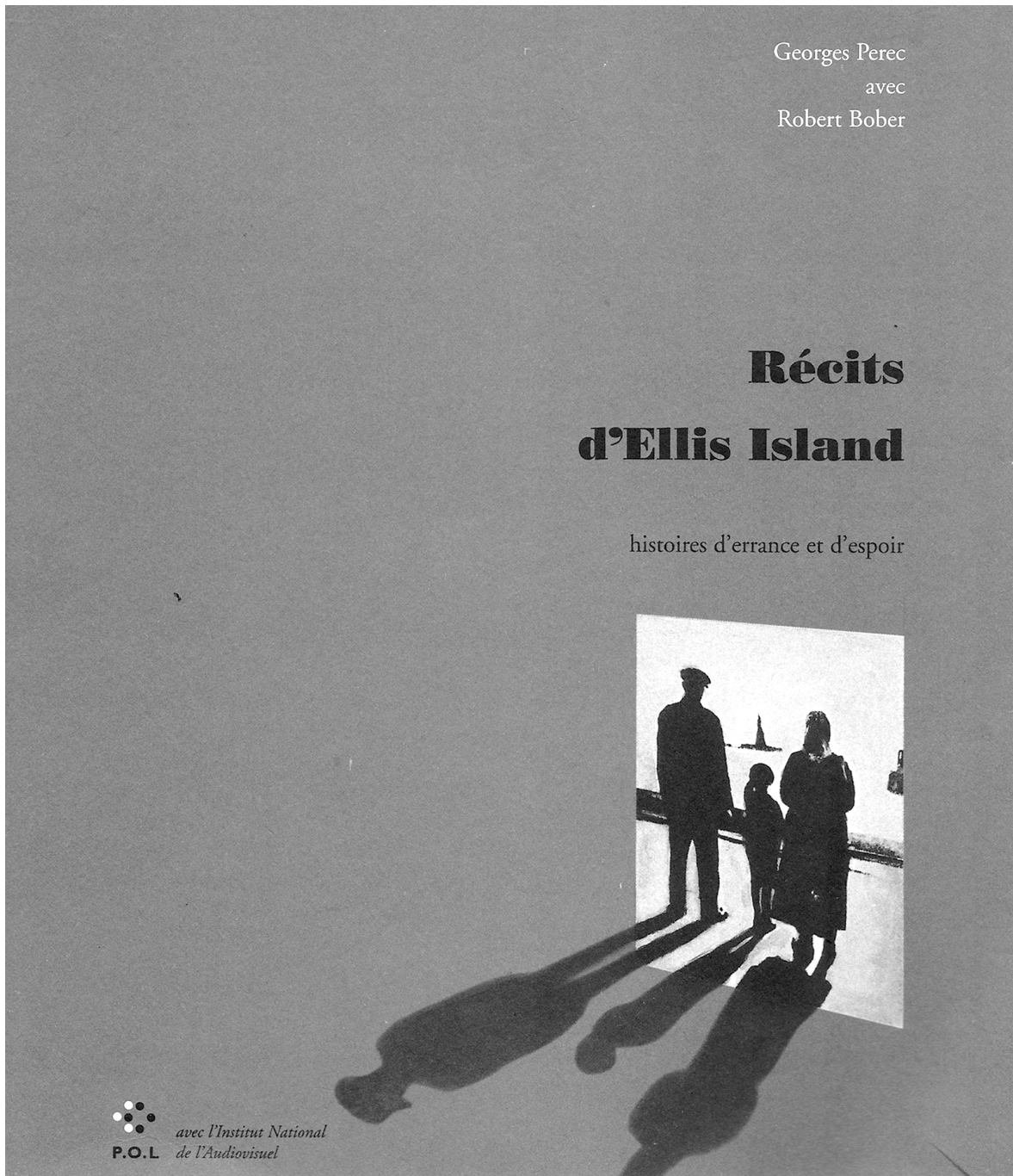
13

première fois. Heureux avec insolence. Personne ne peut rien contre son bonheur de – comme signifie l'air des gens autour – mal-éduqué.

Une petite fille, dans le train, oblige sa mère à lui lire un livre dont chaque page commence ainsi : « Quelle heure est-il? – Il est l'heure de... » (déjeuner, aller à l'école, nourrir le chat, etc.). La mère le lit tout haut une fois. La petite fille exige de lire à son tour. Mais elle ne sait pas encore, semble-t-il, elle a seulement retenu par cœur ce que sa mère lui a lu (sans doute plusieurs fois déjà) car elle se trompe sur les actions qu'il convient de faire à telle heure. Sa mère la corrige. La petite fille répète avec jubilation, de plus en plus fort : « Il est quatre heures, c'est l'heure de sortir bébé – il est cinq heures, c'est l'heure de changer l'eau du poisson », etc. Elle prend un plaisir de plus en plus haletant à répéter cette ronde implacable d'heures et d'activités autoritairement liées. Elle s'énerve, s'agite sur son siège, tourne les pages du livre avec une sorte de

15

Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island* (1980)




Page de couverture

De 1892 à 1924, près de seize millions d'émigrants
 en provenance d'Europe sont passés
 par Ellis Island, un îlot de quelques hectares
 où avait été aménagé un centre de transit,
 tout près de la statue de la Liberté, à New York.
 Parce qu'ils se sentaient directement concernés
 par ce que fut ce gigantesque exil,
 Georges Perec et Robert Bober ont dans un film,
*Récits d'Ellis Island, histoires d'errance
 et d'espoir*, INA – 1979, décrit ce qui restait alors
 de ce lieu unique, et recueilli les traces
 de plus en plus rares qui demeurent
 dans la mémoire de ceux qui, au début du siècle,
 ont accompli ce voyage sans retour.
 Notre livre se compose de trois grandes
 parties principales.
 La première restitue, à travers une visite
 à Ellis Island et à l'aide de textes et de documents,
 ce que fut la vie quotidienne sur ce que certains
 appelèrent « l'île des larmes ».
 Dans la deuxième, « Description d'un chemin »,
 Georges Perec évoque sa relation personnelle avec
 les thèmes de la dispersion et de l'identité.
 La troisième, « Mémoires »,
 reprend les témoignages d'hommes
 et de femmes qui, enfants, sont passés
 par Ellis Island et racontent leur attente,
 leur espoir, leurs rêves, leur insertion
 dans la vie américaine.

*Le film Récits d'Ellis Island de Georges Perec et Robert Bober
 est édité en Dvd par l'Institut National de l'Audiovisuel.
 Pour plus d'informations, rendez vous sur le site ina.fr.*



32 €
 936169-2
 ISBN : 978-2-86744-430-2
 04-2007

 DIFFUSION C.D.E.
 DISTRIBUTION SODIS

Quatrième page de couverture

1. L'île des larmes

A partir de la première moitié du XIX^e siècle, un formidable espoir secoue l'Europe : pour tous les peuples écrasés, opprimés, opprésés, asservis, massacrés, pour toutes les classes exploitées, affamées, ravagées par les épidémies, décimées par des années de disette et de famine, une terre promise se mit à exister : l'Amérique, une terre vierge ouverte à tous, une terre libre et généreuse où les damnés du vieux continent pourront devenir les pionniers d'un nouveau monde, les bâtisseurs d'une société sans injustice et sans préjugés. Pour les paysans irlandais dont les récoltes étaient dévastées, pour les libéraux allemands traqués après 48, pour les nationalistes polonais écrasés en 1830, pour les Arméniens, pour les Grecs, pour les Turcs, pour tous les Juifs de Russie et d'Autriche-Hongrie, pour les Italiens du sud qui mouraient par centaines de milliers de choléra et de misère, l'Amérique devint le symbole de la vie nouvelle, de la chance enfin donnée, et c'est par dizaines de millions, par familles entières, par villages entiers que, de Hambourg ou de Brême, du Havre, de Naples ou de Liverpool, les immigrants s'embarquèrent pour ce voyage sans retour.

L' î l e d e s l a r m e s

Pendant plusieurs dizaines d'années, l'ultime étape de cet exode sans précédent dans l'histoire de l'humanité, fut, au terme d'une traversée le plus souvent effectuée dans des conditions épouvantables, un petit îlot nommé Ellis Island, où les services du Bureau fédéral de l'Immigration avaient installé leur centre d'accueil. Ainsi, sur cet étroit banc de sable à l'embouchure de l'Hudson, à quelques encablures de la statue de la Liberté alors toute récente, se sont rassemblés pour un temps tous ceux qui, depuis, ont fait la Nation américaine.

Pratiquement libre jusque vers 1875, l'entrée des étrangers sur le sol des États-Unis fut progressivement soumise à des mesures restrictives, d'abord élaborées et appliquées à l'échelon local (autorités municipales et portuaires), ensuite regroupées au sein d'un Secrétariat à l'Immigration dépendant du gouvernement fédéral. Ouvert en 1892, le centre d'accueil d'Ellis Island marque la fin d'une émigration quasi sauvage et l'avènement d'une émigration officialisée, institutionnalisée et, pour ainsi dire, industrielle. De 1892 à 1924, près de seize millions de personnes passeront par Ellis Island, à raison de cinq à dix mille par jour. La plupart n'y séjourneront que quelques heures ; deux à trois pour cent seulement seront refoulés. En somme, Ellis Island ne sera rien d'autre qu'une usine à fabriquer des Américains ⁽¹⁾, une usine à transformer des émigrants en immigrants, une usine à l'américaine, aussi rapide et efficace qu'une charcuterie de Chicago : à un bout de la chaîne, on met

1. 70 % des immigrants venant d'Europe passaient par New York.

L ' î l e d e s l a r m e s

un Irlandais, un Juif d'Ukraine ou un Italien des Pouilles, à l'autre bout — après inspection des yeux, inspection des poches, vaccination, désinfection — il en sort un Américain. Mais en même temps, au fil des années, les conditions d'admission deviennent de plus en plus strictes. Petit à petit, se referme la *Golden Door* de cette Amérique fabuleuse où les dindes tombent toutes rôties dans les assiettes, où les rues sont pavées d'or, où la terre appartient à tous. En fait, à partir de 1914, l'émigration commence à s'arrêter, d'abord à cause de la guerre, ensuite à cause d'une série de mesures discriminatives qualitatives (*Literacy Act*) et quantitatives (*quotas*) interdisant pratiquement l'entrée des États-Unis à ces « rebuts misérables » et à ces « masses entassées » que, selon Emma Lazarus, la statue de la Liberté invite à venir. En 1924, les formalités d'immigration seront confiées aux consulats américains en Europe et Ellis Island ne sera plus qu'un centre de détention pour les émigrants en situation irrégulière. Pendant et immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, Ellis Island, allant jusqu'au bout de sa vocation implicite, deviendra une prison pour les individus soupçonnés d'activités antiaméricaines (fascistes italiens, Allemands pronazis, communistes ou présumés tels). En 1954, Ellis Island sera définitivement fermé. C'est aujourd'hui un monument national, comme le mont Rushmore, l'*Old Faithful* et la statue de Bartholdi, administré par des Rangers coiffés de chapeaux scouts qui le font visiter, six mois par an, quatre fois par jour.



Premières pages du chapitre « Description d'un chemin »

D e s c r i p t i o n d ' u n c h e m i n

mais la plupart de ceux qui, au terme
de leur harassant voyage, découvraient Manhattan
émergeant de la brume, savaient que leur épreuve
n'était pas tout à fait terminée

il leur fallait encore passer par Ellis Island,
cette île que,
dans toutes les langues d'Europe,
on a surnommé l'île des larmes

tränen insel

wispa lez

island of tears

isola delle lagrime

το νησί του ζαρκιού'

ОСТРОВ СЛΕЗ

טריינן-אינזל



Synthèse et analyse des réponses

Les questionnaires ont été anonymés. Pour chaque synthèse, les dix personnes interrogées seront désignées par les lettres A à J. Il ne s'agit pas des mêmes lecteurs interrogés au sujet de dix textes différents mais de cinquante lecteurs distincts.

Nous reproduisons ici leurs réponses telles quelles. Seules quelques coquilles mineures ont été corrigées.

- *Synthèses des questionnaires sur le texte de Reznikoff*

1. Êtes-vous ?

- A. Lecteur amateur
- B. Enseignant ou chercheur en littérature
- C. Enseignant ou chercheur en littérature
- D. Enseignant ou chercheur en littérature
- E. Etudiant en lettres
- F. Lecteur amateur
- G. Etudiant en lettres
- H. Etudiant en lettres
- I. Etudiant en lettres
- J. Lecteur amateur

➔ **Population interrogée : 40% d'étudiants en lettres, 30% d'enseignants et chercheurs en littérature, 30% de lecteurs amateurs.**

2. Aviez-vous déjà lu ce texte auparavant ?

- A. Non
- B. Non
- C. Non
- D. Non
- E. Non
- F. Non
- G. Non
- H. Non
- I. Non
- J. Non

➔ **Aucun lecteur n'avait lu le texte au préalable.**

3. Aviez-vous déjà lu d'autres textes du même auteur ?

- A. Oui. Holocauste
- B. Oui. Des extraits dans une anthologie de poésie américaine
- C. Non
- D. Non

- E. Non
- F. Non
- G. Non
- H. Non
- I. Non
- J. Non

➔ Deux lecteurs sur 10 avaient une connaissance préalable de l'auteur, l'un par le biais d'une œuvre écrite selon un principe formel identique (*Holocauste*), l'autre par le biais d'une anthologie.

4. Comment décririez-vous ce texte ?

A. Cela ressemble à de la poésie, je dirais d'ailleurs que c'est de la poésie. Chaque texte raconte par ailleurs une petite histoire, de façon assez factuelle, mais versifiée.

B. Une manière de scander l'histoire, mise en poème/vers de la prose de l'histoire américaine ; poésie de l'archive au microsillon.

Du Félix Fénéon (le fait divers, l'anecdote) qui aurait troqué ses trois lignes journalistiques pour la liberté du vers et la scansion du rythme.

C. Cela ressemble à une forme très libre de poésie en prose, mais aussi à de brefs récits, comme des petites scènes de vie, des vignettes proposant des tableaux d'un lieu et d'une époque. La 4^{ème} de ouverture nous indique qu'il s'agit de témoignage mais l'usage du passé simple paraît étonnant dans la situation d'une déposition. Ce sont des petites pièces à conviction finalement. Mais très visuelles : on a l'impression d'assister à la scène, à la fois grâce à la description précise des faits et par la reproduction du choc, de la surprise, rendue dans les ruptures (le choc et la violence me semblent être un des principes de fonctionnement du texte, presque la convulsion en fait).

D. Il est peut-être dommage que la première page du document (la 4^E de couverture et la page de titre) fournisse déjà une réponse à cette question. Ce paratexte éditorial oriente d'avance toute description (pour ne pas dire lecture) que nous pourrions faire du texte. Il nous apprend déjà le nom de l'auteur, sa nationalité ; il indique qu'il s'agit d'une traduction, que le traducteur est Jacques Roubaud. Il est dit qu'il s'agit d'un certain nombre de « voix » américaines, de « témoignages », que ces témoignages sont du discours judiciaire rapporté, transcrit et enfoui dans les archives, puis exhumé, « rallumé » par la plume de Reznikoff ; et encore que le texte qui nous est ainsi transmis est à comprendre comme « poésie ». Dès lors, faut-il comprendre le terme de « récitatif » avant de lire, de comprendre le texte lui-même ?

Si je n'avais pas lu ces informations du début du document, j'aurais sans doute dit qu'il s'agit d'une sorte de vers libre, écrit dans un langage épuré, ou alors sans prétention stylistique, dont la force réside dans la tension entre le ton laconique et la violence des faits décrits (parce qu'on a l'impression qu'il s'agit d'un récit factuel). Les textes ont quelque chose d'absurde, les événements décrits sont comme tirés du contexte qui pourrait leur donner un sens ; la violence décrite paraît elle aussi absurde ou gratuite.

E. Ce texte est descriptif, purement informatif. On pourrait dire que le dernier paragraphe constitue la chute. Il constitue plutôt un fragment : on ne voit pas de lien entre le premier et le deuxième chapitre.

F. Je le trouve assez pauvre et simple. Le texte a la forme d'un poème en vers. Non pas dans les rimes mais dans le fait d'aller souvent à la ligne, sans savoir si la phrase est finie ou pas. Le contenu est intrigant, avec des enchaînements rapides et un grand nombre de répétitions.

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

G. C'est un texte énigmatique, avec une double sonorité. En même temps très sèche, ceci dû aux vers très courts qui se suivent, mais aussi très linéaire. On se demande dès le début ce qui va se produire, c'est assez angoissant. C'est un tout petit poème qui est en même temps très évocateur et explicite sur ce qui se passe.

H. Une suite de poèmes intimistes qui racontent et décrivent la vie d'anonymes à un moment donné de l'histoire des Etats-Unis. Je le trouve très explicatif et à la fois assez « froid ».

I. C'est un texte qui raconte les histoires de plusieurs personnages qui ne semblent pas avoir de lien particulier entre eux. Un texte qui n'est ni prose ni poésie, il est intrigant, bizarre. Il n'y a pas de trame linéaire de l'histoire. On se demande si ce n'est pas un ensemble d'histoires superposées.

J. Ce texte fait penser à une œuvre d'horreur, à cause de la brutalité du dernier paragraphe et du mystère qu'il entraîne.

➔ Un grand nombre de descriptions proposées par les lecteurs mettent l'accent sur un double aspect du texte : sa dimension poétique, d'une part, réflexive, de l'autre (réponses A, B, C, D, G, I). Plusieurs lecteurs insistent sur la dimension fragmentaire du texte (H, I) et la sécheresse du ton employé (D, E, G, H).

Un certain nombre de réponses (C, D) s'appuient pour cela sur le péri-texte, en particulier sur le texte reproduit en quatrième page de couverture.

On notera, dans la dernière réponse, la mise en parallèle avec le genre du récit d'horreur.

5. Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelles raisons ?

A. Oui, car le texte est en vers, et il raconte des histoires. Et le sous-titre est « récitatif », pas « actes de procès » ou « coupures de journaux ». Il est de plus édité chez un éditeur prestigieux (il m'arrive souvent de m'intéresser à certains livres car ils sont édités chez lui, livres que je n'aurais peut-être pas remarqués s'ils avaient été publiés ailleurs). Enfin, le traducteur est un poète que j'apprécie, et généralement il me semble que les poètes ne traduisent pas d'ouvrages non littéraires. Ah, non, après vérification, c'est Hachette et non pas POL comme je le croyais... Mais comme la couverture ressemble aux vieux livres de Hocquart, j'ai confondu.

B. Difficile question pour un tel texte !!! La catégorie du « littéraire » ne m'est ni très claire ni évidente, et je pense que la poésie objectiviste travaille justement à déplacer cette catégorie du littéraire en lien avec le littéral... Donc j'hésite entre deux réceptions :

1) oui, véritable œuvre dite « littéraire » – selon nos « canons » – qui scande l'archive, qui retravaille le matériau brut de la parole extra-littéraire grâce à une stylistique minimale mais néanmoins très traditionnelle (le vers, les sonorités, la disposition poétique, anaphore, etc...)

Et 2) une œuvre, oui, mais « littéraire », non : car inscrit la poésie dans la littéralité et non dans la littérarité (la culture), œuvre dirigée contre LA littérature.

C'est la difficile question de cette « chose » qui nous anime et de la violence des étiquettes.

C. Il s'agit d'une œuvre littéraire : il y a un travail sur la mise en page, sur les temps, et on voit dans un certain suspense un souci de susciter l'attention du lecteur. Rien dans le texte ne m'empêcherait d'y voir une œuvre littéraire. Seule la 4^{ème} de couv. me dit : attention, ce sont des témoignages, paroles rapportées, etc.

D. Oui, parce que c'est ainsi que l'éditeur présente la chose (voir réponse précédente).

La disposition du texte, son découpage, sa ponctuation, ressemblent à un poème en vers libre, même si le texte revêt un caractère descriptif, « objectif » ou factuel.

E. Je pense qu'il s'agit d'un extrait d'œuvre littéraire : d'abord parce qu'il s'agit d'un poème, mais aussi parce que la façon de raconter les événements reste, malgré l'apparente absence de style particulier, assez littéraire au sens où ce n'est pas ce que l'on pourrait lire dans un journal par exemple (temps employés, nom des personnages...)

F. Je suppose qu'il s'agit d'un extrait d'œuvre littéraire, parce que je ne vois aucun intérêt de créer un texte aussi incomplet (on ne connaît pas les raisons du meurtre de Jim).

G. Oui, il me semble, car il possède déjà une certaine mise en forme, avec ses vers, ce n'est pas un texte anodin et orphelin ; de plus et surtout il fait partie d'une série de poèmes. Il intrigue et pousse à lire plus à en savoir plus.

H. En tout cas il est présenté comme tel. Il y a tous les éléments de publication d'un livre. Après, le capital symbolique qui transforme un livre en œuvre, je ne sais pas du tout. Sans doute.

I. Je pense qu'il s'agit d'une œuvre littéraire inspirée de témoignages recueillis auprès de plusieurs personnes car il n'y a pas de suite entre les différents chapitres mais il y a tout de même de la part de l'auteur une intention de raconter une histoire avec une écriture relativement simple issue du langage courant. Les phrases sont rangées comme des vers et on y trouve la répétition de « and ».

J. Je pense en effet qu'il s'agit d'un extrait d'une œuvre littéraire. Une nouvelle ou un roman. L'extrait soulève des questions sans donner de réponses.

➔ **La première réponse (A) semble mobiliser conjointement les deux critères de littéarité selon Genette (fiction et diction : « Oui, car le texte est en vers, et il raconte des histoires »), la seconde (B) indique qu'un tel texte déplace en réalité les définitions communes du littéraire. Un grand nombre de lecteurs mobilisent ainsi le critère formel pour justifier la littéarité de l'extrait, mais certains voient précisément dans le caractère problématique de l'œuvre et l'incomplétude du récit une justification à son classement dans le domaine de la littérature (F).**

6. Si vous deviez interpréter le texte qui se trouve sur la première page, quelle(s) interprétation(s) en proposeriez-vous ?

A. On dirait un petit poème moral mais sans la morale... Le rythme est très bon, et le ton faussement neutre et faussement innocent, avec une chute à la fin.

B. Grande différence, je trouve, entre le texte américain et la traduction de Roubaud. Version plus brève, plus violente et plus forte en anglais. Texte plus polysémique et plus réflexif aussi que la traduction de Roubaud. Traduction qui gomme la violence verbale percutante des monosyllabes anglais, qui narrativise (oh my God ! Mais d'où vient ce passé simple ?? Roubaud : bourreau !) ce qui est une sténographie. Bref, je louche vraiment entre le texte original et la traduction, car j'ai l'impression de lire vraiment deux textes différents : l'un plus brutal, plus ludique et plus oral, l'autre plus « écrit ». Et l'humour (Jim/jack par ex) s'est perdu en traversant l'Atlantique, tout comme le jeu réflexif - l'image métapoétique des « plow lines » qui condense déjà toute la tension entre la prose du monde et la poésie : courroies, ok, mais aussi le trajet du vers (*versus* latin, le sillon, la charrue).

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

Bref, au-delà du fait divers cruel sténographié (un sténo-dactylo témoin de Lautréamont) j'y entends aussi un programme de lecture et un manifeste poétique : Jim tue Jack (son double et un tiers / un cheval) grâce au travail du vers. Hypocrite lecteur, mon semblable, mon vers.

C. Je ne comprends pas bien, d'après la quatrième de couv., si l'auteur a écrit ces textes ou les a juste prélevés dans les archives. Le cas échéant parle-t-on encore d'auteur ? Est-ce que cela relève de problématiques proches de celles du ready-made en art ?

Ou peut-être s'agit-il de montages à partir du matériau des archives... et alors, peut-on avoir accès à cette composition ? Le travail du poète est-il celui de l'assemblage du matériau ?

Je me demande aussi, d'après l'exergue, si ces textes ont été lus par les « auteurs » originaux, si le texte a été reçu par ceux qui avaient été concernés par ces documents.

D. Je lis la citation en exergue comme un préliminaire à la lecture, une façon de susciter une bienveillance de la part du lecteur (une *captatio benevolentiae* au sens le plus exact). Avec une référence aux écritures on en appelle à cette bienveillance qui suggère que le lecteur, face à ces témoignages, ne doit pas se placer en tant que juge (ni en tant que victime ou proche d'une victime, qui aurait été lésé par un des crimes décrits). Mais cela place l'auteur dans une posture étrange, un ethos quasi divin : « moi auteur je vous dis, pardonnez à vos frères, ne les jugez pas... » Il y a aussi quelque chose de très apaisant dans ce texte, qui contracte avec la violence des scènes qui vont suivre.

Quelques remarques sur la traduction. D'une manière générale, le texte de Roubaud paraît plus flou, moins précis que l'original, ce qui est rare pour une traduction (d'habitude, la traduction explicite et clarifie l'original, en le réduisant, dans la mesure où elle transcrit une certaine lecture du texte). Le mot « boucle », par exemple, traduit « noose » en anglais, terme qui est souvent traduit par « nœud coulant » et qui fait immédiatement penser à la pendaison ou à la strangulation. Le dernier alinéa commence par un pronom possessif en anglais « *Its dead body...* », ce qui ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit du corps du cheval. En français, il est dit qu'« On trouva le cadavre le lendemain... », mais que ce cadavre soit celui du cheval, c'est moins évident. Dans ma première lecture du texte français, je n'ai pas immédiatement compris de quel cadavre il s'agissait.

De même, le caractère répétitif du texte anglais est moins présent dans la traduction, surtout en raison de l'omission de la conjonction « and » qui figure en tête de chaque ligne du début du poème. Roubaud essaie de rendre cette répétition par le pronom « il », mais il élimine par là même le style lapidaire et très informel de l'original, où le sujet grammatical est absent (le pronom personnel « he » n'apparaît pas une seule fois dans l'original, mais seulement, au tout début du poème, le nom propre, Jim, parfaitement vide et insignifiant).

En revanche, le mot *jack* me paraît plus ambigu, moins anodin, que « cheval » (mais c'est sans doute parce que l'anglais n'est pas ma langue maternelle). Le « jack », c'est aussi le valet, dans un jeu de cartes. C'est également un prénom masculin, aussi banal que Jim. Je crois d'ailleurs que « jack » signifie non pas cheval, mais âne ou mulet.

E. Tâche difficile ! Ce poème est en même temps un récit, avec un début, un milieu et une fin. Un homme quelconque, Jim, tue un cheval, son cheval à lui, sans doute, sans qu'on sache pourquoi. Cela ressemble à un fait divers relaté par un tiers. On a l'impression que l'auteur a voulu fournir les éléments nécessaires, minimaux, pour décrire un événement ; ça s'est passé comme ça, et pas autrement. Aucun jugement moral. On ne connaît pas les intentions de monsieur Jim, et rien ne nous est indiqué sur sa personne, son humeur, sa malveillance à l'égard de l'animal (car de toute évidence, Jim a voulu non seulement tuer cet animal, mais encore le faire souffrir). Aucune interprétation d'ordre psychologique ne semble possible. Ce qui est frappant, à mes yeux, c'est le « bruit vraiment curieux » du cheval au moment de l'agonie : c'est le seul indice d'un vécu, vécu du cheval, mais surtout de Jim, qui perçoit ce bruit ; il est le seul à pouvoir en témoigner. Cette information nous renvoie à la singularité de la situation, et elle semble quelque peu superflue du point de vue du récit purement factuel et « extérieur » de l'action. Ce bruit du cheval a quelque chose d'effrayant, d'écœurant.

F. À la première lecture, j'ai pensé que Jim était le cadavre, que le cheval, énervé par la douleur des courroies autour du coup, l'avait frappé. Puis j'ai cru comprendre que c'est le cheval qui est mort, grâce à la précision : « le cou, juste derrière la tête, meurtri ». J'étais perdue et j'ai mal compris parce que je ne me suis pas aperçue de l'intention de l'auteur.

G. Pour moi c'est un article dans le répertoire « faits divers ». Par rapport au titre de l'œuvre, je dirais que c'est une succession de mini-témoignages (même si le titre est au singulier).

Un personnage masculin dont on ne connaît que le nom, Jim, entre chez lui pour prendre une paire de courroies, dans l'idée d'aller étrangler son cheval. Il entre dans l'écurie et attache le cheval à la première courroie, puis il met la deuxième autour de son cou et commence à tirer pour l'étrangler. Le lendemain on découvre le cadavre du cheval. C'est le récit d'une scène assez dramatique dans laquelle un homme se décide à tuer son cheval. Malheureusement des informations manquent pour justifier son acte.

H. C'est moi qui ne comprends pas, ou une volonté de l'auteur de laisser le flou sur la finalité de l'histoire. Soit c'est un suicide soit c'est un meurtre sur animal, et tout cas le ton très neutre est assez marquant, plutôt énigmatique. Pauvre cheval, s'il meurt. Mais j'en doute : c'est une bête difficile à étouffer.

I. Les actions de Jim s'alignent sans expression d'une émotion du personnage. Certains mots sont répétés (courroie, écurie). La conjonction est souvent omise, cela donne l'impression d'une succession des différentes actions. Ça ressemble aux poèmes en prose de Rimbaud. Par ailleurs, le texte est intitulé « témoignage » : le lecteur devient le témoin du texte, quand on lit en même temps on est témoin.

J. Je n'ai que deux façons globales d'interpréter le texte : il fait penser à un thriller du fait de la mort non élucidée. Si c'était un accident il aurait sûrement été un minimum plus explicite... quoique. Sinon un quelconque événement surnaturel. Un cheval qui fait un bruit curieux n'a rien de naturel en soi, et trouver un cadavre ensuite encore moins.

➔ **Six réponses sur dix portent sur l'interprétation de l'action rapportée dans le poème : qui est mort exactement ? pourquoi ? comment ? Mais ces questions glissent rapidement vers une interrogation quant au projet de l'auteur (réponses B, D, F) et quant aux modalités de rédaction de l'œuvre (réponse C).**

On est frappé de voir combien chaque lecteur mobilise ici un savoir et une sensibilité qui lui est propre : l'accent est tantôt mis sur le rythme du poème (réponse A), tantôt sur l'écart entre version originale et traduction (réponses B et D) ; certains lecteurs n'hésitent pas à manifester leurs sentiments de pitié (réponse H), d'écœurement (réponse E) ou d'incompréhension. On notera également la facilité avec laquelle les lecteurs mobilisent un répertoire de genres et de références connues : le thriller (réponse J), Rimbaud (réponse I) ou Lautréamont (réponse B). Notons enfin que cette circulation n'est pas uniquement interne à la bibliothèque : pour lire le texte, le lecteur le met en relation avec son expérience extra-littéraire (qui lui a appris qu'un cheval est « une bête difficile à étouffer » ou que les chevaux ne font au quotidien pas de bruit curieux et que les cadavres n'apparaissent pas sans raison).

7. Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter ? pourquoi ?

A. Facile à lire, très facile à comprendre. Pas facile à commenter parce que d'une part, l'histoire est réduite à son minimum, et d'autre part la versification est libre, presque accidentelle, donc les remarques de formes ne semblent pas aisées.

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

B. Facile à lire de toute évidence si les critères d'une lecture facile sont la simplicité du lexique et une syntaxe pauvre. À lire/commenter : facile aussi pour des « littéraires », sûrement plus désarçonnant pour qui ignore tout de la poésie objectiviste.

C. Je ne trouve pas ce passage difficile à lire : on a des personnages, des situations, une narration à quoi se raccrocher. Peut-être plus difficile à commenter car on a la sensation de manquer un contexte. Les scènes sont données comme *in medias res*. En même temps, la quatrième de couverture éclaire les enjeux du texte de façon assez explicite.

D. Il est facile à lire, mais difficile à commenter ou à interpréter, pour les raisons que je viens d'indiquer : le texte fournit des éléments descriptifs, mais aucun indice sur le « pourquoi » des choses. Le texte semble dire : voilà ce qui s'est passé, voilà tout ce qu'il y a à dire sur ce qui s'est passé. Par des moyens très minimalistes, il semble lui-même épuiser la situation.

E. Ce texte paraît facile à lire. Mais plus difficile à commenter sur le plan stylistique en tout cas.

F. Difficile à lire car il est incomplet. Il n'y a aucune émotion dans le texte, aucune morale.

G. Non, car même si sa forme est singulière (il s'agit d'un poème), est parfaitement explicite et clair, une ambiance particulière s'en dégage et l'on comprend parfaitement ce qui se passe. Par contre il est vrai que la mise en forme des vers est très singulière ; certains sont longs alors que d'autres sont courts, et un espace délimite le poème en deux parties.

H. À lire, ça va. À commenter, ça devient ardu. C'est la faute de la poésie, qui est toujours très difficile à commenter, a fortiori celle en prose ou en vers libres comme ici. En plus les histoires sont plutôt troublantes, et sans contexte pour les comprendre un peu mieux.

I. Ce texte paraît relativement facile à lire car l'auteur utilise un vocabulaire assez simple. Il paraît plus difficile à commenter car il semble manquer des informations au sein des chapitres, le récit commence subitement et se termine soudainement, ce qui étonne beaucoup le lecteur.

J. Il n'est pas difficile à lire mais à commenter, un peu plus. On a une sensation qu'il manque soit une suite, soit qu'il y a un trou en plein milieu du texte.

➔ Si le texte est globalement considéré comme facile à lire, la plupart des lecteurs mettent l'accent sur la difficulté du commentaire. Il est frappant de noter à quel point cette difficulté se voit associée à un manque (réponses A, C, D, F, H, I et J) : absence de contexte, d'informations et fragmentation du récit semblent ainsi constituer des entraves à une interprétation univoque du poème. Pour un des lecteurs (réponse H), cette difficulté d'interprétation est associée au genre poétique.

8. Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? lesquelles ?

A. C'est quoi la littérature ? C'est quoi la poésie ? Quels sont les textes originaux exactement ?

B. Y a-t-il eu des lectures publiques / performances de ce texte ? Mise en voix ? Le sous-titre « récitatif » est-il un indice générique fictif ou renvoie-t-il à une réalité de l'histoire de ce texte ? La voix n'est-elle qu'une origine du texte (les témoignages) ou aussi son horizon ?

C. La première question est évidemment : pourquoi tuer cet animal ? Le texte décrit quelque chose d'absurde, et on voudrait une explication. Mais ce n'est peut-être pas la bonne question. Peut-être faudrait-il se demander : pourquoi (d)écrire cet événement absurde, sans tâcher de

l'expliquer ? La puissance littéraire semble d'autant plus forte, ici, que le caractère « littéraire » du texte est quasiment absent. Par l'écriture même, Reznikoff veut peut-être dissocier description et explication. Ce n'est pas le rôle de la littérature d'injecter du sens dans les événements dépeints. Mais la littérature a cette étrange puissance de décrire les faits. Le texte semble dire : ce qui s'est passé est inexplicable, absurde, mais je peux le décrire. Même les événements les plus absurdes et les plus barbares sont susceptibles d'être décrits.

Décrire, c'est donner une forme, fournir une unité à une tranche de vie. Et c'est sans doute la question de la forme qui est cruciale, plus que la véracité ou la justesse de la description. Le poème singularise l'événement ; elle fait vibrer ensemble les éléments du poème : Jim, l'étable, la courroie, la clôture, le cheval. Ce que le poème confère à ces éléments, c'est une unité qui n'est trouvable nulle part dans les détails, et qui n'a peut-être jamais existé. Cette unité, cette forme, c'est la vie même de ce fait divers.

D. Je me demande s'il s'agit vraiment de faits réels.

E. Oui. Suis-je un bon lecteur ? Si non : quelles sont les qualités pour être un bon lecteur ?

F. Je me demande pourquoi l'auteur répète « and » si souvent, normalement on ne le met qu'une fois dans phrase. De plus, le sujet de la phrase du deuxième paragraphe n'est pas précisé, on a alors deux possibilités : le cadavre de Jim ou celui du cheval.

G. Est-ce que Della reprend sa bague à Cliff ? Connely était-il réellement sobre ? Qu'est-ce que le courant des Objectivistes ? Quel genre de textes a-t-il produit ? Et beaucoup d'autres, pas très intéressantes, j'en conviens.

H. Oui, notamment : pourquoi l'auteur a écrit son livre de cette façon ? Est-ce une œuvre littéraire ou une étude sur les mœurs américaines ?

I. Il y a une question majeure que je me pose car rien n'indique que ce n'est pas le cheval qui est mort. L'impact du texte changerait du tout au tout selon qu'il y a mort d'homme ou pas.

J. Quel est le lien entre Jim et Patrick ? C'est Jim qui tue le cheval ? Pourquoi ? L'auteur veut nous montrer une action inhumaine pour refléter une situation ? À quel genre littéraire appartient le texte ?

➔ Les questions soulevées par les lecteurs sont de différentes natures : le plus grand nombre d'entre elles concerne l'action mise en scène dans le poème, et notamment les causes susceptibles de l'expliquer mais également l'identité du cadavre (réponses C, D, E, F et J). Toutefois, un autre ensemble de question concerne les modalités de l'écriture de Reznikoff, et le statut à accorder à son texte (fictionnel ou factuel) (réponses A, B, C, H). Au-delà, de nombreux lecteurs, dans la continuité des réponses précédentes, s'interrogent sur le projet de l'auteur (réponses B, C, H), mais aussi sur les définitions de la poéticité (réponse A) et les conditions de la lecture littéraire (réponse E). La réponse C montre ainsi comment un lecteur passe de la formulation de questions à la formulation de réponses, et d'interrogations sur l'action rapportée à une interrogation sur la visée du poème, puis sur une réflexion quant au rôle de la forme en poésie.

- *Synthèse des questionnaires sur le texte d'A. Kluge*

1. Êtes-vous ?

- A. Lecteur amateur
- B. Enseignant ou chercheur en littérature
- C. Lecteur amateur
- D. Etudiant en lettres
- E. Lecteur amateur
- F. Etudiant en lettres
- G. Enseignant ou chercheur en littérature
- H. Enseignant ou chercheur en littérature
- I. Etudiant en lettres
- J. Autre. Comédien.

➔ **Population interrogée : 30% d'étudiants en littérature, 30% de lecteurs amateurs, 30% d'enseignants ou chercheurs en littérature, 10% de comédiens.**

2. Aviez-vous déjà lu ce texte auparavant ?

- A. Non
- B. Non
- C. Non
- D. Non
- E. Non.
- F. Non
- G. Non
- H. Non
- I. Non
- J. Non

➔ **Aucun des lecteurs interrogés n'avait lu le texte auparavant.**

3. Aviez-vous déjà lu d'autres textes du même auteur ?

- A. Non
- B. Non
- C. Non
- D. Non
- E. Non
- F. Non
- G. Non
- H. Non
- I. Non
- J. Non

➔ **Aucun des lecteurs interrogés n'avait lu d'autre livre d'Alexander Kluge.**

4. Comment décririez-vous ce texte ?

A. C'est un compte-rendu très neutre de la bataille de Stalingrad, jour par jour, avec des témoignages directs de personnes y ayant participé. Ce récit est tenu sous forme d'un journal quotidien.

B. Un montage de documents hétérogènes, ici : descriptions de la bataille sous la forme d'un journal, sur le plan militaire uniquement, puis deuxième extrait : témoignages d'officiers. 1^{er} extrait : style du narrateur apparemment neutre, dénué de sentiment, on est quand même placés dans un point de vue : allemand, semble-t-il ? cf. « Nos troupes », « nos groupes de choc » dans le premier extrait. Étonnant aussi : on est à la fois « in media res » puisqu'on est « au cœur » de la bataille, et pourtant la forme même du texte (date, paragraphes courts, pas d'émotion, pas de « je » ou de personnages) est déjà une mise à distance. Déroutant.

C. Ma première impression est que l'auteur cherche à donner au lecteur l'impression d'une grande objectivité dans les faits qui sont rapportés (on lit une suite d'actions du « vécu » plutôt que du « ressenti » ; les phrases sont simples, sans recherche apparente d'enjoliver l'écriture) tout en basant la perception d'un événement historique à l'échelle des humains qui y ont pris part – j'en garde l'impression que les témoignages (recueillis ? recréés ?) sont volontairement censurés par les témoins eux-mêmes, comme pour prendre une distance par rapport à la réalité à laquelle ils ont été confrontés.

D. C'est un texte assez original, du fait qu'il est de nature historique (il raconte comment s'est produite la bataille de Stalingrad) et documentaire. C'est un texte espacé, avec des paragraphes, et toujours introduit par une date (sauf les « descriptifs » des officiers à la fin). En le lisant, on pourrait penser qu'il s'agit d'un journal de bord, journal personnel où sont inscrits des événements. Mais comme ces événements sont loin d'être anodins (il s'agit tout de même de la bataille de Stalingrad !), on comprend assez vite que ce « journal » a une autre visée. Pour revenir sur le « descriptif » en quelque sorte, des officiers, on voit que le texte est beaucoup moins espacé, il paraît donc plus long, comme la police utilisée est elle aussi plus petite. En quelques mots, c'est un texte assez particulier, qui semble être assez exhaustif vu la richesse de ses éléments et sur le sujet qu'il aborde, qui ne doit pas être si souvent commenté, surtout en littérature.

E. Je vois ce texte comme un journal de bord où sont racontés des événements quotidiens.

F. Ce texte est un ensemble de rapports envoyés par des troupes allemandes à leurs commandements pendant la bataille de Stalingrad, je ne suis pas vraiment sûr de leur véracité. Ou bien sont ils sont issus de l'imagination de l'auteur. Ce qui est sûr c'est qu'il montre la férocité des combats qui ont eu lieu pour la prise de cette ville de l'ex-URSS .

G. J'ai eu deux fragments, les ai lus deux fois : le premier (p. 11 à 13) me fait l'effet d'un truc à la fois très précis et très répétitif (dans St., ou dans la boucle du Don), mais on ne sait pas qui parle, on est « in medias res » et du coup malgré la précision je ne repère rien très clairement. La mesure du temps est étrange aussi, avec parfois juste une ligne pour un jour. Il y a quelque chose d'âpre aussi. On se demande à l'intention de qui le journal est tenu.

Le second me fait un effet similaire, mais je me repère mieux avec l'émergence d'une anecdote, du personnage du général, d'un dialogue, du pronom « je » il me semble.

H. Il se présente comme un document sur la bataille de Stalingrad, mais qui paraît synthétiser et reproduire d'autres documents historiques ou des témoignages des acteurs de la bataille. Je décrirais ce texte comme un recensement technique ou presque scientifique des discours portant sur un événement historique, mais un recensement (le mot est sans doute peu adapté, je m'en excuse) ordonné par l'auteur, de sorte que, comme il l'explique dans l'avant-propos, c'est aussi une œuvre.

I. C'est une sorte de journal de bord qui rend compte chaque jour des événements majeurs pendant la guerre, durant une certaine période.

J. Ma première impression est qu'il s'agit d'un reportage littéraire constitué d'un journal de bord puis d'une succession de témoignages de personnes ayant vécu la bataille de Stalingrad.

➔ Les lecteurs mettent l'accent dans leur description du texte sur la neutralité ou l'objectivité de ton adoptée, et la rapprochent de certaines formes : journal de bord, compte rendu, rapports. Certains soulignent également le caractère composite de l'ouvrage, qui regroupe différents types de discours. Si la dimension « documentaire » ou « historique » est souvent mise en avant, elle est également mise en questions par plusieurs lecteurs, qui s'interrogent sur l'authenticité de ces discours (2 réponses).

5. Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelles raisons ?

A. Je dirais que non, car la forme est extrêmement factuelle et assez rébarbative, en tout cas pour moi. Cela s'approche plus pour moi d'un texte d'histoire, d'un témoignage, et que l'on trouverait plutôt au rayon « histoire » ou « documents » d'une librairie, qu'au rayon « littérature allemande ». Mais l'éditeur ne semble pas de cet avis, qui l'a publié en « du monde entier », et non pas dans l'une de ses collections d'histoire... Cela me pose du coup question. Par exemple, pour les écrits de C. Delbo, Minuit a créé (? je ne sais pas si la collection a été créée pour ces textes-là) la collection « Documents », ce qui clarifie un peu les choses, même s'il est me semble que les textes de Delbo ont une « qualité littéraire » évidente... Et ce n'est pas la même chose, puisque Kluge n'est pas un témoin direct des événements. Du coup, quel rapport aussi avec le journalisme ?

B. Oui : le paratexte l'indique avant même qu'on aborde le texte (collection, titre, avant-propos, etc.). Si l'on excepte le paratexte, et que l'on se concentre sur le texte comme si l'on ne disposait d'aucune autre information, on serait plutôt dans un texte de nature documentaire, un « document » au sens de prélèvement, sélection d'informations dans le réel en vue de témoigner du passé. Le déplacement du document dans le contexte d'un livre suffit-il à en faire une œuvre littéraire ? Oui, parce qu'on dispose du paratexte. Sans cela, le texte n'est plus littéraire mais documentaire.

C. En tant que lectrice amateur, je dois commencer par me poser la question de ce qu'est une « œuvre littéraire » pour essayer de répondre – je dirais que pour moi, on entre dans le domaine de la littérature quand l'auteur cherche à passer au lecteur du sens qui dépasse le sens cumulé des mots utilisés. J'imagine que cette définition est peut-être trop large ou trop restrictive pour une définition académique, mais c'est comme ça que je peux répondre à cette question.

En ce sens, il s'agit effectivement pour moi d'une œuvre littéraire, dans la mesure où le texte présenté comme « neutre » me laisse imaginer qu'il s'agit d'une autocensure ; le message perçu dépasse le simple texte.

Par contre, je dois dire honnêtement que le format et le cadre de la découverte de ce texte influence forcément ma réponse : sans la quatrième de couverture et l'avant-propos, je ne sais pas si les extraits en eux-mêmes m'auraient suffi à en tirer cette impression (peut être que la lecture de l'œuvre entière aurait été déterminante par contre). Une des raisons est le fait que ce texte ait été publié, commenté, possiblement étudié, ce qui lui confère une certaine validité en tant qu'œuvre qu'un lecteur partiel ne peut que ressentir – dans le doute que laisse la lecture de simple extrait, il est facile de se déférer aux personnes mieux informées qui

semblent valider le texte. Même en cherchant à apporter une réponse personnelle, je ne pourrais pas déterminer avec certitude ce qui vient directement de mon ressenti sur le texte et ce qui est à attribuer à une influence extérieure. Je me rends compte en relisant l'avant-propos de l'auteur que c'est certainement la phrase « l'impossibilité à saisir le réel que provoque le choc de la catastrophe » qui a déterminé ce que j'ai écrit plus haut. Y serai-je arrivée de moi-même ? Je ne sais pas.

D. Oui, comme je viens de l'indiquer, il me semble que c'est un texte extrait d'une « œuvre » littéraire (*STALINGRAD : description d'une bataille*) et cela pour plusieurs raisons :

Même si on ne connaît pas l'auteur, qui – je suppose – est allemand, on voit qu'il est quand même reconnu, ceci grâce à la 4^e de couverture. On parle ici de sa « conception romanesque », on dit que c'est un « auteur » et qu'il a créé un « nouveau genre romanesque ». Tout cela nous prouve donc qu'il s'agit bien de littérature, même si ce n'est pas que cela ; c'est aussi un texte documentaire et historique. Un texte donc assez éclectique.

On voit très clairement qu'il a été édité chez Gallimard, dans la collection *mf* (nouvelle revue française). C'est une édition en grande partie littéraire, même si elle peut parfois publier des livres qui ne sont pas littéraires, mais cela est assez rare. En tous les cas, les œuvres publiées par cette édition sont tout de même assez talentueuses et rapportées à la littérature (je suppose).

Le texte lui-même a une mise en forme assez « littéraire » ; pourrait-on dire : comme je l'ai déjà dit, il possède une certaine mise en forme ; avec des paragraphes, des alinéas, des dates qui sont inscrites en italique, et font donc la différence avec le récit correspondant, des phrases simples, bien construites... Pour parler de la « mise en mots », maintenant, celle-ci aussi fait vraiment penser que ce texte est littéraire : même si cette « œuvre » a été traduite, la traductrice (qui m'est aussi inconnue) n'a pas revu tout le texte ; elle a changé les mots, les temps peut-être aussi, mais pas le style général, qui est très bien construit. Elle-même a d'ailleurs très bien « travaillé » le texte, si l'on peut dire : elle a employé plusieurs temps (le présent, le passé composé, l'imparfait) qui n'étaient peut-être même pas utilisés dans la version originale ; elle a beaucoup « travaillé » les phrases aussi, les a très bien construites (ex : Des attaques aériennes ont durement éprouvé [...] ; l'armée de terre du fait de ses attaques [...] ; En ce point de nouveaux combats sont engagés.).

Ce sont toutes les raisons qui me permettent de penser que ce texte est littéraire.

E. Non, je ne pense pas que ce soit un extrait d'œuvre littéraire car j'ai l'impression que l'extrait raconte des faits réels et donc que cet extrait est plus un recueil de faits historiques.

F. Je pense que oui vu qu'il peut être classé parmi les la catégorie des épistolaires mais il faudra lire la suite pour en être sûre.

G. Donnée à lire comme ça, oui, et puis je le sais ou crois le savoir. Mais même en essayant de faire abstraction, oui, il y a un effet de montage dans les deux fragments que j'ai eus qui relève pour moi du littéraire, même si c'est un montage de documents. C'est parce que ce sont deux fragments un peu différents (avec les officiers numérotés comme des voix de théâtre dans le second) que le geste du montage est exhibé, et pour moi exhiber un montage sans le commenter mais en laissant au lecteur le soin de commenter, ça relève du geste littéraire. Et puis il y a la page de garde, qui situe le livre du côté du littéraire. Si c'était pas du littéraire ce serait un recueil d'archives entremêlées à des témoignages biographiques, ça serait disons de l'histoire ; mais sans commentaire, ça a un effet de présence qui serait quand même du littéraire et pas de l'historique. Bon en fait c'est vrai que c'est du littéraire qui s'interroge sur le réel de l'histoire, sur ce qui s'est passé, la texture d'un événement de masse comme Stalingrad et qui essaie de faire passer cette texture là en passant par l'exposition d'un fourmillement de voix – il y a peut-être une façon de revisiter la narration épique à partir de la voix des autres et en laissant tomber le privilège de la voix auctoriale. Bon voilà, je dirais que c'est soit un roman historique soit oui de l'épopée une nouvelle forme d'épopée du désastre. Oui, je le lirais en relation avec l'épopée sauf que l'aède n'en appelle pas aux muses et ne

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

s'efface pas devant celles-ci – ici l'auteur fait entendre des voix anonymes consignées dans les archives militaires, ce sont des voix de la masse et mises en forme par l'armée. Mais ce n'est pas parce que je le rapprocherais du genre épique que je le dirais littéraire : je le dirais littéraire à cause de ce que j'ai dit plus haut, c'est un texte qui exhibe un geste de montage sans en fournir le commentaire. C'est donc à cause de l'appel au lecteur que je le dirais littéraire.

H. Dès l'instant où l'auteur expose ce qu'il fait, le met en parallèle avec une fiction, réfléchit par là sur la notion de document, sur « l'impossibilité à saisir le réel » et prend en compte « l'imagination du lecteur », il me semble qu'on peut parler de projet littéraire - un peu particulier dans la mesure où Kluge travaille à partir de discours déjà existants, historiques, réels. Mais il les ordonne, il les sélectionne, y mêle sans doute la fiction (je ne sais pas à quel moment ni dans quelles proportions), et réfléchit sur la façon de les présenter et de les transcrire : il s'agit pour moi (bien sûr à partir des petits extraits proposés et d'après ce qu'ils laissent imaginer) d'une œuvre littéraire qui réfléchit sur la relation (au sens proche de chronique), le compte rendu ou le récit du réel et de l'histoire.

Bien sûr, sur le pur plan de l'histoire éditoriale et de l'Institution Littérature, on pourrait faire remarquer que le texte est également publié dans la NRF, et pas dans une collection réservée aux publications historiques.

I. Je ne pense pas qu'il s'agit d'une œuvre littéraire car la forme même du texte nous le montre. Un journal de bord n'est pas une œuvre littéraire.

J. Je voulais d'abord répondre non après la lecture du premier extrait (page 11, 12 et 13). Le style est purement informatif : on y trouve le reportage détaillé et précis d'événements qui se succèdent... Et puis j'ai voulu répondre oui avec l'indice donné par Kluge dans son avant propos, quand il parle de « l'imagination du lecteur » ; De même, ce -oui- s'est confirmé une fois terminé la lecture des témoignages des officiers (page 88, 89) : chacun raconte quelque chose subjectivement, et remet en scène sa propre histoire. Cela suscite l'imagination du lecteur ; je pense notamment à la courte description du commandant « âgé » et du jeune lieutenant colonel « sec comme un fil de fer » (page 84). Mais maintenant que j'ai écrit ces réflexions immédiates je me rend compte que je ne sais pas vraiment définir ce que c'est qu'une œuvre littéraire... Je suppose que la notion artistique est sous-entendue dans l'expression. Dans ce cas, je pense que c'est une œuvre littéraire. Cela me fait penser aux documentaires-fictions qui sont apparus ces dernières années, avec des acteurs pour interpréter des faits historiques commentés précisément par une voix *off*.

➔ Une majorité de lecteurs (8 réponses) tend à considérer le texte comme littéraire, mais plusieurs lecteurs font part d'hésitations et de revirements. Les arguments invoqués sont majoritairement formels et génériques.

Les arguments en faveur de la littérarité reposent quant à eux globalement sur les indices péritextuels, et l'on voit que ceux-ci peuvent entrer en contradiction avec les impressions des lecteurs. D'où plusieurs réponses méta-réflexives, qui s'interrogent sur les critères de littérarité d'une œuvre.

Néanmoins, certains arguments stylistiques ou plus largement formels (montage) sont aussi invoqués, tout comme le rapprochement avec d'autres genres littéraire (épopée, genre épistolaire).

6. Si vous deviez interpréter le texte qui se trouve sur la première page, quelle(s) interprétation(s) en proposeriez-vous ?

A. Je ne vois aucune interprétation à proposer, le texte ne semble receler aucun mystère, il parle de lui-même, il est, peut-être, au degré zéro du style (en tout cas son style ne me semble pas identifiable) et ce qu'il a à communiquer, il le communique de façon très directe, et, je trouve, un peu plate aussi. En fait, je ne suis pas dans la disposition idéale pour lire ce texte, car je m'attendais à rencontrer un texte littéraire et non un texte historique.

B... Ce texte exige-t-il une interprétation ? Très très difficile à donner, voire impossible. Interpréter quoi ? Pour interpréter il faudrait qu'il y ait un discours, or : quel est le discours de l'auteur ici ?

C. Je pense que l'avant-propos est une manière pour l'auteur à la fois d'orienter la lecture (en tout cas c'est ce qui s'est passé dans mon cas !) et peut être aussi d'avertir le lecteur. Ce que j'en comprends, c'est que l'auteur nous dit que l'œuvre (en général et notamment celle-ci) dépasse le documentaire... Je ne suis pas sûre de ce qu'il faut en comprendre, parce que j'en arrive à douter de ce qui définit au juste un documentaire. L'interprétation que j'en fais est que plutôt que d'adopter le ton faussement neutre et objectif d'un documentaire, l'auteur va chercher dans ce livre à juxtaposer, additionner les témoignages, les points de vues, les informations différents types qu'il a pu recueillir pour dépasser la simple représentation et arriver à une évocation de la réalité supérieure – une forme de cubisme en littérature ?

D. Au fur et à mesure que les journées passaient, les événements devenaient de plus en plus intenses. D'abord, les « groupes de choc », comme on les appelle ici, qui défendaient Stalingrad je suppose, se sont de plus en plus « activés », ont agi de plus en plus, dès les deux premiers jours, jusqu'à déloger l'« ennemi » grâce à des combats de défense. Egalement, certaines embarcations de l'ennemi ont pu être coulées, grâce aux attaques de l'armée (artillerie et DCA), seulement, des attaques aériennes venant de l'ennemi ont visé l'est du fleuve, et ainsi des bases de ravitaillement pour les soldats ainsi que leurs armes, donc les points « sensibles » des soldats.

Le jour suivant, les groupements ennemis que les « groupes de choc » avaient délogé la veille ont été « éliminés » par les troupes de combat de Stalingrad.

Cette première page évoque le début des combats pendant cette période de guerre. Ils sont donc de plus en plus violents au fil des jours (d'abord, les « groupes de choc » s'activent, jusqu'à déloger les soldats ennemis. Ces derniers se défendent en attaquant leurs « bases militaires » ; ravitaillement et armes. Il n'y a donc pas encore de victimes, jusqu'à ce que les « troupes » de Stalingrad commencent à éliminer les soldats qui avaient été délogés. On suppose que la suite des événements deviendra de plus en plus intense...

E. Je ne sais pas.

F. C'est un ensemble de messages envoyés par des troupes en sol faisant état de rapports de combats et de l'avancée des troupes ainsi que des terrains acquis.

G. Je ne sais pas ; je sais que pour essayer de faire une interprétation je dois m'efforcer de reconstituer tout un contexte, à partir de ce que dit le texte, et de ce que je peux supposer. C'est un soldat allemand qui tient un journal-rapport à l'attention de sa hiérarchie. Je n'interprète pas grand-chose, je suis impressionnée par le mélange de monotonie, d'anonymat, et de ténacité à continuer à donner des nouvelles catastrophiques dans une forme aussi codifiée. On sent la masse de l'armée et de sa routine – qui permet aussi certainement de survivre- dans tout ça. Il y a une imbrication de l'armée avec ses façons de parler, de demander et de produire tels ou tels types de comptes-rendus ou de mises en forme du réel, imbrication de l'armée donc, du territoire pris ou perdu pas à pas – pâtés de maison comme au Monopoly – et des vies anonymes prises au conservées que je trouve étonnante.

H. On ne sait pas s'il s'agit d'un résumé proposé par l'auteur de documents officiels, ou s'il recopie tel quel des documents. Le texte se présente comme un journal (« compte rendu » est

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

le titre du chapitre), avec ses entrées chronologiques. L'effet est celui de notes rapidement jetées sur un cahier, au jour le jour : les abréviations (« St. », « bol. »), les phrases nominales des deux premières dates, les répétitions, la relative simplicité des phrases, l'usage du passé composé renvoyant à un temps très proche (le texte est traduit, mais le temps est peut-être le même en allemand), et l'usage du passif comme « ont été éliminés » (le passif est très utilisé dans les pages qui suivent, et est en général très présent dans les textes officiels ou administratifs) donnent l'impression d'un journal de bord tenu par un soldat allemand (plus largement, un scripteur allemand) – « nos troupes » montre clairement l'opposition entre celles-ci et « l'ennemi », même si, parallèlement, on peut noter une sorte de dépersonnalisation de la bataille avec l'usage essentiellement de l'article défini, qui laisse le lecteur un peu désorienté au début : « activité des groupes de choc », « les groupes de choc », « l'artillerie et la DCA » (le sigle DCA n'est pas expliqué – Deutsche quelque chose?), etc., laissent supposer que le scripteur sait déjà de quoi il s'agit (ou laisse planer le doute). Cela tend à renforcer l'idée qu'il s'agit d'un document dont on nous propose des extraits sans les modifier.

I. Je ne sais pas.

J. En le lisant, je me situe par rapport à mon métier d'acteur : il m'est arrivé de prêter ma voix en tant que narrateur à des documentaires pour la télévision et la radio. Les réalisateurs m'ont demandé de parler avec une voix posée, mais sans couleur particulière, afin d'exposer des faits précisément au spectateur ou à l'auditeur ; et pour que ce dernier ne soit pas influencé et se fasse sa propre opinion. De sorte que ce texte m'a immédiatement fait penser à cet exercice de narration « neutre » pour un reportage.

Et puis, dans un second temps, le mot « acharnés » et l'expression « durement éprouvé » ont retenu mon attention. Ces termes permettent de donner une nuance infime à la lecture, mais qui suffit à s'éloigner de son caractère purement informatif. Il me semble que l'auteur veut rendre compte d'une violence qui découle des faits relatés.

➔ La majorité des réponses (6 en tout, dont 2 réduites à « je ne sais pas »), souligne une difficulté ou une impossibilité du commentaire interprétatif. L'une d'entre elle soulève même la question de la légitimité d'une telle interprétation.

Deux réponses proposent en guise d'interprétation une paraphrase du texte, qui résume les événements rapportés. D'autres s'appuient sur les particularités stylistiques (abréviations, répétitions, etc.) et sur le ton neutre des phrases pour proposer un commentaire. Les lecteurs tentent aussi de rendre compte du texte en s'appuyant sur leurs impressions subjectives ou sur certains rapprochements évoqués par la forme du texte.

7. Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter ? pourquoi ?

A. Il est, d'une part, très facile à lire, car clair et précis, peu complexe, très compréhensible, autant que peut l'être un article de journal non spécialisé, et à la fois difficile à lire car il m'a semblé lassant assez rapidement.

B. Difficulté de lecture : moyenne – plutôt facile sur un extrait, mais à voir sur la longueur, possiblement difficile (nécessite une certaine endurance), voire carrément ennuyeux si on ne s'intéresse pas à l'Histoire. À commenter : semble plutôt facile – texte qui semble être plus propice à l'étude, en tout cas, qu'à la lecture « simple ». Il pose des questions fondamentales sur la définition même de la littérature, sa « collision » (collusion ?) possible avec le documentaire, ses limites, son essence – il est donc « intéressant », car éminemment

conceptuel. Procure-t-il pour autant une émotion ou un plaisir autre que purement intellectuel ?

C. Relativement facile à lire de premier abord – et en même temps, j'ai l'impression qu'il demande une certaine vigilance supérieure à une œuvre « classique » : je ne me sens pas en terrain connu, et je garde l'impression que je pourrais facilement passer à côté de quelque chose d'important. Bien plus difficile à commenter, pour les mêmes raisons et par manque d'habitude aussi.

Je crois que j'aurais moins de difficulté à commenter l'œuvre entière que des extraits. Pour faire un parallèle avec un autre texte qui m'a fait une impression similaire, je citerai *W ou le souvenir d'enfance* de George Perec : la pure lecture ne m'a pas semblée difficile, mais honnêtement assez peu intéressante – jusqu'à la toute fin où j'ai eu l'impression que tout se mettait en place et prenait un sens, un espèce de déclic qui justifiait l'intégralité de ce que j'avais lu. Je ne sais pas si *Stalingrad* pourrait me faire cet effet, mais en tout cas la lecture de simples extraits de *W* ne m'aurait pas vraiment permis d'en faire un commentaire « éclairé »...

D. Au départ, oui, ce texte m'a semblé difficile à lire, parce qu'il est assez historique et que je n'aime pas trop l'histoire (la matière). Puis ensuite, je l'ai relu, et ça m'a semblé moins difficile, je l'ai lu plus aisément (je l'ai lu de façon espacée, une première fois il y a quelques jours, puis la deuxième fois qui est aujourd'hui).

Ensuite, oui, je trouve qu'il est difficile à commenter parce qu'on n'a pas l'habitude de faire une analyse, un commentaire, d'un texte comme celui-ci. J'ai eu beaucoup de mal à répondre à la quatrième question, qui parlait de la description de ce texte, parce qu'il fait lui-même l'objet d'une description (comme c'est marqué en sous-titre à la première page) et parce qu'il est assez particulier. Tout en étant très littéraire, comme je l'ai dit à la question 5, il est quand même très documentaire, très espacé, et on a du mal à savoir quoi dire dessus. Avec un peu de recul, on y arrive, mais c'est tout de même difficile.

E. Plutôt facile dans le sens où le texte est écrit en note avec des phrases courtes. Et de manière organisée car on sait qu'une date correspond à une journée. Plutôt difficile à cause des abréviations de mot ou de sigle.

F. Ce texte est facile à lire mais difficile à commenter car c'est un extrait de lettres de rapports de combats ; il intéresserait l'historien mais pas les littéraires vu qu'ils peuvent confirmer ou nier son historicité.

G. Il me paraît difficile à lire parce que l'extrême localisation des points de vue, et le formatage des voix par des codes peu habituels – celui du compte-rendu, notamment – fait que référentiellement ce qui se passe n'est pas clair pour moi. J'arrive à tout sauf à une représentation ordonnée. J'arrive à un truc embrouillé.

Idem pour le commentaire : comme je ne connais pas d'autres œuvres de ce type je ne sais pas grâce à quoi, à quels rapprochements, je pourrai le commenter. C'est un texte qui nous oblige à faire des liens, à tâtonner, à chercher.

H. Le texte me paraît plutôt facile à lire et à commenter, même si je suis peut-être complètement à côté de la plaque et que je n'ai pas du tout compris qui étaient « nos troupes ». En revanche, l'aspect répétitif, technique, les abréviations et l'accumulation des données sur un événement historique pour lequel je n'ai par ailleurs pas une passion dévorante pourraient me paraître assez vite difficiles à suivre, voire (j'ose) ennuyeux dans leur exhaustivité.

I. Ce texte est facile à lire car il ne comporte pas de mots difficiles, cependant il faudrait le resituer dans son contexte.

J. Cela ne me paraît pas trop difficile ; le sujet traité (Stalingrad) suffit probablement à retenir mon attention à la lecture de ces deux courts extraits, mais je me demande ce qu'il en serait face à l'œuvre dans son entier.

En revanche, c'est le commentaire qui me paraît compliqué ; je pense à présent que je pourrais assez facilement remettre en cause mes conclusions pour les questions 5 et 6.

➔ Au-delà d'une lisibilité de la langue, soulignée par la majorité des lecteurs, la difficulté du commentaire est manifeste dans 5 réponses. L'ennui qu'implique la monotonie du texte est souvent soulignée (3 réponses). Le caractère problématique de l'œuvre est tantôt décrié comme perturbant, voire comme un plaisir purement intellectuel et potentiellement lassant, et tantôt valorisé comme source de déstabilisation des habitudes de lecteur.

8. Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? lesquelles ?

A. Si un éditeur décide qu'un ouvrage doit paraître dans une collection littéraire, cela suffit-il à ce que l'œuvre soit une œuvre littéraire ? Qui est cet auteur ? écrivain, historien ?

B. Mettons que le texte soit extrêmement long. Une fois passée l'étape où l'on comprend que l'on est face à un objet inédit, à une démarche nouvelle, qui expérimente, qui tente de briser des frontières, une fois passé l'intérêt que cette découverte fait naître, le texte se suffit-il en lui-même ? Peut-on l'apprécier en tant que texte littéraire ? Lorsque Duchamp fait son « ready-made », la situation est un peu différente : la contemplation de l'urinoir par exemple, une fois que l'on a compris la démarche de l'artiste, ne demande aucun effort particulier au spectateur. L'œuvre de Duchamp provoque un acte de réception en deux temps, un temps de compréhension de la démarche, plus ou moins long, et un temps, généralement beaucoup plus court, d'appréciation du résultat (on regarde l'objet, on admire éventuellement les formes jusque là jamais réellement observées de l'urinoir, on en fait le tour, on le contemple 10 minutes au maximum). L'effort se situe vraiment dans la compréhension d'un geste.

En revanche, avec un livre, le temps de compréhension de la démarche est beaucoup plus court que le temps de l'appréciation du résultat, puisqu'il faut, mettons, une heure maximum à un lecteur pressé pour feuilletter l'ouvrage et en lire quelques pages pour comprendre de quel type d'expérience il s'agit, de quelles interrogations formelles, voire de quelles interrogations de fond il s'agit, tandis qu'il lui en faut beaucoup plus pour le lire en entier. L'effort du lecteur est porté beaucoup plus sur la seconde étape de la réception, celle de « l'observation du résultat ». Or – mais il est difficile d'en juger sur un extrait – si le texte est ennuyeux (trop blanc, trop descriptif, trop neutre, trop intellectualisé par exemple), l'effort vaut-il le coup d'être mené à terme ? Une fois la démarche comprise, il faut que le texte se suffise en lui-même pour « retenir » un lecteur non professionnel, soit un lecteur qui ne va pas « utiliser » l'œuvre pour expliquer des choses à des élèves ou à des étudiants, un lecteur qui ne trouve pas d'utilité pédagogique à l'œuvre.

Autrement dit, l'idée selon laquelle l'œuvre peut se réduire à son projet, ou à son concept, avec un résultat qui, au fond, est plutôt secondaire, peut-elle fonctionner en littérature comme elle semble fonctionner en art contemporain ? La réception de l'œuvre dans l'un et l'autre domaine ne sont pas du tout les mêmes processus... En d'autres termes, la littérature peut-elle se réduire à un projet, à une démarche ?

Et, parce que le matériau utilisé par l'artiste est ici du texte, de la matière verbale, cela suffit-il à en faire de la littérature ? L'ouvrage a au moins le mérite de faire réfléchir. Mais la littérature n'est-elle que pour nous faire réfléchir ? N'est-ce pas le rôle de la philosophie, plutôt ?

C. Ce texte (ou le fait de répondre à ce questionnaire) me pousse effectivement à me poser des questions. Une des premières questions qui m'est apparue est la valeur de la « vérité » :

est-ce que les témoignages présentés sont des documents recueillis ou ont-ils été écrits par l'auteur ? Et surtout, qu'est ce que ça change, ou même est ce que ça change quelque chose pour le lecteur ?

Dans les questions que j'ai déjà mentionnées, il y a « qu'est ce que c'est pour moi la littérature ? » (je ne prétends pas chercher une définition universelle) ; « qu'est ce qu'un documentaire ? », « qu'est ce qu'un ton neutre ? ».

Un autre type de questionnement que je me fais est sur la lecture. En effet, une des impressions que je dégage sur la lecture de ces extraits est que si l'œuvre intégrale m'apportait quelque chose, ça serait plutôt de l'« avoir lue » que d'« être en train de la lire » – dans le sens où le texte ne semble pas présenter un intérêt immédiat, un plaisir de lecture, mais que l'intérêt de l'œuvre ne peut que commencer par l'acte de lecture et se développer (ou pas !) bien au delà.

D. Ceci est encore une question où j'ai du mal à répondre...

Non, à priori, ce texte ne soulève pas de questions de ma part... Il est très singulier, mais intéressant, je n'ai pas vraiment de commentaire(s) à faire dessus.

E. Non pas vraiment car le contexte ne m'attire pas.

F. Oui il soulève des questions qui sont :

C'est qui cet auteur ?

Pourquoi écrire ce genre de bouquins ?

Est-il historique ?

C'est une fiction ou une réalité historique ?

G. Ben, oui, mais je les ai dites déjà...

H. J'ai résisté à l'envie d'aller voir qui était Alexander Kluge, ce qu'il avait écrit d'autre, s'il a une formation d'historien, si c'est un romancier. Ces questions s'accompagneraient de l'envie de feuilleter le livre, pour voir comment il est construit, si certains passages se présentent plus que d'autres comme des documents – et de savoir ce que tu en dis, et comment il a été commenté, s'il l'a déjà été, parce que c'est un objet littéraire apparemment assez singulier.

I. Oui. Qui a tenu ce journal de bord ou carnet de route ? Le texte est-il réel ou est ce une pure fiction ?

J. Je me demande de quoi parle vraiment ce texte, au-delà de son aspect historique.

Et puis je m'interroge sur les notions de fiction et de réalité. Quel est le sens de chacun de ces mots ?

Et où se situe la frontière entre ces deux notions à partir du moment où un texte narratif témoigne de faits réels ?

➔ Les questions soulevées par les lecteurs soulignent ce caractère perturbant du texte. Si certains s'en désintéressent et il fait naître chez d'autres de véritables analyses méta-littéraires sur ce qu'est la littérature et quelles sont ses fonctions. Notons le parallèle avec le ready-made, qui sera développé dans le corps du travail de thèse et qui témoigne d'une nécessité, pour comprendre cet objet littéraire non identifié, d'établir des parallèles avec d'autres pratiques artistiques connues et assimilées.

À nouveau, la question de l'authenticité, de la factualité et de la séparation entre fictionnel et factuel fait l'objet d'une interrogation soutenue de la part des lecteurs.

- *Synthèse des réponses au sujet du texte de Marcel Cohen*

1. Êtes-vous ?
 - A. Lecteur amateur
 - B. Enseignant ou chercheur en littérature
 - C. Enseignant ou chercheur en littérature
 - D. Etudiant en lettres
 - E. Etudiant en lettres
 - F. Etudiant en lettres
 - G. Etudiant en lettres
 - H. Lecteur amateur
 - I. Enseignant ou chercheur en littérature
 - J. Lecteur amateur

➔ Répartition de la population interrogée : 40% d'étudiants en lettres, 30% enseignants ou chercheurs en littérature, 30% de lecteurs amateurs.

2. Aviez-vous déjà lu ce texte auparavant ?
 - A. Oui
 - B. Non
 - C. Oui
 - D. Non
 - E. Non
 - F. Non
 - G. Non
 - H. Non
 - I. Non
 - J. Non

➔ 20% de lecteurs avaient lu le texte au préalable.

3. Aviez-vous déjà lu d'autres textes du même auteur ?

- A. Oui. Faits I, Faits II, Faits III
- B. Non
- C. Oui. Lequel/ Lesquels ? Faits [I] (le livre entier), Faits, III
- D. Non
- E. Non
- F. Non
- G. Non
- H. Non
- I. Non
- J. Non

➔ Les mêmes 20% avaient lu d'autres ouvrages de l'auteur.

4. Comment décririez-vous ce texte ?

A. C'est une suite de textes très brefs, quelques lignes ou quelques pages tout au plus, qui décrivent des « faits » apparemment indépendants les uns des autres, et peut-être interdépendants. Le style semble concis, assez neutre, avec une volonté de raconter quelque chose de véridique, puisque les sources de certains textes sont citées. Cependant, certains semblent relever de l'invention (« un écrivain », « un artiste »), projections de l'auteur ? Connaissances de l'auteur ? En tout cas, ne semblent pas être si « factuels » que ça, et se déploient dans un univers mental qui n'est pas vérifiable, disons, noir sur blanc.

B. J'aurai du mal à parler d'un texte puisque c'est son caractère pluriel et fragmentaire qui me frappe. Il me semble proche du journal, du carnet. Je le décrirai comme une collection de petits faits, de bribes événementielles, d'accidents de lecture.

C. Un « faux documentaire ».

D. C'est une succession de paragraphes assez courts qui exposent chacun une histoire, apparemment réelle vu le titre (Faits), sur différents thèmes ou réflexions (alcool, questionnement d'un poète, etc.).

E. C'est une phrase longue, écrite au passé simple. L'auteur hésite à écrire une phrase, même s'il a plein d'imagination.

F. Ce texte est à la fois court, car il compte seulement sept lignes, et à la fois long, car il ne représente qu'une seule phrase, coupée par plusieurs virgules.

G. Difficile, complexe.

H. Succession d'arrêts sur des moments ou des événements dans la vie courante de personnes différentes.

I. Je décrirais ce texte comme un recueil d'anecdotes, de choses mêlées, réelles ou imaginaires.

J. Ce texte se présente sous la forme d'une juxtaposition de « faits » (comme l'indique le titre) relativement brefs et sans liens apparents des uns aux autres. Chaque fait à la fois se suffit à lui-même (en ayant systématiquement une cohérence, un début et une fin), et en même temps semble être un point de départ ou peut être plutôt un aperçu de quelque chose de plus grand, comme si de cet élément on pouvait développer toute une thèse. À la première lecture, en tant que lectrice plus habituée à des œuvres dites classiques, j'étais peut être en suspens, en attente d'une finalité, d'une morale qui viendrait « fermer » ces courts textes. Mais il semble que l'auteur ne cherche justement pas à imposer ainsi son interprétation sur les informations qu'il rapporte.

Pour autant, il ne s'agit pas d'anecdote car sans que j'arrive précisément expliquer pourquoi, rien de ce qui est rapporté ne paraît avoir le caractère léger, sans importance de l'anecdotique. L'impression qui se dégage de ces extraits est qu'on se trouve face à un carnet de notes qui pourrait appartenir, en tant que document personnel non destiné à la diffusion, à un auteur ou un artiste qui y coucherait toute information susceptible de lui servir de base à développer dans une œuvre – quelque chose y évoque l'inspiration.

Note suite à la relecture des extraits, quelques jours plus tard : je prends conscience de quelque chose qui me posait problème. En réalité il ne s'agit pas vraiment d'une suite de faits, mais plutôt d'une suite de réflexions, de notes, de descriptions, qui tournent autour de la notion même de « faits ». En relisant l'extrait en page 28 de l'œuvre, il me semble évident qu'on ne peut pas classer ce passage sous l'appellation de fait : il s'agit d'une réflexion d'auteur comme c'est d'ailleurs clairement indiqué. Je pense que ma première lecture de la

globalité de l'extrait a été entièrement influencée par le titre, par l'impression que dégagent la première et dernière de couverture.

➔ Les réponses mettent principalement l'accent sur la dimension de recueil de l'ouvrage, ainsi que sur sa dimension factuelle. Quatre lecteurs évoquent ainsi dans leur description le titre de l'ouvrage, qu'ils lisent donc comme un titre générique. Enfin, plusieurs réponses mettent l'accent sur le caractère problématique ou génériquement incertain de l'ouvrage et s'interrogent sur la nature et l'authenticité de ces « faits » (« faux documentaire », « il ne s'agit pas vraiment d'une suite de faits »).

5. Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelles raisons ?

A. Oui : l'éditeur et la collection, bien sûr. Mais aussi, cette part d'invention dans certains récits ; et puis, malgré l'intention annoncée, la présence d'un certain style. La citation en ouverture, de Kafka, nous aiguille aussi dans cette voie. L'organisation « dramatique », c'est-à-dire la progression narrative de certains textes est très proche de celle d'une nouvelle, comme celui du bilboquet néandertalien, organisé autour de cette chute inattendue, texte tendu tout entier vers la révélation finale de ce qu'est le mystérieux objet, qui nous fait attendre et languir autant qu'un roman, mais en plus court. Micro-événements, mais événements quand même.

B. Oui, par la disposition en chapitres et la recherche d'une disposition des caractères sur la page. Et aussi parce que certains passages réfléchissent l'acte d'écrire et interrogent de l'intérieur la littérarité. Je ne parlerais d'œuvre littéraire que si l'on entend œuvre au sens de travail, de mise en œuvre, et non pas d'objet fini, achevé.

C. La maison d'édition et sa mise en livre typique conditionne déjà la réception du texte. De par son caractère paradoxal (« lecture courante » contre « grands débutants »), le sous-titre appelle une interprétation. De plus, il semble indiquer un objectif pédagogique (« à l'usage de »), entrant ainsi en contradiction avec le titre qui semble indiquer une énumération de faits. La quatrième de couverture (que je regarde habituellement avant d'acheter un livre) donne déjà des clés importantes de lecture et une interprétation du titre. La lecture est d'ores et déjà conditionnée.

La citation en exergue reprend les éléments du titre et du sous-titre, semble expliquer la contradiction au sein du sous-titre, tout en soulevant d'autres questions :

Est-ce que cet « il » se réfère au lecteur ?

Si oui, celui-ci ne court-il pas après les faits en parcourant le livre ?

S'il « patine », est-ce qu'il glisse de fait et fait (il me vient en tête les « Glissements progressifs » mentionnés dans un titre de Robbe-Grillet, ce qui ouvrirait tout le champ du post-structuralisme) ?

Ce « Patineur débutant » est-ce qu'il est en danger permanent de se casser la gueule ?

Les faits, peuvent-ils être rattrapés ? Si non, parce que le lecteur est débutant, ou bien parce qu'ils sont irrattrapables par essence ?

La question du rapport entre les faits et leur réception/interprétation est une question d'ordre philosophique ou littéraire.

De plus, cette question donne au livre une dimension autoréférentielle, ce qui le relie à beaucoup d'autres œuvres littéraires du XX^e siècle.

Le nom de Kafka est déjà tout un programme : par un des textes de langue apparemment neutre, le lecteur est entraîné dans des situations incompréhensibles, sans clé d'interprétation. Par ailleurs, beaucoup de récits de Kafka ont un caractère autoréférentiel.

À ce stade d'approche, la découverte de l'existence de notes (normalement réservées à un ouvrage scientifique), ne change plus rien. Les références commencent même à entrer en

relation les unes avec les autres, créant ce « glissement du sens », trace que suit le patineur trébuchant. Quel peut être par exemple le rapport profond entre un texte d'Ernst Jünger, écrivain d'extrême droite, et le livre de Hilberg sur la destruction des Juifs d'Europe ?

D. Je pense, oui. Il s'agit d'une compilation de faits ; même si leurs sujets n'ont rien à voir, ils restent quand même cohérents à la lecture. Malgré la volonté de présenter des faits au lecteur et non pas une histoire suivie, il n'y a pas, je pense, de volonté didactique dans l'histoire : il ne s'agit pas d'un livre de classe avec des choses à apprendre par cœur, quoi. La quatrième de couverture le dit clairement d'ailleurs. En plus, il a apparemment été publié chez Gallimard, et je vois mal Gallimard publier autre chose qu'un texte littéraire, parce que, bon, c'est un peu son travail, si je ne m'abuse.

E. C'est un extrait d'œuvre littéraire, car si c'était un texte informatif comme une page de journal, l'intention de l'auteur serait plus claire.

F. Sans connaître l'auteur et ses écrits, je peux dire qu'il s'agit d'une œuvre littéraire car les sujets traités dans ce texte sont des thèmes récurrents dans les œuvres littéraires, tels que l'imagination, le travail d'écriture, ou encore une référence littéraire employée par l'auteur (ici le « poète américain Keith Waldrop »).

G. Oui, parce que le langage est bien soigné, académique, œuvre issue d'un travail professionnel fait minutieusement et intelligemment. Aussi, le nom de l'auteur, le titre, le sous titre, le nom de la maison d'édition à la première page, ensuite la dédicace à un grand auteur du courant : le réalisme magique, à la deuxième page. Puis le résumé à la quatrième des pages. En fait, tout le péri-texte élucide mon affirmation.

H. En apparence oui. Présentation classique d'un livre par une maison d'éditions avec un commentaire et un mode d'emploi en quatrième page de couverture, références à des auteurs et bibliographie très soutenue. Structure en chapitres numérotés.

I. Pour moi il est évidemment question d'une œuvre littéraire. Tout d'abord le texte est publié chez Gallimard dans la prestigieuse collection NRF. De plus, la volonté d'un auteur de recueillir des textes et de les publier dans un but non-documentaire en fait une œuvre littéraire. Mais je reconnais que ma définition de l'œuvre littéraire est assez large car elle doit pour moi rester non-normative (la « qualité » d'une œuvre n'étant pour rien dans son statut d'œuvre).

J. Je pense qu'il s'agit effectivement d'une œuvre littéraire, oui. La perception de chaque « fait » décrit comme une bricole d'un tout potentiel va pour moi totalement en ce sens. La forme du texte, la conscience du fait qu'il ait été édité, commenté, analysé, influence forcément mon expérience de lecteur pour ne pas douter de sa légitimité...

➔ **Réponse positive de l'ensemble des lecteurs. Les critères retenus sont :**

- le contexte éditorial et le péri-texte (mentionnés dans 7 réponses)
- la dimension de recueil, l'assemblage de faits disparates (4 réponses)
- certaines caractéristiques stylistiques ou formelles
- les références littéraires et la thématique de l'écrivain

6. Si vous deviez interpréter le texte qui se trouve sur la première page, quelle(s) interprétation(s) en proposeriez-vous ?

A. Difficile de faire des remarques stylistiques, mais on peut essayer de comprendre quelle est l'intention de l'auteur, sa posture, sa position aussi face aux faits qu'il sélectionne. Donc, il

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

semble moins malaisé de faire une analyse de l'ouvrage dans sa totalité qu'une analyse très poussée de chaque texte.

B. Il s'agit d'un court extrait métadiscursif dans lequel la réflexion sur l'acte d'écrire va de paire avec l'objectivation de soi : l'écrivain-écrivain se regarde faire, il regarde sa main. Le texte est proche de l'essai ; l'écriture semble être une pensée. Ce texte est une sorte de pacte de lecture et d'écriture paradoxal, qui dit sa méthode et son ambition : accueillir l'événement plutôt que d'écrire. Ces événements viendraient combler la panne d'écriture. Il y a paradoxe parce qu'écrire ces événements réels que l'imagination convoque, c'est toujours écrire. Une certaine ironie pointe dans cette panne d'écriture : l'écrivain semble valoriser les événements réels extérieurs contre les productions de sa main « propre », hésitante, amorphe.

C. Selon toute apparence, ce texte pose la question du rapport entre les faits (« événements survenus ») et l'imagination nécessaire pour en dresser la liste, en dernier lieu entre facticité et faculté poétique, le mot « poète », placé tout au début, conditionnant la compréhension du texte. Si l'on cède à la tentation de chercher des informations sur le poète mentionné, procédé qui semble autorisé par l'existence de notes à la fin du livre, on n'obtient pas de clé de lecture pour autant, car l'auteur, contemporain de Marcel Cohen, est assez inconnu : une bifurcation proposé au lecteur-patineur. L'appartenance à la même génération des deux écrivains rend possible de voir, derrière « un écrivain », l'auteur Marcel Cohen qui ainsi délègue la tâche de dresser la liste des événements au lecteur, ce dernier devenant ainsi co-auteur « débutant » et « patinant ».

D. Les deux textes présentés sur chacune des deux pages n'ont rien à voir entre eux : l'un raconte les états d'âme d'un poète, l'autre raconte la résolution d'une énigme préhistorique. On pourrait trouver un lien entre les deux bien sûr ; par exemple les deux textes racontent un questionnement, l'un résolu et l'autre pas, ou bien les deux textes parlent l'un de l'intime l'autre de l'histoire. Mais honnêtement, ni l'un ni l'autre de ces textes ne me parlent vraiment. Il y a manifestement de la part de l'auteur une volonté de surprendre le lecteur, voir de le perdre, paradoxalement en lui proposant à lire plusieurs faits avérés (les notes nous le montrent). Normalement, on ne raconte pas des faits, c'est-à-dire des histoires réelles, dans le but de perdre quelqu'un.

E. Je ne sais pas.

F. Ce texte pourrait être un essai car, comme nous l'avons dit précédemment, plusieurs sujets dits littéraires sont traités. Dans les essais, la question de l'écriture est souvent analysée.

G. Ici l'auteur fait l'éloge d'un poète à qui il attribue une forte capacité à maîtriser le métier de l'écrire dans toute sa complexité.

H. Je propose une lecture au mot à mot, suivie d'une mise en évidence de mots clés : « écrivain », « imagination », « liste des événements », « hésitait », « insatisfait », « état d'une phrase ». Ensuite voir quelles relations il peut y avoir entre ces mots pour essayer de répondre à la question qu'écrire, comment et pourquoi.

I. L'auteur parle manifestement de lui-même et « une phrase » renvoie à la phrase unique dont est composé le texte. L'auteur décrit donc ici une hésitation d'écrivain qui travaille la phrase, même la plus petite. Ce texte renvoie au temps de l'écriture et à la rêverie qui accompagne l'hésitation dans l'écriture. La frustration, l'insatisfaction de ne pas trouver la formulation juste, satisfaisante entraîne une réflexion sur la vanité de cette recherche d'où l'idée de dresser une liste exhaustive et finalement irréalisable (si on adopte une définition un tout petit peu large d'« événement ») ; tellement irréalisable qu'on parle d'imagination et non de rigueur de la recherche.

La référence à Mr Waldrop est-elle réelle ou une fausse piste ? Je l'ignore et je ne souhaite pas chercher. Pour moi on pourrait y voir une énième mise à distance du narrateur par rapport à son sujet qui vient renforcer l'indéfini « un écrivain » qui me semble renvoyer manifestement à l'auteur.

Un texte somme toute hautement autoréférentiel. Un texte qui parle de lui-même et de l'attitude de son auteur par rapport à lui.

PS : Je me rends compte en me relisant que j'ai commenté le texte à rebours. Je ne sais pas trop quoi en dire mais ça me semble important.

J. Ce que je comprends de ce texte c'est, pour l'auteur, une suprématie de ce qui se produit, de ce qui se passe, sur la création humaine. Ce texte m'évoque la phrase « la réalité dépasse la fiction », mais pas dans le sens où la réalité, ponctuellement, prend un tour qui paraît inimaginable, mais plutôt que la simple profusion, le caractère incontrôlé et insubmersible du temps qui passe, de choses qui se produisent même sans une apparente volonté à leur origine, est insaisissable et surtout inimitable pour un être isolé.

➔ Parmi les interprétations proposées par les lecteurs, la moitié envisagent le texte comme méta-littéraire, car mettant en scène l'activité de l'écrivain.

Les réponses soulignent aussi la nécessité de penser une interprétation globale, qui excède le cadre de l'unité textuelle pour s'intéresser à l'œuvre dans son ensemble, comme collection de faits.

7. Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter? pourquoi ?

A. Très facile à lire, aucune difficulté de compréhension, très agréable de lire ces textes très courts, plaisir du fait authentique, de l'histoire vite racontée et surtout, plaisir de ce côté vérifiable, « source sûre » des anecdotes. Goût moderne et de plus en plus présent dans la société (les médias), du rapport direct au réel, à la « vérité »...le vérifiable, le palpable. Mais en même temps, il semble très difficile de commenter ces textes, ils n'ont pas de sens cachés, même leur juxtaposition n'est pas une mise en relation et semble arbitraire, c'est au lecteur de produire du sens, un peu comme si ces textes existaient par eux-mêmes, comme des objets ou des arbres ou des pierres, ne signifiant rien d'autre qu'eux-mêmes, *existant* avant de signifier, pures présences physiques.

B. Il me semble facile à lire parce que je suis face à de brefs textes qui fonctionnent comme des îlots détachés les uns des autres, créant des blancs qui laissent la possibilité de faire des pauses, de réfléchir, d'imaginer, d'aiguiser la curiosité, de prendre conscience de l'accident que l'on est en train de lire, de comprendre ce qui nous arrive. Je ne sais pas si ce texte est facile à commenter mais je trouve qu'il laisse le temps et l'espace au commentaire. Plus encore, il pousse au commentaire et déclenche la réflexion (ou du moins il intrigue) par la juxtaposition d'événements disparates, sans liaison apparente.

C. Simple, mais il s'agit d'une fausse simplicité : aucun hermétisme, et pourtant chaque réponse mène à une autre question, un processus qui se reflète déjà dans la syntaxe (phrase unique et complexe).

D. Il n'est pas particulièrement difficile à lire, non. Il nous apprend des choses, c'est assez intéressant à lire dans la continuité, je pourrais même me retrouver à lire l'intégralité du livre avec plaisir. Il est en revanche plus difficile à commenter : on se demande tout simplement pourquoi ce livre ? Qu'est ce qui est passé par la tête de l'auteur pour réaliser ça ?

E. Il me semble difficile à comprendre même si ce n'est qu'une phrase. Je pense que l'auteur avait l'intention d'embrouiller sa phrase comme s'il hésitait longtemps. De plus, je n'ai aucune

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

information sur ce texte pour mieux le comprendre, je ne peux pas savoir quel est le point de vue de l'auteur.

F. C'est seulement après plusieurs relectures que le sens jaillit enfin.

De plus, le problème des textes « à référence » est que si l'on ne connaît pas l'écrivain cité, il est difficile de situer le contexte et le sens de cette référence.

G. C'est un texte difficile à comprendre. Je me demande en quoi ce texte illustre le titre de l'œuvre. Il ne relate pas un fait marquant en tant que tel. Je ne vois pas ce qu'il peut apporter intellectuellement, littérairement, c'est tout embrouillé.

H. Le texte désoriente le lecteur. Il se pose des questions sur les liens entre les textes. Je ne sais pas comment utiliser les données.

I. Ce texte me semble facile à lire mais j'ai le goût des miscellanées, et des formes brèves. Il est évident que la rupture avec une narration classique peut décontenancer.

Quant au commentaire, il ne me semble pas extrêmement difficile, du moins pas pour les textes choisis dans ces extraits la volonté de description objective et non nominale (« un artiste » texte 29, « un couvreur » texte 28) ou les sujets généraux (l'alcool) me semble assez facilement ouvrir sur une réflexion plus large que je ne développerai pas ici.

J. Le texte me paraît relativement facile à lire, dans la mesure où les phrases sont d'une construction facile à suivre, etc. ; néanmoins, il ne me paraît pas si facile à saisir, à vraiment voir où l'auteur veut en venir, et me demande un travail de lecteur supérieur au simple acte de lire.

Le texte me paraît difficile à commenter, déjà parce que c'est quelque chose que je me retrouve rarement en position de faire, ensuite parce qu'il est toujours difficile pour moi de commenter des extraits d'une œuvre alors qu'il me paraît nécessaire, dès que l'on sort du roman classique, de s'appropriier l'intégralité d'une œuvre pour s'en faire une image valable. Je me rends compte aussi que dès que je commence à écrire sur ce sujet, un aller retour entre l'extrait et ce que j'écris me fait douter complètement de la véracité de ce que j'ai avancé. Est-ce que je commente véritablement le texte, ou est-ce que je me laisse porter par une idée qui peut en dévier au fur et à mesure ? J'ai l'impression qu'en relisant encore cet extrait dans quelques mois, je pourrais écrire quelque chose d'assez différent de mon commentaire d'aujourd'hui. Difficile par contre de dire si c'est lié au texte lui-même, à l'exercice ou tout simplement à mon manque d'expérience dans ce domaine.

➔ Au-delà d'une facilité de lecture, liée à la brièveté et à la simplicité des phrases, les lecteurs soulignent majoritairement leur difficulté à proposer une interprétation globale de l'œuvre. La simplicité du texte est dénoncée comme une simplicité de surface, menant de question en question. Parmi celles-ci, c'est la question de l'intention de l'auteur qui revient le plus fréquemment (5 réponses).

8. Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? lesquelles ?

A. Quel rapport avec le « petit fait vrai » de je ne sais plus quel écrivain (Balzac ?) ? Quels rapports avec la rubrique des « faits divers » des quotidiens régionaux ? Malgré l'explication sur le quatrième de couverture, je ne comprends pas bien cet étrange sous-titre, si ce n'est peut-être dans cette volonté de réduire la langue à un substrat, à une particule irréductible.

B. Quel est le sens de l'insertion de documents (et de notes renvoyant à d'autres textes/œuvres) ? Ces documents gardent-ils leur valeur de documents une fois insérés dans ce nouveau texte ? L'auteur a-t-il écrit de la « pure » fiction ? Quel est son rapport à l'histoire ?

C. Rapport entre facticité et caractère poétique

Construction du réel

Rôle du lecteur

D. Est-ce que ce Marcel Cohen est le même que celui de Wikipédia, c'est à dire le linguiste ? Si oui, c'est bien la première fois que je me trouve des affinités avec un linguiste. Sinon, pas vraiment non.

E. Je voulais savoir que l'auteur est arrivé à choisir entre deux phrases s'il n'était pas sûr, car cela est écrit au passé.

F. Oui, ce texte soulève des questions de ma part. Une en particulier : que fait ce chapitre X en plein milieu d'une œuvre ? Juste avec ce chapitre, il est difficile de comprendre l'idée générale de l'œuvre.

G. Oui, pourquoi écrit-il avec une structure aussi complexe ? si elle est aussi complexe, pourquoi affirme-t-il à la quatrième des pages qu'il est destiné aux débutants ? Dans quelle visée ? Quel but ?

H. Les réalités décrites ont pour moi des intensités très différentes. Sont-elles à relier ou non ? L'ordre des textes est scrupuleusement numéroté, alors que les textes semblent sans lien apparent entre eux. Pourquoi les figer dans l'ordre ? Le livre est-il une accumulation de textes semblables à ceux-ci ?

I. Non.

J. Une de questions que ce texte m'amène à me poser concerne sa forme. Comme il est écrit en quatrième de couverture, cette œuvre aurait pu se développer à l'infini puisqu'elle ne réclame pas de « fin », qu'il n'y a pas de narration ou de linéarité, voir finalement peu de cohésion d'un texte à l'autre. Ça m'interroge sur la position de l'auteur – quand est ce qu'il s'est dit « d'accord, c'est prêt à être publié », ou comment il a déterminé l'ordre de ses textes ? Or ce type d'interrogation, pour moi, n'a de sens que parce qu'elles me ramènent à des questions sur la position du lecteur : est-ce que la lecture de l'œuvre intégrale m'amènerait à une satisfaction, me donnerait une impression de « sens » ? Et aussi, est-ce finalement ce qu'est supposé m'apporter une telle œuvre ?

Je pense que la question « est ce qu'il s'agit d'une œuvre littéraire ? » a finalement deux aspects : le premier est du point de vue global, « est ce que cette œuvre peut participer à faire avancer la littérature ? » par exemple. En ceci, je laisse les spécialistes et quiconque avec une légitimité répondre car je ne suis absolument pas en position d'avoir un jugement à apporter, tout au plus une opinion. Le second aspect par contre est d'un point de vue tout personnel de lecteur, où pour le coup quiconque ayant lu une œuvre est en position légitime de se poser la question, peut être même se doit de le faire.

➔ Le texte suscite des questions chez neufs lecteurs sur dix. Parmi celles-ci, on note l'importance de la question du « vrai », du « document » et de la nature des « faits » (3 réponses) ; celle de l'intention de l'auteur, difficile à déterminer, enfin celle de la possibilité de lire les différents fragments comme une totalité.

- **Synthèse des réponses au sujet de l'œuvre d'A. Ernaux**

1. Êtes-vous ?

- A. Enseignant ou chercheur en littérature
- B. Enseignant ou chercheur en littérature (doctorante)
- C. Lecteur amateur
- D. Etudiant en lettres
- E. Etudiant en lettres
- F. Lecteur amateur
- G. Etudiant en lettres
- H. Enseignant ou chercheur en littérature
- I. Lecteur amateur
- J. Lecteur amateur

➔ **Répartition de la population interrogée : 30% d'étudiants en lettres, 30% enseignants ou chercheurs en littérature, 40% de lecteurs amateurs.**

2. Aviez-vous déjà lu ce texte auparavant ?

- A. Non
- B. Non
- C. Oui
- D. Non
- E. Non
- F. Non
- G. Non
- H. Non
- I. Non
- J. Non

➔ **Un lecteur sur dix avait déjà lu ce texte.**

3. Aviez-vous déjà lu d'autres textes du même auteur ?

- A. Non
- B. Non
- C. Oui. Les Année et La Vie extérieure.
- D. Non
- E. Non
- F. Non
- G. Oui. L'usage de la photo
- H. Oui. *La Place* (mais seulement « parcours »), *Les Années* (en entier cette fois)
- I. Non
- J. Non

➔ **Annie Ernaux est un auteur relativement connu. Trois lecteurs avaient ainsi lu d'autres œuvres du même auteur.**

4. Comment décririez-vous ce texte ?

A. Je trouve que le titre du texte est assez programmatique. C'est l'inverse d'un journal intime ou alors son pendant : notation d'événement extérieurs qui marquent l'auteur à partir d'une focalisation interne qui donne pourtant l'impression que les événements sont perçus de l'extérieur. Le terme de journal me fait aussi penser à un anti *20 minutes* lu dans le métro qui ne témoignerait que d'événements apparemment ordinaires, mais toujours dans le format d'instantanés très rapides. Cette perspective nous montre le côté fascinant des événements apparemment les plus ordinaires : cf. la vieille dame qui dit qu'on n'a pas besoin de partir pour voyager.

B. Je pense que le parallèle proposé par l'auteur dans l'introduction est très efficace ; on a en effet l'impression de visualiser, en lisant, comme des scénettes dérobées à l'improviste dans un continu temporel, qui apparaîtrait tout à fait plat si pris dans son ensemble. Cette écriture, comme peut le faire la photographie, semble vouloir isoler des instants de la vie banale ou grise de tous les jours afin de les rendre immobiles et en leur donnant par là de la consistance et de la valeur.

C. C'est une sorte de journal, relatant des événements quotidiens, ou plutôt des faits quotidiens car il n'y a pas à proprement parler d'« événements ». Ces « faits » sont classés par ordre chronologique d'années. C'est, comme l'auteur l'explique dans son avant-propos, et comme l'indique le titre, un journal non intime, un journal du dehors, un journal du publique, mais pas le publique sensationnel ou celui de la marche du monde (en tout cas pas dans les extraits proposés), mais plutôt celui du publique invisible ou peut-être que l'on ne veut pas voir, « une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective » comme elle l'écrit elle-même.

D. L'auteur décrit les gens et son environnement.

Il y a les éléments qui me semblent importants dans ce texte : les graffitis sur le mur, une femme passe sur une civière tenue par pompiers, le nom du quartier et le train (RER).

Par contre, il y a quelques éléments qui me semblent moins importants : des gens qui vont faire les courses, des enfants qui jouaient, une voix venue du haut d'un immeuble et le ramasseur de caddies (mais il est décrit minutieusement).

E. Il s'agit d'un journal intime, l'auteur est le narrateur (le point de vue du 'je'). L'auteur marque la date et le temps, il regarde au hasard le paysage autour de lui dans un quotidien. Il décrit le mouvement des personnes et Paris et l'Île de France.

F. C'est un texte qui raconte ce qu'il passe sur un parking du point de vue d'une personne rentrant chez elle après avoir fait ses courses.

G. On pourrait dire de ce texte qu'il s'agit d'une sorte de journal intime dans la mesure où il prend la même forme de rédaction : des fragments de moments vécus ou observés. Cependant, un journal intime présente généralement les pensées, les sentiments ou les émotions de celui qui l'écrit, or ici, l'écriture se fait en dehors de la personne qui le rédige : « J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte ». C'est en tout cas comme cela qu'Annie Ernaux l'entend au départ mais elle admet ne pouvoir écrire complètement à l'extérieur d'elle-même : « on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection d'un journal intime ».

H. Comme un ensemble d'observations sur la vie quotidienne, une série de petites scènes et de remarques sur le monde moderne, la vie de banlieue. Cela ressemble à un carnet de notes.

I. Ce sont les écrits d'une romancière qui se prend pour un photographe.

J. Une seule expression me vient à l'esprit : « tranches et tronches de vie »...

➔ La majorité des réponses décrit le texte d'Ernaux dans son rapport à la forme du journal (intime ou médiatique). Plusieurs d'entre elles s'appuient pour cela sur le péri-texte (le titre et l'avant-propos de l'auteur). Elles soulèvent à plusieurs reprises l'écart que manifeste le texte par rapport à ce modèle du journal. Les lecteurs soulignent enfin le rapport au modèle photographique et la logique de l'instantané, manifeste dans la forme fragmentée, la brièveté des fragments ou « notes » et la banalité des scènes évoquées.

5. Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelles raisons ?

A. Oui, je pense qu'il s'agit d'un texte littéraire pour plusieurs raisons. La première selon moi et que ce texte forme système avec le reste de la littérature en en prenant le contrepied absolu. Là encore le titre est éloquent : Journal intime / pensée du dehors (Foucault). J'ai l'impression que l'auteur justifie son œuvre à la fois dans le paratexte (préface) et à l'intérieur par des mises en abîme qui nous permettent d'avoir une idée de son esthétique (graffitis, on n'a pas besoin de voyager etc.). Dernier point, c'est très beau et très touchant.

B. Oui, ou du moins il est présenté en tant que tel. On peut le penser d'abord parce qu'il est publié dans une collection de textes littéraires ; ensuite par l'introduction, dans laquelle l'auteur décrit un véritable projet d'écriture ; enfin parce que, à partir du titre même, le texte s'inscrit, tout en le détournant ou en tout cas en le modifiant, dans un genre, ou une pratique, littéraire.

C. Oui, car il y a là une vraie position d'écrivain qui vise à montrer le monde, un geste d'écriture aussi dans cette volonté de pratiquer l'écrit quotidiennement pour saisir le monde, presque dans le sens de ce « une ligne par jour » de je ne sais plus quel auteur (russe, je crois, non ? Lermontov ?). La collection de cet éditeur aussi, bien sûr, et puis aussi le fait qu'Annie Ernaux est un écrivain connu (beaucoup depuis *Les Années*, postérieur à ce livre-ci, mais ça joue sur ma perception de cet auteur). Mais il est surprenant de se dire que ce n'était peut-être pas fait pour être publié, ou alors sur le très long terme, si bien qu'on a aussi l'impression d'assister à un processus d'écriture en même temps qu'on lit un résultat, une œuvre achevée (qui pourrait aussi se poursuivre indéfiniment).

D. Oui, il s'agit d'un extrait d'œuvre littéraire car cela a une forme d'un récit écrit et le titre.

E. Non, parce qu'il est difficile de définir le genre littéraire. Ce texte ressemble au journal personnel, je ne trouve pas d'éléments littéraires (romanesques) : le personnage principal, l'action principale. Puis ce texte n'est non plus un récit de voyage non plus. C'est plutôt un ensemble de notes personnelles.

F. Oui je pense qu'il s'agit d'une œuvre littéraire. Le texte pourrait être un extrait d'une nouvelle ou d'un roman.

G. Pour moi, tous les livres publiés comme œuvre littéraire sont des œuvres littéraires. Et ici, avec l'édition (un livre de poche), l'éditeur (Folio) etc., on voit bien qu'il s'agit d'une œuvre littéraire et non d'un journal, d'un manuel...

D'ailleurs, je me demande s'il existe vraiment un texte publié (autre que journal, article, manuel...) qui ne soit pas une œuvre littéraire.

H. Oui, je pense qu'il s'agit d'une œuvre littéraire. D'abord parce que je sais qu'Ernaux est un écrivain qui compte et qui a une démarche « sociologique » intéressante. Le fait même d'avoir un « Journal » qui s'intéresse à l'observation du monde moderne atteste d'une forme d'originalité dans l'écriture – le lien entre écriture des autres et écriture de l'intime se retrouve de façon très belle dans *les Années*. La préface montre qu'il y a un projet dans la manière de concevoir une nouvelle forme d'écriture autobiographique. Enfin, l'écriture montre un travail d'écrivain : il ne s'agit pas d'une simple liste de faits nus.

I. Oui. Le style est fleuri, et derrière la volonté affichée de retranscrire fidèlement des scènes aperçues, l'auteur s'implique (et pas qu'un peu!). De plus, la démarche littéraire est entièrement expliquée dans l'avant-propos.

J. Un extrait, oui. Une œuvre littéraire... L'art est une notion très abstraite qui, à mon sens, est l'expression très personnelle d'un ressenti, d'une obsession etc. Ma foi, oui, pourquoi pas ! avec un bémol : dans cet extrait (je ne connais pas l'œuvre complète, donc donner un avis est difficile !), tout est décrit avec froideur et distance ; contournons l'obstacle et disons que si la narratrice décrit réellement des scènes auxquelles elle a assisté, il s'agit bel et bien de SON ressenti. Donc œuvre, pourquoi pas.

➔ Neuf lecteurs sur dix pensent qu'il s'agit d'une œuvre littéraire. Les critères retenus sont d'une part le geste éditorial, de l'autre l'intention et la démarche de l'auteur, telles qu'elles se manifestent notamment dans l'avant-propos. Le lecteur qui réfute la littérarité du texte invoque son indécidabilité générique et sa dimension d'avant-texte (notes personnelles).

6. Si vous deviez interpréter le texte qui se trouve sur la première page, quelle(s) interprétation(s) en proposeriez-vous ?

A. Ce n'est pas anodin de commencer par mentionner les graffitis sur les murs du métro : traces laissées... Cela rappelle la collection d'instantanés dans ce livre. J'ai l'impression que l'auteur construit une dramatisation paradoxale. Elle refuse de jouer sur le cliché de la femme blessée ou malade qui doit aller aux urgences en précisant qu'il n'y a pas de sang. Elle indique sa quête du vrai. En revanche à travers la comparaison inattendue à la reine sur son trône elle métamorphose le réel en le rendant plus intéressant.

B. Une scène suit la suivante sans solution de continuité et sans aucun lien défini ; mais on a très tôt l'impression que les scènes ou les objets présentés ne sont pas pris au hasard. On retient une impression générale de désolation. Le mot qui ouvre la page, « démence », semble se fixer dans la mémoire et accompagner de quelque manière le reste de la lecture. Au fur et à mesure qu'on avance, on peut observer une évolution dans les modalités de description : un souci d'objectivité domine d'abord ; mais ensuite un échange de regards s'établit entre le « je » qui raconte et les personnages qui l'entourent. De plus en plus un point de vue singulier prend consistance ; le changement du temps (de l'imparfait au présent) contraste avec l'effet d'enregistrement neutre et donne un sens de perception subjective. Celle-ci se montre finalement, d'une manière décisive, dans la phrase finale (« J'avais l'impression de monter vers le soleil... »), qui n'a plus rien de « réaliste ».

C. Peu de matière à « interpréter ». D'ailleurs, ça veut dire quoi, interpréter ? rajouter du sens ? trouver un sens caché ? Si c'est ça, ce texte-ci ne me paraît pas interprétable, il semble avoir son autonomie, son sens brut. Il me semble que si interprétation il y a, ça peut être à deux autres niveaux : un niveau sociologique d'une part (détail d'un tableau français en 1985), un niveau personnel d'autre part (je veux dire que je me suis dit en lisant : « qu'est ce que je

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

faisais en 1985 ? j'avais quel âge ? j'habitais où ?). Comme dans *Les Années*, A. Ernaux semble nous tendre un miroir pour que nous puissions mieux examiner notre propre vie à la lueur des ces faits quotidiens du monde extérieur. Il y a là, il me semble, un vrai geste d'écrivain, une vraie position artistique.

D. Ce texte est écrit à la première personne du singulier. Il traite de la vie quotidienne et des personnages qu'il rencontre. L'auteur parle et décrit d'un ton calme.

E. Ce texte décrit le paysage autour de Paris. Le titre nous annonce déjà le thème. L'auteur visite les lieux que les gens traversent et où ils se croisent. Dans ces lieux, l'auteur observe des personnes inconnues, il regarde leur apparence, il note leurs paroles en détail.

F. Pas de réponse.

G. Si je devais interpréter ce texte, Je pense que je ferais peu d'interprétations du texte lui-même dans la mesure où il s'agit d'une description, on ne peut pas par exemple trouver une signification symbolique ou autre au fait que le blazer du ramasseur de caddies soit bleu (p.12) comme on aurait pu le faire dans un roman par exemple, car la couleur du vêtement est indépendante de la volonté d'Annie Ernaux, elle ne fait que décrire ce qui est. Enfin, encore faut-il que ce que l'auteur écrit soit vrai sur tous les points, car il se peut qu'elle ait oublié des éléments et qu'elle les ait inventé.

D'autre part, on peut certes analyser l'écriture mais il serait plus intéressant de savoir pourquoi, parmi toutes les scènes que l'auteur a observées entre 1985 et 1992, a-t-elle choisit celles-ci. Car comme elle le dit elle-même : « J'ai mis de moi-même beaucoup plus que prévu dans ces textes [...] le choix de la scène à fixer ». J'interprétera donc le choix de la scène : peut-être a-t-elle choisi une scène représentative : les tags ou peut-être a-t-elle été choquée, interpellée, étonnée par la tranquillité de la vieille dame sur la civière. Même si elles n'apparaissent volontairement pas dans le texte, le choix des scènes vient des émotions ressenties par Annie Ernaux.

H. Peut-être on peut y répondre grâce à l'exergue de Rousseau. Il peut s'agir de l'idée que la vérité de l'être ne peut se saisir que dans le rapport à l'autre, dans l'interaction avec autrui. Cela peut aussi renvoyer à l'idée que l'introspection ne suffit pas à appréhender le moi dans son intégralité : la médiation de l'autre est nécessaire pour se saisir de façon extérieure.

I. L'auteur fait part de sa volonté de retranscrire objectivement (autant que possible) ses observations, pensant que des faits ayant lieu dans des lieux « neutres » comme ceux décrits parlent d'eux-mêmes. Le dernier paragraphe (« Mais, finalement, j'ai mis moi-même... ») retranscrit une sorte d'échec dans cette démarche.

J. Je ne suis pas expert en la matière, mais je pense qu'il faudrait chercher du côté des « opposés ». exemple : enfance et sang ; partir et rester ; ombre et bonheur, etc.

➔ L'interprétation proposée par les lecteurs tend généralement à dépasser le caractère disparate des notes pour élaborer une intention d'auteur ou pour reconstituer son point de vue sur les faits décrits en analysant le choix qui a présidé à leur mise par écrit.

7. Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter? pourquoi ?

A. Ce texte me paraît facile à lire car la langue est très simple et très claire. L'absence de récit me pousserait à le lire comme un poème, de manière fragmentaire et dans le désordre. Un

fragment de texte me semble facile à commenter, mais pas l'ensemble : le procédé étant toujours le même, cela paraît un peu répétitif.

B. Il me semble au premier abord un texte facile à lire, mais que l'on peut interpréter suivant de très différents niveaux de complexité. Au-delà de la simplicité des scènes et du langage utilisé pour les présenter, celles-ci semblent être souvent d'une nature emblématique et beaucoup de détails pourraient se prêter à une lecture presque symbolique.

C. Facile à lire, difficile à commenter, pour les raisons que j'ai mentionnées.

D. Ce texte n'est pas difficile à lire car il n'y a pas de phrase compliquée et de mot difficile. En plus, l'auteur décrit des objets en détail, cela nous aide à comprendre. Mais il n'est pas très facile à commenter parce que les textes sont trop courts pour comprendre l'intention de l'auteur.

E. Franchement, il est facile à lire parce que l'auteur utilise les mots courants puis il mentionne les stations du métro qu'on connaît bien. Pourtant, il est difficile à commenter car le texte est très simple, le contenu est formé par le paysage, le mouvement de personne qui est autour de l'auteur. Je pense qu'il n'y a pas d'événement intéressant, romanesque, cette écriture est ordinaire.

F. Ce texte est facile à lire mais cependant difficile à commenter. Il n'y a pas réellement d'intrigue. On se contente de suivre avec le personnage ce qu'il vit durant son trajet sur le parking. Il se passe des choses autour de lui mais lui y fait peu ou pas attention.

G. Ce texte est facile à lire mais je pense qu'il est plus difficile à commenter car il y a plusieurs strates sur lesquelles il pourrait être commenté : le style, l'écriture, le vocabulaire mais aussi le choix du texte, les raisons pour lesquelles l'auteur décrit ce texte (émotion, choc, ironie de la scène etc.)... Je ne me suis pas beaucoup penchée sur la question mais je pense qu'il peut être assez difficile de faire un commentaire composé sur ce type de texte par exemple !

H. Il ne semble pas très difficile à lire, mais la succession de petits faits peut s'avérer ennuyeuse – mais je trouve que certaines anecdotes frappent plus que d'autres (le drap, le monsieur qui regarde son caddie, les jeunes filles ressemblant à des mannequins). Au niveau du commentaire, je ne sais pas vraiment : je pense qu'il est « facile » de le commenter en s'aidant de la préface. Après, au niveau de l'analyse stylistique c'est peut-être plus compliqué (illusion d'une prose ordinaire).

I. Assez facile à lire, et à commenter. Pour la lecture, le texte est léger, ce qui la rend agréable. Pour les commentaires, les sujets abordés (en gros, inégalités et autres problèmes en banlieue) sont inépuisables et ouvrent de nombreux débats possibles.

J. Facile à lire, oui, si l'on aime ce genre de littérature aux apparences décousues. À commenter... cela me paraît un peu plus ardu, dans la mesure où je n'ai jamais compris cet engouement pour l'analyse de parties d'œuvres. Un roman est un tout... de plus, cette œuvre faisant état d'une société d'il y a plus de dix ans, le commentaire en sera encore plus difficile, dans la mesure où il faudra analyser le contexte économique, politique, culturel etc avant de se lancer. Ça tombe bien, c'est notre époque !

➔ Si les lecteurs soulignent dans l'ensemble la simplicité de la langue d'Ernaux, ils témoignent de la difficulté à saisir l'ensemble de l'œuvre comme un projet cohérent d'écriture, susceptible d'être interprété de manière univoque. La dimension ordinaire et la simplicité de l'écriture sont ainsi retournées par certains lecteurs en difficulté.

8. Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? lesquelles ?

A. Pourquoi Annie Ernaux avait-elle décidé d'habiter Cergy Pontoise ? On comprend qu'elle a fini par aimer sa ville, mais on se demande un peu pourquoi elle y est venue contre son gré.

B. L'écriture littéraire peut-elle réagir face à l'espèce de réification opérée sur les personnes, par, entre autres, les endroits anonymes et froids où l'on est de plus en plus obligé à vivre dans les grandes villes modernes ? L'adoption d'une écriture qui enregistre les objets, les situations, les personnes, etc., d'une manière qui se veut la plus objective possible, pourrait être vue comme une réaction « mimétique » de la vision de l'homme, imposée par les sociétés contemporaines, en tant qu'objet fonctionnant dans un système de production. Elle serait une tentative d'exorciser, en le répétant, ce phénomène. Comme l'auteur le suggère dans l'introduction, l'écriture pourrait fonctionner comme une sorte de thérapie (ou bilan de la thérapie) pour sortir de cette « schizophrénie » provoquée par l'effet de dépersonnalisation au sein de la société.

C. Si c'est un texte littéraire, qu'est-ce que ce texte fait à la littérature ?

D. Oui, ce texte me fait me poser des questions.

- Que signifient les graffitis sur le mur ? Cela a des relations avec le sujet de cette œuvre ?

- Pourquoi une femme sur une civière est blessée ?

Et est-ce le même personnage que la vieille femme qui est dans le train vers Saint-Lazare ? (dans le dernier paragraphe de la page 12)

- Pourquoi l'auteur décrit en détail le ramasseur ?

- Pourquoi l'auteur précise le nom du quartier chaque fois ? (Linandes, Saint-Lazare)

E. Pourquoi, l'auteur décrit le paysage du quotidien (y compris la description du paysage de Paris et de l'Île de France, des personnes) surtout en utilisant le point de vue du 'je' ? Qu'est-ce qu'il veut nous dire par le paysage ordinaire ?

F. On peut se demander ce qu'il est arrivé à la femme sur la civière au début du texte et pourquoi il y avait du sang sur son drap jusqu'à ce que le texte change de sujet. Ensuite il ne soulève aucune question.

G. Ce texte ne soulève pas de question de ma part mais laisse place à de la frustration face à des attentes auxquelles l'auteur ne répond pas : j'aurais aimé avoir une sorte d'analyse des situations de la part de l'auteur, ce qu'elle s'est appliquée à ne surtout pas donner en ôtant même toute émotion de ses textes.

H. Non...

I. Les faits décrits se passent-ils il y a plus de vingt ans ? À quoi ressemblerait une telle œuvre aujourd'hui ?

Quel est le milieu social d'origine de l'auteur ?

J. Des questions, non. Mais je vais de ce pas chercher ce livre et le lire !

➔ Huit lecteurs sur dix soulèvent des questions liées au texte. Il s'agit de questions de nature très différentes. Certaines concernent les événements rapportés : pourquoi la femme est-elle blessée ? D'autres concernent l'intention de l'auteur et sa visée, la nature littéraire de son projet d'écriture. Enfin, certaines questions concernent le

rapport entre le texte et la réalité dont il parle : les raisons biographique qui ont poussé Annie Ernaux à s'installer à Cergy, l'état actuel de la ville décrite, le milieu social de l'auteur.

- **Synthèse des questionnaires sur l'extrait de Perec et Bober**

1. Êtes-vous ?

- A. Lecteur amateur
- B. Enseignant ou chercheur en littérature
- C. Enseignant ou chercheur en littérature
- D. Etudiant en lettres
- E. Etudiant en lettres
- F. Lecteur amateur
- G. Enseignant ou chercheur en littérature
- H. Lecteur amateur
- I. Lecteur amateur
- J. Etudiant en lettres

➔ **Population interrogée : 30% d'étudiants en lettres, 30% d'enseignants ou chercheurs en littérature, 40% de lecteurs amateurs.**

2. Aviez-vous déjà lu ce texte auparavant ?

- A. Oui
- B. Oui (mais seulement la « version courte », en poche chez POL sans image et sans les témoignages si je me rappelle bien, il n'y a que les 2 chapitres)
- C. Non
- D. Oui
- E. Non
- F. Oui
- G. Non
- H. Non, mais j'ai assisté à une lecture publique.
- I. Non
- J. Non

➔ **La moitié des lecteurs avaient déjà une connaissance antérieure du texte (lu ou entendu).**

3. Aviez-vous déjà lu d'autres textes du même auteur ?

- A. Oui. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ? ; Les Choses ; W ou le souvenir d'enfance*
- B. Oui. De Perec : *W ou le souvenir d'enfance ; Penser/Classer ; Je me souviens ; Un homme qui dort ; Quel petit vélo à guidon chromé ? ; Les Choses ; Le Voyage d'hiver ; La Vie mode d'emploi*
De Bober : *Berg et Beck* (mais en fait, c'est Perec qui a écrit les deux premiers chapitres, non ?)
- C. Oui. *La vie mode d'emploi* et des extraits d'*Espèces d'espaces*.
- D. Non
- E. Non
- F. Oui. *W, Quel petit vélo, La Disparition, La vie mode d'emploi, Espèces d'espaces, La boutique obscure, Les revenantes, 53 jours, Entretiens et conférences, Je me souviens, Penser/classer, Les choses, Un homme qui dort, Tentative d'épuisement, Un cabinet d'amateur, Cantatrix sopranica..., L'art et la manière d'aborder... etc.*, pour ceux que je peux trouver rangés autour de moi et/ou dont je me souviens.
- G. Oui. euh... difficile à dire. Jamais rien en entier. Dire : « j'ai lu tel ou tel livre » c'est un peu comme dire, « j'ai fait l'amour avec telle ou telle personne » – dans certains cas exceptionnels, la réponse peut être peu claire... Mais je dirais que je suis assez familière quand

même avec son travail en général – surtout en tant qu'Oulipien. C'est à dire qu'on s'est serrés quelques petites fois dans les soirées mais on n'a jamais couché ensemble.

H. Non.

I. Oui. *La Disparition*, le grand palindrome

J. Oui. *La Disparition* (partiellement), *W* ou le Souvenir d'Enfance et *La Vie Mode d'emploi*

➔ Sept lecteurs avaient lu des textes de Perec auparavant.

4. Comment décririez-vous ce texte ?

A. C'est une description d'un lieu et de son histoire, pas aussi neutre qu'une brochure touristique, et versifiée par moments.

B. Je dirai que le premier chapitre est une histoire abrégée du site d'Ellis Island, qui reprendrait la forme et les attendus d'un dépliant touristique (type prospectus distribué à l'entrée d'un musée) mais qui en subvertit les codes en montrant l'envers du décor, l'envers du rêve. Et le deuxième un poème, par la présentation typographique, mais pas seulement : par l'importance de la nomination un peu incantatoire (les noms de bateaux en particulier), et puis par la liste des différentes traductions de l'île des larmes, par le jeu sur les signifiants (la ressemblance entre Ellis Island et île des larmes), par la matérialisation du côté Babel de cet endroit, par l'envie qu'on a de prononcer chaque version de chaque langue à haute voix. Du coup, je fais comme s'il y avait deux textes, j'ai l'impression que le second est une réécriture poétique du premier, ou une continuation par d'autres moyens, j'hésite, j'ai du mal à penser ces deux débuts de chapitre comme un seul texte en tout cas.

C. Il a au premier abord quelque chose de didactique, la volonté de présenter ce lieu à ceux qui ne le connaîtraient pas, comme on pourrait le faire dans une brochure distribuée sur place, mais en montrant d'emblée, par une ampleur épique, qu'Ellis Island est une icône, le lieu de mémoire privilégié d'un mythe fondateur, celui de la naissance d'une société d'immigration.

D. Ce texte me fait penser à un message d'espoir que l'on veut faire passer. Il décrit quelle population va pouvoir aller dans un nouveau monde pour se reconstruire une nouvelle vie.

E. C'est un récit documentaire qui rend compte d'un événement historique.

F. Ce court texte rappelle ce que fut l'attirance éprouvée par les "déclassés" du monde entier pour les Etats-Unis, alors terre accueillante.

G. Historico-réflexive.

H. Indications sur Ellis Island (chronique historique, essai, film, photos).

I. En dehors de la première et de la quatrième de couverture, il y a deux parties, dont on distingue les titres en haut de page d'ailleurs. C'est un texte qu'on pourrait qualifier d'historique. Je ne sais cependant pas si ce qui y est dit est vrai. Si c'est le cas, c'est un texte historique parlant de l'émigration vers l'Amérique. Sinon c'est un bon début de roman.

J. Je qualifierais ce texte d'instructif, bien que la question soit « comment décririez-vous ce texte ? ». En ce qui concerne sa description, il est composé de trois paragraphes plus ou moins longs. Le premier place le décor : où, quand, quoi. Le second les conséquences et le troisième le résultat. La présence de multiples dates lui donne une certaine crédibilité.

➔ La plupart des réponses mettent l'accent sur la dimension descriptive et historique du texte. Certains s'interrogent sur sa nature (début de roman ?) ou sur la difficulté à penser « ensemble » des chapitres de nature hétérogène.

5. Pensez-vous qu'il s'agisse ou non d'un extrait d'œuvre littéraire ? pour quelles raisons ?

A. Oui, car certains passages versifiés font penser à de la poésie ; l'auteur est un écrivain, romancier, très connu ; l'éditeur du texte est un éditeur que j'aime beaucoup, dont j'apprécie la ligne éditoriale, et qui ne publie, je crois, que de la littérature.

B. Oui, mais j'aurai du mal à différencier la valeur que je lui accorde en mon nom propre et l'effet à la fois du paratexte, de la place donnée à Perec dans notre littérature etc. Je l'ai lu en attendant « du Perec »... Je crois quand même qu'il s'agit d'autre chose qu'une « notice de catalogue » présentant un lieu d'histoire et de mémoire ; si on comparait ce texte avec le dépliant donné à l'entrée du musée d'Ellis Island, on verrait assez vite à mon avis que l'effet provoqué n'est pas le même : le texte de Perec est beaucoup plus qu'informatif ; il parvient à faire résonner les paroles de ce lieu, avec peu d'effets à rendre le pathétique (au sens noble) de la situation des migrants, à donner une voix et une existence à une masse d'anonymes, à parler pour eux (notamment par le biais de la liste)

C. J'ai le sentiment que le texte devient littéraire par touches, jusqu'à l'être indéniablement. De l'exposé historique, on passe à une réflexion plus personnelle sur l'émigration, mais d'ordre plutôt essayistique. À partir du début de la « Description d'un chemin », le texte prend une autre couleur, l'information y recule au profit de l'évocation, les sonorités de toutes ces langues étrangères et la présentation typographique évoquent un poème. La façon dont surgit la photo laisse penser qu'on a affaire avant tout à un livre qui va multiplier les approches d'un même objet, l'unité tenant plus au thème d'Ellis Island qu'à la nature du texte, plus mouvante.

D. Oui, je pense que cet extrait fait parti d'une œuvre littéraire car j'ai l'impression que c'est une histoire que l'on veut raconter et partager.

E. Cela dépend de ce qu'on appelle œuvre littéraire car le texte dans la forme pourrait être classé en tant qu'œuvre littéraire cependant le texte ne raconte pas une histoire avec des personnages principaux, il n'y a pas d'histoire mais le texte est plutôt un récit documentaire sur l'Histoire.

F. Oui, mais j'ai triché, j'ai déjà lu cet auteur. La langue en est d'une grande pureté, et transcende allégrement les clichés contenus dans le texte (*Les Etats-Unis, terre de liberté et d'émigration*). Je ne sais pas très bien pourquoi, mais il me semble que le lecteur comprend immédiatement le retentissement personnel de ce récit pour l'auteur. Ou bien mon point de vue est déformé par ma connaissance de Perec ?

G. L'auteur explique sa démarche et son plan sur la 4^{ème} page de couverture. Le livre est construit en chapitres. Dans le second chapitre, on trouve des strophes, de la versification. Il y a des rythmes, des accumulations, beaucoup d'images. Tous ces « morceaux » relèvent d'une œuvre.

H. Pour les raisons citées plus haut, je dirais que cela pourrait aussi bien être un texte littéraire qu'un texte de dépliant pour touriste ou un bon article du guide du routard.

J. Je pense qu'il s'agit d'un extrait d'œuvre littéraire car je connais l'auteur (Prix Renaudot et Prix Médicis) et quelques unes de ses œuvres qui sont qualifiées de littéraires.

➔ Si la majorité des lecteurs affirment la littéarité du texte, sur des critères tant formels que liés à la réputation de l'auteur, deux réponses témoignent d'une certaine hésitation (lecteurs E et H), en raison de la nature documentaire du projet.

6. Si vous deviez interpréter le texte qui se trouve sur la première page, quelle(s) interprétation(s) en proposeriez-vous ?

A. Le premier chapitre est très factuel mais demeure passionnant, comme un récit, et le ton est moins neutre que ce qu'il n'y paraît, très subtilement (l'auteur greffe ainsi des notes qui détonnent et qui sont des touches subjectives, comme par exemple la « charcuterie de Chicago »). Le deuxième chapitre, par sa typographie, sa versification, propose des effets de rythmes saisissants, le texte est très beau et sa qualité littéraire, évidente, éclatante, mais sans exubérance, tout en finesse, discrétion, ce qui est je crois un très beau geste d'écrivain.

B. Ma première lecture était plutôt littérale, très premier degré, mais à la relecture et vu le titre du chapitre, j'ai l'impression que le texte commence comme un discours indirect libre, comme si le narrateur reprenait l'argumentaire du pays d'accueil, l'histoire de la construction de l'Amérique telle que l'Amérique se la raconte, à la limite du discours de propagande (hyperboles, solennité du passé simple...)

Et ce, avant d'introduire le discours critique sur les conditions de cette émigration.

Un petit côté bande-annonce avant le désenchantement

C. À partir de « En somme, Ellis Island ne sera rien d'autre », la tonalité didactique s'estompe. On avait comme un aperçu du grand récit américain, à la fois enthousiasmant et un peu trop bon enfant (comme le sont les scouts qui font visiter sur place), on passe à une vision plus critique, ce qu'on a tendance à appeler sur les quatrièmes de couverture « l'envers du rêve américain ». La critique va de pair avec un ton plus personnel : les images de la chaîne industrielle sont violentes, un peu d'humour noir vient teinter le texte (« les dindes rôties », etc.)

Je trouve ces images justes. Ce qui m'avait frappé dans les photos vues à Ellis Island, c'était le traitement bureaucratique des masses ; même quand les intentions étaient humaines, le résultat était dégradant. Je m'étais même dit que les conditions des migrations à l'époque étaient telles que je comprenais que beaucoup de gens n'aient pas saisi d'emblée, dans les années 30, la nature des projets concentrationnaires fascistes : entasser les hommes, les trier, pour les faire entrer dans un pays libre, ou entasser et trier les hommes pour les tuer, ce sont deux gestes radicalement différents, mais qui commencent par le même entassement.

D. On pourrait interpréter ce texte comme un message à transmettre sur l'histoire de ces populations qui ont émigré.

E. C'est un texte explicatif qui informe le lecteur sur un épisode de l'Histoire qu'il peut ignorer et permet ainsi de l'introduire directement au sujet du livre.

F. Voir ci-dessus...

G. Ma première réaction, je crois, me dit qu'il s'agit d'un texte plutôt politiquement engagé, et qu'il va rapidement évoluer vers une critique des Etats Unis qui est depuis devenu assez cliché (mais peut-être pas quand ce texte était écrit)—comme endroit de fausses illusions capitalistes—, et qu'il amènerait plus tard à une réflexion plutôt gauchiste sur le statut de l'immigrant. Ce qui m'a beaucoup frappé dans ce passage c'est que la figure de l'immigrant est limitée à la figure européenne de l'immigrant. C'est peut-être parce que Ellis Island n'« accueillait » que les immigrants européens – je ne suis pas assez familière avec l'histoire d'Ellis Island pour savoir si c'est vraiment le cas, mais ça m'étonnerait quand même. De toute façon, cette approche date le texte ou au moins son auteur (parce que ces jours ci quand on

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

parle d'immigrants—surtout aux Etats Unis—on ne parle presque pas des Européens—et surtout pas des Européens de l'Ouest, qui sont des sortes d'Européens honoraires ou supplémentaires – sauf s'il s'agit des Romani ou de certains groupes précis.) Cette question de la différence entre les « immigrants » européens et les immigrants d'ailleurs n'est pas traitée. C'est quand même à mon avis maintenant beaucoup plus facile d'immigrer aux Etats Unis en tant qu'Européen (c'est à dire en tant que blanc) qu'en tant que « autre-que-Européen » (un « marron », « jaune » « noir » ou autre couleur) – et je sais que ce texte traite d'une autre époque, mais le fait qu'on fait de l'histoire ne veut pas dire qu'on est obligé d'oublier le présent !
Mais bon. Je n'ai lu que les quatre premières pages...

H. Ce texte est construit comme un discours de propagande par le vocabulaire utilisé, le martèlement des mots, l'élaboration d'images, sorte de « radeau de la méduse ». Les derniers mots « voyage sans retour » fonctionnent comme une guillotine qui coupe l'élan des masses.

I. Cela sonne un peu comme quelque chose de pro-américain où l'on se dit que vraiment l'Europe à l'époque ressemblait à un enfer innommable où si l'on ne mourait pas de la peste c'était du choléra ou d'une maladie vénérienne, voir d'un larcin qui tourne mal (insécurité, déjà à l'époque !). On y présente l'Amérique comme l'eldorado etc. et l'Europe comme une terre pourrie où si l'on n'est pas riche on n'est rien.

J. Tout d'abord on constate que la première phrase est très travaillée. Elle est très longue, oppose « espoir » à « écrasés, opprimés, oppressés ». Il y a une longue série d'accumulations. Cette liste est mise en valeur par l'aspect quasi parfait de la description de l'Amérique : « une terre vierge ouverte à tous, une terre libre et généreuse ». L'Amérique est comparée à une femme. Cette première page peut laisser penser que par la suite on va avoir le récit de l'arrivée d'un paysan irlandais ou encore d'un grec, d'un turc. Ce texte fait scène d'exposition.

➔ Les interprétations proposées portent sur différents aspects du texte : sa musicalité et son travail de la langue (réponses A, H et J), le rapport que le texte entretient aux discours mythiques sur la fondation des Etats-Unis (réponse B, C, G), le projet didactique ou explicatif (réponses D et E). Plusieurs réponses mettent ainsi l'accent sur une évolution du discours perecquien, qui réoriente progressivement la lecture. On notera également la tendance de certains lecteurs (réponses C et G, et dans une moindre mesure la réponse I) à mettre en relation le texte avec une expérience plus vaste, souvent personnelle, concernant le lieu décrit et l'histoire de l'immigration aux Etats-Unis.

7. Ce texte vous paraît-il facile ou difficile à lire ? à commenter? pourquoi ?

A. Le texte me paraît simple à lire et à comprendre, et il offre plusieurs appuis (la versification et l'accumulation, par exemple) au commentaire.

B. Facile à lire mais difficile à commenter, à interpréter surtout, notamment concernant le ton (ou plutôt les changements de tons du texte), j'ai l'impression qu'on oscille en permanence entre une forme de dénonciation, de critique de l'illusion produite par le pays d'accueil et en même temps l'affirmation qu'Ellis Island était bien un espoir, une chance réels, que la position d'un migrant est faite de toutes ces choses et qu'il ne s'agit pas de prendre parti mais de témoigner. Je ne sais pas décider entre le côté « espoir » et le côté « errance », bien sûr on peut dire que c'est les deux, mais on a aussi un peu envie de savoir de quel côté les auteurs faisaient (ou voulaient faire) peser la balance.

C. Parmi les commentaires qui me viennent à l'esprit, beaucoup sont liés à des souvenirs personnels du lieu, que j'ai visité deux fois. La première page m'évoque aussi immédiatement les récits de migration comme *Amérique, Amérique* d'Elia Kazan ou le dessin animé *Fiével au Nouveau Monde* que je regardais enfant : « En Amérique, il n'y a pas de chats, Les rues sont pavées de fromage », une phrase qui je trouve résume vraiment bien la distance entre mythe et réalité à laquelle les souris migrantes vont se trouver confrontés.

S'il y a une difficulté du commentaire, elle est donc liée au fait de lire le texte lui-même et pas de le voir comme un simple tremplin pour se reporter à ce qu'on sait par ailleurs du mythe (et je prends l'exemple de *Fiével* pour montrer qu'il est difficile de ne *pas* en savoir quelque chose).

Ensuite, il y a les listes. J'éprouve toujours une difficulté, personnellement, à trouver le rythme pour lire les listes ; j'ai tendance à en sauter des termes, car ils ont tous la même fonction syntaxique. Tantôt je vais me forcer à ralentir et à les lire, tantôt je les photographie simplement ou les parcours du regard. Je trouve que dans la liste, les mots perdent de leur valeur. Mais c'est un sentiment très subjectif.

D. Il me paraît facile à lire et à commenter car le texte est assez explicite et compréhensible.

E. Ce texte est facile à lire car il ne comporte pas de mots difficiles, le style d'écriture est simple.

F. Il me paraît très facile à lire pour les raisons expliquées ci-dessus : la langue utilisée est simple et l'histoire connue.

G. Facile à lire. Car c'est plutôt « informationnel » – donc les mots et phrases ne sont pas autant surdéterminés que par exemple dans un texte littéraire. Pour la même raison plus difficile à commenter qu'un texte littéraire.

H. Ce n'est pas difficile à lire mais c'est assez perturbant par rapport à mes conventions de lecteur. Il faut accepter les différents registres, avoir une autre attitude.

I. À lire le texte ne pose pas trop de problème. Bien sûr sur la fin on se dit qu'il faut aimer les inventaires mais enfin on a lu bien pire comme texte. À commenter oui, c'est très difficile parce que je n'ai aucune méthodologie et aucune expérience dans le commentaire de texte, ni dans la structure de mes propos.

J. Ce texte me paraît facile à lire. Je ne bute pas sur les mots, les phrases sont faciles à comprendre. Le lexique est courant et les images compréhensibles. En ce qui concerne le commentaire il en va de même.

➔ Les avis des lecteurs sont divisés quant à la difficulté que présente l'interprétation du texte. Si certains soulignent la facilité de lecture et les possibilités offertes au commentaire par la langue poétique, d'autres soulignent la difficulté qu'il y a à commenter un texte en apparence « documentaire » comme un texte littéraire. Un lecteur évoque enfin l'ambiguïté de la position de l'auteur par rapport aux discours qu'il utilise et par rapport à la vision mythique de l'Amérique qu'il met en scène.

8. Ce texte soulève-t-il des questions de votre part ? lesquelles ?

A. Quelle est la place d'un auteur en face du réel qu'il décrit ? Quelle position, quelle éthique, quelle déontologie d'écrivain ? Quel lien entre fiction et réel, quelle stylisation acceptable ou

Annexe 1 : Enquête auprès des lecteurs

non, selon le sujet ? Et dans quelle position suis-je, moi, lecteur ? Est-ce que je choisis cette position, ou est-ce l'auteur qui m'y place, délibérément (ou non) ?

B. La question du genre auquel appartiennent ces textes ou duquel ils participent. La question de la visée aussi : que cherchent-ils à faire ? œuvre d'histoire ? de mémoire ? d'hommage ?

C. Quel est le rôle de Robert Bober dans cette histoire ?

D. Oui car je me demande ce que le texte raconte par la suite et j'aimerais connaître l'histoire de ces populations.

E. Oui, comment est née une telle idée ?

F. Pas particulièrement...

G. En fait pas beaucoup, parce que je suis Américaine et Juive (c'est trop d'information personnelle ça ? Je casse anonymement là?) Et comme enfant à l'école (Juive-Américaine) et à la maison (Américaine-Juive) j'étais inondée par les histoires sur Ellis Island (mes ancêtres ont passé par Ellis Island par exemple). Ça soulève un sentiment involontaire d'un type d'ennui très particulier à l'enfance. C'est pareil pour moi—peut-être ça choque mais c'est néanmoins le cas—pour les histoires de la Shoah. (Je suis sûr qu'il existe des historiens-psychologues juifs quelque part qui diraient que c'est une sorte de refoulement historique, mais là... je n'en sais rien. Mais c'est vrai que ça amène après, d'une manière profondément personnelle, à une sorte de culpabilité intrinsèque envers l'histoire et le présent des Palestiniens). Je suis sans doute en permanence plus concernée par le présent que par le passé même si je ne pense pas qu'ils soient séparables. C'est peut-être ma jeunesse, et mon américanité.

H. Qu'elle importance donner à chaque partie du puzzle ? Les photos qui accompagnent le texte du second chapitre sont elles mises pour nous ramener à la réalité ?

I. Déjà j'aimerais bien savoir de quoi parle le reste du bouquin, parce que quand même, de donner à lire aux gens un texte qui s'arrête en plein milieu, bon... voilà, on a envie de savoir ce qui leur arrive à ces pauvres européens émigrants. Après cela me fait me poser plus de question par rapport à la politique d'immigration des Etats-Unis, et bien entendu, la question principale qu'on se pose tous je pense après lecture de ce texte : l'herbe était-elle vraiment plus verte de l'autre côté de l'Atlantique ?

J. Le texte me donne envie de lire la suite et de savoir pourquoi Perec a choisi ce sujet.

➔ Les questions soulevées par le texte sont d'une part liées à la nature fragmentaire de l'extrait : les lecteurs ont ainsi envie de savoir « la suite » (réponses D, I, J). Un autre ensemble de questions concerne la nature du projet : la nature de la collaboration avec Robert Bober, le rôle de chaque partie dans le projet d'ensemble, de l'équilibre entre fiction et réalité, de la visée du texte, etc. On notera enfin les questions et réflexions qui articulent expérience de lecture et expérience extra-littéraire et ramènent les lecteurs à leur présent, à leur identité et à leur histoire (réponse G) ou à la politique actuelle d'immigration aux Etats-Unis.

ANNEXE 2 : ÉTUDE DE CATALOGUES D'ÉDITEURS

Présence des formes factographiques dans la littérature contemporaine

Une ébauche de recensement

Présentation de l'étude

Dans le cadre de la troisième partie de ce travail, qui propose d'envisager les factographies, au-delà du corpus initial d'étude, comme une forme littéraire du contemporain, il était nécessaire d'identifier un nombre conséquent d'exemples appartenant à cette catégorie formelle dans la littérature contemporaine. Pour nous proposons ici une étude des catalogues de deux éditeurs français, POL et Al Dante, et d'un éditeur américain, Dalkey Archive. Le principal critère de sélection des maisons d'éditions était qu'elles soient susceptibles de publier des factographies : nous avons donc choisi trois éditeurs réputés pour leur ligne éditoriale novatrice. La faisabilité d'un tel projet était également conditionnée par certains choix : nous avons ainsi privilégié des maisons d'édition proposant un catalogue en ligne⁸⁵⁴. Le travail a consisté à identifier parmi les titres publiés ces vingt dernières années, pour les catalogues des éditions POL et Dalkey Archive, et publiés de 2007 à 2011, pour le catalogue des éditions Al Dante, ceux qui pourraient être considérés comme des factographies et à évaluer leur part relative dans les publications de ces maisons.

Une telle étude, entendue à un nombre conséquent de maisons américaines, allemandes et françaises, mais aussi bien à des catalogues italiens, espagnols ou anglais, quoique souhaitable, constitue un travail de recherche à part entière, qu'il n'a pu être effectué dans le cadre d'une recherche doctorale. Nous renvoyons néanmoins, dans la bibliographie de ce travail, aux références de l'ensemble des ouvrages (américains, anglais, français et allemands) cités dans la thèse comme relevant de la catégorie factographique et provenant d'autres maisons d'édition.

⁸⁵⁴ Pour la période antérieure à la refonte des éditions Al Dante (1994-2007), il n'existe aucun véritable catalogue présentant l'ensemble des ouvrages publiés par l'éditeur – ni en version papier, ni en version informatisée. L'étude, qui nécessite par conséquent de consulter individuellement chacun des ouvrages publiés, sans la possibilité d'effectuer un tri préalable, n'a pu être intégralement menée à bien dans le cadre de cette recherche. Nous présentons donc ici les résultats obtenus pour la période 2007-2011. L'étude de la période correspondant aux années 1994-2007 est en cours et fera l'objet d'une publication ultérieure.

Les critères retenus pour identifier les formes relevant de la catégorie « factographies », dans la continuité des définitions proposées en première partie de la thèse, étaient les suivants :

1. Les œuvres retenues devaient adopter une **forme fragmentée**. Cette segmentation peut se manifester à différentes échelles, allant d'une phrase ou d'une bribe de phrase à un ensemble de plusieurs pages. Néanmoins, ce critère excluait de fait les narrations continues s'étendant à l'intégralité de l'œuvre.
2. Les œuvres retenues devaient relever, du moins pour l'essentiel, d'un **régime factuel**. Les œuvres désignées par leurs auteurs ou leurs éditeurs comme des « romans », des « recueils de nouvelles » ou des « fictions » ont été écartées – à moins que cette dénomination n'entre manifestement en concurrence avec une factualité affichée de l'œuvre (comme c'est le cas, au sein de notre corpus initial, dans l'œuvre d'A. Kluge).
3. Par conséquent, et dans la continuité des propositions formulées dans la première partie de la thèse, les œuvres retenues se présentaient soit comme des **ensembles de notations**, soit comme des **montages de transcriptions**, soit comme des **ensembles mixtes** alliant l'une et l'autre.
4. Dans les notations : ont été retenus les textes qui privilégient les **énoncés de type constatif** et écartés ceux qui relèvent majoritairement de l'énonciation lyrique, du discours critique ou essayistique. Aucun critère proprement stylistique n'a été retenu, en raison de la subjectivité que comporte nécessairement une telle évaluation quand elle ne repose pas sur une étude approfondie. Nous précisons néanmoins les exemples qui s'éloignent de la relative neutralité affichée par les auteurs du corpus initial.
5. S'agissant enfin des journaux et carnets, et dans la continuité des réflexions menées autour de l'œuvre d'Annie Ernaux, nous n'avons identifié comme factographies que ceux qui s'éloignent de la continuité impliquée par le déroulement d'une existence subjective et qui se désintéressent d'une investigation de l'intime pour se tourner vers les faits « extérieurs ».

Dans cette recension, certains cas problématiques ou limite sont mentionnés entre crochets. Ils n'ont pas été comptabilisés dans les analyses chiffrées.

Étude du catalogue des éditions POL

1990-2011

- *Factographies parues entre 1990 et 2011*

1990 : 0 factographies sur 19 titres paru

1991 : 1 factographie sur 34 titres parus

Michelle Grangaud, *Geste*

L'ouvrage, pourtant sous-titré « narration », se présente comme une suite de courts poèmes descriptifs en trois vers, proches du haïku, consacrés chacun à un geste. Par exemple :

Elle coupe la
poire en gros morceaux
qu'elle met à pocher dans de l'eau sucrée.

Certains poèmes rapportent également des paroles :

Elle dit : peut-être,
on pourrait aller
ailleurs, l'été prochain, pour changer un peu.

Dans sa présentation de l'ouvrage, l'auteur écrit :

[...] je me suis donné un exercice, comme de rééducation : faire des phrases descriptives de geste, à raison d'un geste par phrase et d'une phrase par geste, en poussant l'exercice le plus loin possible.

Michelle Grangaud se livre ici à une pratique de la notation dans la lignée du haïku et de l'incident barthésien.

1992 : 0 factographies pour 34 titres parus

1993 : 1 factographie pour 29 titres parus

Richard Millet, *Le Chant des adolescentes*

L'ouvrage se compose de 70 portraits de jeunes filles, souvent réduits à un geste ou à une scène. Richard Millet se situe clairement dans la tradition du portrait, mais la forme brève participe également ici d'un éclatement de la forme autobiographique.

Réduits à une vingtaine de lignes, ces portraits témoignent tous d'une certaine préciosité stylistique, qui n'est pas sans évoquer le poème en prose. Un court avant-propos de l'auteur rappelle néanmoins que ces pages sont à lire comme la traces de « moments soudains et rares dont la proximité [le] bouleversa ».

[On notera également cette année la parution de deux ouvrages qui n'appartiennent pas de plein droit à la catégorie des factographies, mais qui semblent révélateurs de l'importance qu'acquièrent les écritures factuelles au début des années 1990 :

- *Écritures ordinaires*, sous la direction de Daniel Fabre, qui rassemble des extraits de carnets de voyage, de cahiers d'adolescentes, de correspondances intimes ou protocolaires, des lignes griffonnées sur des carnets, commentés par une douzaine d'ethnologues.
- *Dieu gît dans les détails*, de Marie Depussé, chronique de jours ordinaires passés à la clinique psychiatrique de La Borde. La continuité garantie par l'emploi de la première personne ainsi que la structure narrative de l'ouvrage éloignent ce texte de la forme purement factographique. Il participe néanmoins d'une logique d'ouverture du témoignage à la voix d'autrui dont nous avons souligné l'importance dans notre corpus.]

1994 : 2 factographies pour 36 titres parus

Michelle Grangaud, *Jours le jour*

Brèves descriptions en prose d'une vingtaine de lignes, précédées chacune par un nom de lieu en italique : « *Entrée, passage du ponceau* », « *Vie tranquille, rue des solitaires* », « *Ensemble, galerie du Caire* ». Par exemple :

Cité Bergère. Les nouveaux sièges, bleu métallisé, dans les stations du métro parisien, sont spécialement conçus pour que les clochards ne puissent pas s'y coucher. Parfois la nuit est blanche.

Michelle Grangaud poursuit ici une pratique de notation, qu'elle associe cette fois non plus aux gestes mais aux lieux, abandonnant de surcroît la forme versifiée.

Manuel Joseph, *Heroes are heroes are heroes*

L'ouvrage se présente comme un montage de discours qui « essaie de faire entrer dans le texte et dans la poésie ce qui leur est en principe le plus étranger : l'image, le son, leurs dérèglements, le bruit, la fureur et la violence contemporaines : l'holocauste et la guerre du Golfe, toutes les guerres et tous les massacres, la publicité, le mensonge politique, l'oppression sous toutes ses formes : soft et hard ». Revendiquant les pratiques du montage et du collage comme autant de « courts-circuits », l'auteur y voit « les ferments de l'un des renouvellements possibles de la littérature ».

L'auteur revendique donc une pratique de la transcription et du montage : le geste de prélèvement des discours est manifeste et signe le rapport de l'écriture au réel ; mais la recomposition signale le geste artistique qui préside à la transformation de ces discours. Contrairement aux montages proposés par A. Kluge et C. Reznikoff, Manuel Joseph privilégie en effet une logique du collage entendu comme choc des discours, dans la lignée des *cut-up* de William Burroughs. Dans une optique clairement méta-discursive, les deux premières pages de l'ouvrage citent ainsi, en la fragmentant, en la déconstruisant et en la recomposant, les termes de la loi du 11 mars 1957 sur la copie et la contrefaçon.

[On notera également cette année la réédition des *Récits d'Ellis Island* dans la version qui a été étudiée pour ce travail]

1995 : 1 factographie pour 36 titres parus

Hubert Lucot, *Sur le motif*

L'auteur rassemble dans ce livre une série de notations décrivant par bribes l'espace parisien et les scènes quotidiennes qui le rythment : un écolier dans le Marais, un homme d'affaire

dans le quartier Saint-Michel, une lectrice observée près du musée Picasso, etc. Dans sa présentation de l'ouvrage, l'auteur écrit :

Nés de la rue, des éléments romanesques impriment dans notre existence quotidienne une trame policière et de science-fiction. L'énigme se transforme à la façon des murs, des mœurs et des produits, déplaçant une folle énergie qu'il faut capter. J'ai traversé les mille feuillets de mes notes, dont certaines datent du temps où l'Opéra-Bastille était un trou, pour détecter les signes, pris dans la masse, du changement [...]

La mention d'un romanesque quotidien émaillant le réel n'est pas contradictoire ici avec la valeur factuelle des notations recueillies, mais invite à les reconsidérer comme bribes d'un roman possible. Précisons toutefois que la prose d'Hubert Lucot, extrêmement travaillée aussi bien rythmiquement que du point de vue des images, s'écarte sans ambiguïté d'une pratique de la notation « neutre » telle qu'elle se manifeste chez Annie Ernaux, par exemple.

[On notera également, cette même année 1995, la publication de *Ellis Island*, qui reprend de façon isolée le texte de Georges Perec publié dans l'édition illustrée de 1994.]

1996 : 0 factographies pour 35 titres parus

1997 : 1 factographie pour 43 titres parus

Nathalie Quintane, *Chaussure*

Dans ce livre, Nathalie Quintane rassemble l'ensemble des images, des savoirs, des souvenirs, des scènes qu'évoque en elle le mot « chaussure ». L'ouvrage s'ouvre ainsi sur une série de notations d'une phrase concernant la présentation des chaussures dans les magasins. Suit une série d'énoncés constatifs sur l'usage des chaussures, les modalités de leur usure, les manières de les enfiler, ou les références qui leurs sont associées. Comme le précise le texte de présentation de l'ouvrage :

Chaussure n'est pas un livre qui, sous couvert de chaussure, parle de bateaux, de boudin, de darwinisme, ou de nos amours enfantines. *Chaussure* parle vraiment de chaussure. *Chaussure* ne résulte pas d'un pari ; il ne présente aucune prouesse technique, ou rhétorique. Il n'est pas particulièrement pauvre, ni précisément riche, ni modeste, ni même banal. Ce n'était pas un projet, mais ce n'est pas un brouillon, mais il n'a pas encore trouvé sa fin. *Chaussure* s'est gorgé de tout ce qu'il a croisé sur son parcours : des patins, des chaussons d'escalade, un homme avançant en palmes sur la plage, Socrate nu-pieds dans Athènes, Caligula, Imelda Marcos (bien

sûr), la Transcaucasie, l'invention de la chaussure, le squelette du pied, la terre qu'on foule etc, et il l'a rendu.

Bref, c'est un livre de poésie pas spécialement poétique, de celle (la poésie) qui ne se force pas.

Au-delà de son caractère ludique, la forme fragmentaire et la juxtaposition des énoncés toujours constatifs inscrit *Chaussure* dans la catégorie des objets factographiques, dans la mesure où l'auteur, notant les traits qui caractérisent l'usage d'un objet quotidien (notation), tisse aussi son œuvre des mots et des discours qui s'emparent de cet objet (transcription).

1998 : 1 factographies pour 51 titres publiés

Jean-Charles Massera, *France guide de l'utilisateur*

L'auteur rassemble ici une multiplicité de discours épars : bulletins d'information, notices d'utilisation, articles de vulgarisation scientifique, guides touristiques, catalogues, contrats d'assurance, publicités... qu'il propose de lire « comme un condensé des mythologies autour desquelles notre société s'organise (communication, authenticité, compétitivité, etc.). Ils alimentent l'imaginaire autour duquel se sont construites les années quatre-vingt-dix » (Texte reproduit en quatrième page de couverture).

Il les assemble et les recompose en privilégiant la logique du télescopage, en les associant à des phrases évoquant des situations personnelles ou des moments de la vie privée.

Si la tonalité de l'ouvrage est nettement ironique, la technique mise en œuvre par Jean-Charles Massera pourrait être comprise comme une radicalisation de celle adoptée par A. Kluge, à la différence que la confrontations des discours et leur destruction réciproque n'opère plus entre les différents chapitres mais à l'échelle de la phrase.

[Il faudrait également noter la parution la même année de *Là où le soleil se tait* de Marie Depussé, ensemble de textes courts qui rassemble l'essentiels des traits propres aux factographies : gestes ou propos captés aux vol, bribes de scènes liées à l'expérience de l'auteur. Néanmoins, et contrairement aux autres ouvrages de l'auteur mentionnés ici, ce livre glisse ouvertement vers la fiction et n'a pour cette raison pas été retenu en tant que factographie.]

1999 : 1 factographie sur 49 titres publiés

Marie Darrieussecq, *Précisions sur la mer*

Publié à l'occasion de la parution de *Mal de mer*, ce court texte consiste en descriptions minutieuses de phénomènes marins. Le ton est pour l'essentiel constatatif et descriptif. Marie Darrieussecq rythme ces fragments par le vocabulaire marin, en italique, dont elle définit successivement les termes : *rouleaux, tubes, spots, biais, delta*, etc. Elle convoque ainsi un à un les mots qui constituent le discours sur la mer, lesquels engendrent à leur tour des descriptions et des images, dans un texte qui mêle encyclopédisme et accents poétiques.

[On note également, la même année, la parution de l'ouvrage de Daniel Oster, *Apocalypses*, que l'auteur présente en ces termes :

Chaque soir, pendant un an (1997), je notais, comme on tient un journal intime, une petite apocalypse intime. Petite apocalypse signifie, on le sait, petite révélation. J'étais donc le premier surpris.

Si les brefs récits rapportés par l'auteur rappellent très fortement les anecdotes rapportées par Marcel Cohen et paraissent toujours « vraisemblables », ils semblent toutefois relever du domaine de la fiction. Le pacte de lecture étant ici incertain, l'ouvrage n'a pas été comptabilisé comme factographie.]

2000 : 1 factographie pour 47 titres publiés.

Michelle Grangaud, *Souvenirs de ma vie collective, sujets de tableaux sans tableaux*

L'ouvrage rassemble 2357 souvenirs, dans la lignée des *Je me souviens* de Georges Perec, rassemblant des choses vues, des émotions, des esquisses de tableaux, que la table des matières rapporte aux thématiques les plus diverses : histoire, biologie, mythologie, botanique, géologie, art, grammaire, passion des dictionnaires, etc. Elle convoque ainsi tour à tour, en une phrase, une portée de canetons marchant en file indienne, deux exemplaires de la *Revue des deux mondes*, un geste de l'employé de la Bibliothèque nationale, ou encore ces « lieux-dits semés un peu partout dans la campagne ».

2001 : 2 factographies pour 42 titres publiés

Michelle Grangaud, *Calendrier des poètes, L'année folle, I*

Ce livre se présente comme « écrit non par la personne dont le nom s'expose sur la page-titre, mais bien par toutes les voix, diverses et nombreuses, qui forment cet ouvrage de pure compilation et donc, pour ce motif, entièrement vrai ».

Dans une pure logique de transcription et de compilation, Michelle Grangaud recueille cette fois les faits mineurs ou majeurs recueillis au cours de ses lectures, qu'elle classe en fonction du jour de l'année où ils prennent place : ainsi le 1^{er} Janvier, on apprend que Valéry écrit et se demande pourquoi il écrit (réponse : uniquement pour commencer l'année en écrivant), que George Eliot commence un nouveau roman, que Paul Klee dessine un pied d'après nature et qu'Alexis Léger offre à Marie Laurencin la chanson liminaire d'Anabas.

Nathalie Quintane, *Saint-Tropez – Une Américaine*

Saint-Tropez – Une Américaine, s'attache à deux « lieux », pris dans les discours touristiques, politiques, médiatiques et dans des clichés de tous ordres. L'ouvrage se présente comme le résultat de « deux techniques » : « Reconstitution en partant de mots-types ou de phrases-types dans lesquels les mythes se sont cristallisés, puis en se servant de documents écrits (guides, biographies, articles, récits plus ou moins littéraires) ou de témoignages oraux, ou encore d'images », puis « Remaniement (par isolement, ou court-circuit, arrachement ou rapprochement) et enfin tentative de « désenclavement » ». Les pratiques de la transcription et de la recomposition sont donc à l'origine de l'œuvre, également décrite comme une « machine à littérature très efficace puisqu'elle s'agrège, comme procède toute la poésie contemporaine la plus passionnante, des éléments en principe hétérogènes à toute littérature, à toute poésie ».

2002 : 3 factographies pour 49 titres publiés

Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, traduit du persan par Nahal Tadjadod et Jean-Claude Carrière

Abbas Kiarostami s'approprie ici le modèle du haïku, décrivant en quelques vers, toujours moins qu'une phrases, des gestes ténus, de petits tableaux, des instantanés : des pas dans la neige, un poulain blanc, des instants fugaces.

Dans sa présentation, l'éditeur précise :

La nature est là, captée en instantané, photographiée. Le poète regarde les végétaux, les animaux et les hommes à hauteur égale, comme si tous n'étaient que des pions d'un grand écosystème, des expériences « in vivo ». Kiarostami saisit les sensations, les mouvements et tire des conclusions, des constats tant sur les instincts que sur la connaissance, l'écoulement du temps, le regard, l'enfance, etc. Sans jamais appuyer le trait...

Marie Darrieussecq, *Le Bébé*

Ensemble de fragments rassemblés par saisons, les pages *Bébé*, rassemblent une série de souvenirs, de notations, mais aussi de bribes de discours sur « le bébé ». Marie Darrieussecq rassemble ici des impressions autobiographiques et des réflexions, des propos recueillis et des discours stéréotypés comme autant d'éclats gravitant autour du thème de l'enfant et de la maternité.

Édouard Levé, *Œuvres*

Ce livre qui décrit « des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées », et les recense sous forme de liste. Dans la mesure où les œuvres cataloguées n'existent pas – ou pas encore – on pourrait contester le statut factuel de l'ouvrage. Si l'œuvre peut néanmoins être cataloguée en tant que factographies, c'est qu'elle se donne explicitement comme une accumulations d'idées, lesquelles constituent bien des faits de langage. De plus, le ton entièrement neutre, l'économie de moyens stylistiques et la logique de la juxtaposition rapprochent nettement le texte des œuvres du corpus initial.

Œuvres peut ainsi se lire comme une collection potentielle, un musée virtuel, mais également comme un recyclage des idées et des discours qui traversent le domaine de l'art contemporain.

2003 : 2 factographies pour 46 titres publiés

Hubert Lucot, *Opérations*

L'ouvrage se présente comme une autobiographie éclatée, émaillée de petites scènes, de brèves de comptoirs, mais aussi de considération sur les guerres, la politique, mêlant l'intime et le collectif. En bus ou à pied, Hubert Lucot traverse l'espace parisien, observe les passants, notes les attitudes, recueille les paroles.

On y passe d'un épluche-légumes à la géopolitique, d'une visite chez Darty au principe d'incertitude. Lucot traverse l'espace-temps sur la plate-forme d'un autobus parisien ou dans un TGV et on ne sait jamais trop à quel millénaire il va descendre. Il a tour à tour 7, 18 ou 67 ans. Il bricole ses textes, découpe le monde, colle des blocs de mémoire. C'est le livre d'un philosophe sensualiste et d'un flâneur impénitent. (Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 19 juin 2003).

Michelle Grangaud, *Calendrier des fêtes nationales, Année folle, II*

Michelle Grangaud fait ici l'inventaire, pour chaque jour de l'année, des fêtes nationales, souvenirs collectifs, événements historiques, batailles : l'ouvrage se présente comme le catalogue abrégé et reconfiguré des dates clés de l'histoire. C'est donc avant tout un livre composite, un tissage de discours qui ressasse la violence du monde.

2004 : 4 factographies pour 51 titres publiés

François Matton, *J'ai tout mon temps*

Les œuvres de François Matton sont parfois décrites comme des « haïkus graphiques ». Ce livre, qui rassemble trois vignettes par page, chaque image accompagnée d'une phrase, allie en effet une logique de notation verbale et une capture sur le vif du réel par le biais de l'esquisse. Parcourant les villes et les pays, François Matton recense également les personnes rencontrées au cours de ses voyages. Si certaines pages glissent vers l'onirisme ou le lyrisme, la majorité du livre s'en tient à un ton simple et descriptif, où la saisie du monde par les mots et par le dessin se répondent dans un même souci d'épure.

Édouard Levé, *Journal*

Le *Journal* d'E. Levé n'a rien d'intime : il compile les expressions et les discours médiatiques, fait tourner le vocabulaire du terrorisme, de la guerre civile, de la catastrophe, de la diplomatie, de la politique, de la religion, de l'actualité people, de la justice, du suicide, de la pédophilie, de la drogue, de l'économie, de la technologie, etc. Il collecte les mots des annonces immobilières, des annonces de décès et de naissance, des offres d'emploi, de la météo, des rubriques sportives et littéraires, des critiques de cinéma et des programmes de télévision. Plus qu'un inventaire des nouvelles du monde, c'est donc un inventaire raisonné des discours par lesquels les médias rendent compte de l'actualité.

Blandine Keller, *Classe*

L'auteur rassemble ici, sous forme de phrases fragmentaires, dépourvues de ponctuation, la liste continue des gestes, des paroles et des actions qui se déroulent durant une heure de cours, dans un collège de Saint-Denis, en banlieue parisienne, où vingt-quatre élèves de sixième planchent sur un devoir portant sur l'Odyssée. Les segments de phrases, séparés par des blancs, énoncent en temps réel l'inventaire des micro-événements qui font la vie d'une classe.

Bernard Noël, *Un Trajet en hiver*

Un Trajet en hiver rassemble de courts textes correspondant chacun à un trajet (*Paris-Lyon, Paris-Genève, Dijon-Lausanne*), au cours duquel Bernard Noël note des scènes, des paysages entrevus, des conversations entendues, l'annonce des gares, les compartiments vides ou pleins, les réflexions qui l'animent pendant le voyage. Sur un ton volontairement neutre, il consigne ses observations et ses pensées.

2005 : 3 factographies pour 49 titres publiés

P.N.A. Handschin, *L'Aurore, Tout l'Univers II*

L'Aurore présente, en vingt-sept chapitres de quelques pages chacun, des montages effrénés de bribes de phrases évoquant toute une série d'événements et de personnages historiques. Ouvert à « tout l'univers » des discours historiques et médiatiques, ce livre plonge le lecteur dans le chaos du monde. La pratique de la transcription des discours, ainsi entrechoqués, conduit à un éclatement du sens tire sur l'absurde, par exemple :

Jean d'Ormesson abdiqua en faveur de son fils Hugues Capet raccompagna chez elle Rhéa qui errait devant le musée d'Orsay fut assiégé par les anarchistes de Bakounine provoquèrent l'écroulement de la III^e République et son remplacement par le Directoire déclencha la guerre du Golfe devait normalement s'étendre à la Mongolie [...] ».

Édouard Levé, *Autoportrait*

L'autoportrait d'E. Levé est constitué d'une liste de phrases, commençant pour la plupart par le pronom « je », et qui inventorient ses spécificités physiques et psychologiques, le décrivent à travers des anecdotes laminaires, sentimentales ou sexuelles, recensent ses opinions politiques, philosophiques, esthétiques. L'objectivité sans complaisance de Levé passe ici par le recours au banal et par le strict énoncé des faits, dont l'accumulation confine au vertige, et dont les phrases courtes et plates se juxtaposent en un portrait éclaté.

Catherine Henri, *Un Professeur sentimental, carnet de notes*

Dans ce livre, Catherine Henri regroupe des chroniques écrites pour le *Monde de l'éducation* : faits divers, petits récits, rencontres, scène et micro-événements, bribes de portraits, mais aussi références à la littérature ponctuent cette collection d'instantanés de la vie d'un professeur.

2006 : 0 factographie pour 44 titres parus

2007 : 1 factographie pour 44 titres parus

Hubert Lucot, *Grands mots d'ordre et petites phrases pour gagner la présidentielle*

Hubert Lucot compile dans ce recueil les poncifs et les slogans du discours politique, sorte de « best-seller » des petites phrases qui font vendre un candidat aux élections : Économie et Finances, Justice, Défense, Santé, Culture, aucun domaine politique n'est épargné dans ce livre pince-sans-rire qui ressassé la langue de bois et ses inépuisables variations, jusqu'à l'absurde.

2008 : 1 factographie pour 46 titres parus

Jean-Jacques Viton, *Je voulais m'en aller mais je n'ai pas bougé*

L'auteur juxtapose dans ce livre des situations, des scènes privées ou collectives, des anecdotes historiques, des bribes d'actualités politiques et des traces intimes. Tissés dans une forme versifiée, ces événements notés et transcrits offrent un catalogue étrange de faits, d'abord publiés sous forme de feuilleton quotidien (24 épisodes distribués par le site POL, accompagnés de dessins d'Emmelene Landon, à raison d'un « événement » chaque matin).

[**Marie Darrieussecq, *Précisions sur les vagues*** (réédition)]

2009 : 1 factographie pour 50 titres parus

Mathieu Lindon, *En Enfance*

Mathieu Lindon travaille dans ce livre la forme du récit autobiographique dans le sens de la fragmentation. Il collecte et recueille des souvenirs d'enfance, se limitant le plus souvent aux scènes, au faits, aux dialogues échangés, qu'il compile sous la forme de 111 petits récits fragiles.

2010 : 2 factographies pour 55 titres parus

Jacques Jouet, *L'Histoire poèmes*

Chacun des poèmes regroupés dans ce recueil évoque un événement historique, documenté par un ouvrage, livre, film, document, dont la source est donnée en bas de page. Petits et grands événements rythment ainsi les vers de Jacques Jouet, du poème de l'émigration portugaise en France dans les années 1960 au sonnet sur l'indépendance de l'Inde, en passant par la litanie des exactions napoléoniennes, une méditation sur les noms des mois dans le calendrier révolutionnaire, un poème sur Vauban, deux sur Luther et un autre sur la bataille de Salamine... Selon l'auteur, l'ensemble a l'ambition de constituer « dans le plus grand désordre chronologique, une Histoire (fragmentaire et portative) de la poésie ».

Eléonore Mercier, *Je suis complètement battue*

Eléonore Mercier est « écoutante » dans une organisation qui lutte contre violences conjugales. Elle a réuni dans ce livre la première phrase de chacun des entretiens téléphoniques menés depuis 15 ans. Compilation de 1653 bribes de témoignages, dont la première donne son titre à l'ouvrage, et qui met en scène les discours de la peur et de la violence :

« Je suis complètement battue », « Mon père est violent avec toute la famille », « Mon mari menace de nous tuer moi et les enfants », « Je vous appelle parce que mon concubin m'a tapée plus que d'habitude », « Je commence à avoir de plus en plus peur car avant il frappait sans haine », « J'ai bien sûr été battue », « Je pense que je suis victime de violences psychologiques ».

2011 : 1 factographie pour 36 titres parus

Nathalie Quintane, *Tomates*

Ce livre se présente comme le recueil de « ce qui se passe au moment où il est écrit (2009) ». Et « ce qui se passe » concerne tous domaines de la vie de l'auteur, « de la plante au sommet de l'État », de la recette du purin d'orties à l'affaire de Tarnac. *Tomates* peut se lire comme un inventaire de ce que la société telle qu'elle est, tissée de mots écrits ou prononcés, de documents, de références, de faits à rapporter et à consigner. Le livre présente également une série de notes, qui présentent des sources, des citations, des titres de livres, tout ce qui, selon l'auteur, « peut servir à la transmission, tout ce qui peut permettre d'établir des relations entre des faits ou des moments historiques qui paraissent incommensurables ».

- *Analyse statistiques et remarques*

Total des factographies parues au catalogue des éditions POL entre 1990 et 2011

1990 : 0 factographies sur 19 titres parus	2001 : 2 factographies pour 42 titres parus
1991 : 1 factographie sur 34 titres parus	2002 : 3 factographies pour 49 titres parus
1992 : 0 factographies pour 34 titres parus	2003 : 2 factographies pour 46 titres parus
1993 : 1 factographie pour 29 titres parus	2004 : 4 factographies pour 51 titres parus
1994 : 2 factographies pour 36 titres parus	2005 : 3 factographies pour 49 titres parus
1995 : 1 factographie pour 36 titres parus	2006 : 0 factographie pour 44 titres parus
1996 : 0 factographies pour 35 titres parus	2007 : 1 factographie pour 44 titres parus
1997 : 1 factographie pour 43 titres parus	2008 : 1 factographie pour 46 titres parus
1998 : 1 factographies pour 51 titres parus	2009 : 1 factographie pour 50 titres parus
1999 : 1 factographie sur 49 titres parus	2010 : 1 factographie pour 55 titres parus
2000 : 1 factographie pour 47 titres parus.	2011 : 2 factographies pour 36 titres parus

Analyse des données

Les factographies représentent donc un total de **28 titres pour 863 ouvrages** parus entre 1990 et 2011 aux éditions POL, soit **3,2 % des livres publiés** durant cette période. Il s'agit certes d'une proportion modeste, mais qui va s'accroissant d'une décennie à l'autre.

Ainsi, les catalogues correspondant aux années 1990-1999 recensent **8 factographies pour 304 titres** au total, soit **2,6%** des livres publiés, tandis que les catalogues correspondant aux années 2000-2009 rassemblent 17 titres identifiés comme factographies pour 468 titres publiés, soit un total de **3,6% des publications** totales sur 10 ans. Cette évolution correspond à une augmentation significative (**38 %**) de la part que représentent les factographies parmi les titres du catalogue POL.

Du point de vue de l'analyse qualitative et non plus quantitative, un exemple significatif de cette évolution nous semble incarné par l'ouvrage d'Éléonore Mercier, *Je suis complètement battue*, paru en 2010 aux éditions POL. Il s'agit, on l'a dit, d'une œuvre constituée

exclusivement de phrases notées par l'auteur lors des entretiens qu'elle mène avec des femmes en situation de violence conjugale. Il s'agit également du tout premier ouvrage publié d'Eléonore Mercier, qui n'a donc pas eu à « écrire elle-même » au préalable des poèmes ou des romans pour prouver à un éditeur qu'elle faisait là œuvre d'écrivain. Ceci implique que, pour cet éditeur du moins, la forme utilisée dans *Je suis complètement battue*, et qui s'apparente parfaitement aux factographies, est identifiable comme forme littéraire. Elle s'inscrit donc déjà dans un certain horizon d'attente, dont on peut imaginer qu'il s'élargira dans les années à venir. On peut également penser que la publication, quelque trente ans plus tôt, de l'œuvre de Reznikoff par Paul Otchakovsky-Laurens, n'est probablement pas entièrement étrangère à la construction d'une telle reconnaissance.

Étude du catalogue des éditions Al Dante

2007-2011

Maison d'édition française spécialisée dans la littérature contemporaine et plus particulièrement dans la poésie expérimentale, les éditions Al Dante ont été créées en 1994 par Laurent Cauwet. Après une cessation d'activité en 2006, elles renaissent en 2007, et continuent depuis de publier une littérature marginale et exigeante.

Remarque : en raison de l'absence de catalogue détaillé couvrant la première période d'activité des éditions Al Dante, nous ne pouvons présenter ici que les titres parus depuis 2007. L'étude de la période 1994-2007 est en cours et fera l'objet d'une publication ultérieure.

- *Factographies parues aux éditions Al Dante entre 2007 et 2011*

2007 : 1 factographie sur 8 titres parus

Franck Leibovici, *Portraits chinois*

Ce livre relève de ce que Franck Leibovici, dans un ouvrage théorique paru la même année aux éditions Al Dante, nomme les « documents poétiques », à savoir des ouvrages qui, par un jeu de prélèvement et de reconfiguration d'énoncés trouvés, proposent un type de savoir inédit.

L'auteur présente son ouvrage en ces termes, s'inscrivant explicitement dans la lignée de Charles Reznikoff⁸⁵⁵ :

ces énoncés ont été prélevés de sites internet, nul mot n'est de mon for. le travail est ailleurs - sélections, agencements, redistributions, beaucoup d'autres ont travaillé ainsi, bien avant moi. charles reznikoff, pour n'en citer qu'un, fait partie de cette tradition méconnue.

⁸⁵⁵ Nous reproduisons le texte sans majuscule, tel qu'il a été publié par l'auteur.

2008 : 3 factographies sur 20 titres parus

Jean-Michel Espitallier, *Army*

Army se présente comme un texte composé de différents discours, parmi lesquels plusieurs témoignages de militaires (pour la plupart, revenus de la guerre d'Irak) trouvés sur divers sites internet.

Dans sa présentation, l'éditeur évoque l'ouvrage en ces termes :

Ces témoignages évoquent le quotidien des militaires, leurs rapports avec la population civile, les affrontements, les camps d'enfermement avec leur politique d'humiliation et de torture. Ces paroles, retranscrites le plus fidèlement possible, qui ne sont affublées d'aucun affect, d'aucun commentaire, proférées par des individus que rien ne prédestinait, a priori, à devenir les acteurs d'une telle barbarie, forment peut-être le plus dur réquisitoire contre cette guerre d'occupation orchestrée par « la première puissance du monde ». *Army*, qui échappe aux formalismes poétiques pour se rapprocher davantage du récit, par sa rigueur « objectiviste », est une œuvre satellite dont la force politique répond radicalement à l'urgence de l'actualité.

Pierre Courtaud, *De naissance et de petites coupures*

Cet ouvrage a été entièrement composé à partir de fragments de discours prélevés dans la presse du 26 décembre 1951, date de naissance de l'auteur. Il mêle ainsi informations culturelles, politique française et internationale, détails de la vie pratique, comme autant d'événements de la mémoire collective et intime rassemblés autour d'une date donnée.

Le texte reproduit en quatrième page de couverture précise :

Certes, la naissance d'un homme ne change pas radicalement le monde, mais les événements de ce jour contribuent déjà à façonner la mémoire, mémoire forcément collective au commencement, mais ensuite mémoire ouverte, devenant de plus en plus individuelle et singulière.

Ainsi en va-t-il des jours et des lieux communs qu'ils engendrent. Et la vie ne serait-elle qu'une fiction continuée, un échange perpétuel entre les systèmes, la plaque tectonique des rencontres et du hasard ?

À chaque instant il faut, comme Alice, traverser le miroir et forcer les mille et une facettes du monde et de ses représentations afin de pouvoir toujours composer avec la multitude des possibles. Un rôle donc à jouer autant qu'une épreuve à surmonter. Voici la petite histoire, événementielle et journalistique, d'un début.

Jacques-Henri Michot, *La Vie, l'amour, la mort*

Dans la continuité de son *ABC de la Barbarie*, Jacques-Henri Michaux rassemble dans ce livre les lieux communs, les expressions courantes, les formules toutes faites, les banalités et les

stéréotypes qui définissent la barbarie du langage quotidien. L'ouvrage est composé de 12 sections, qui présentent des phrases et des expressions prélevées dans les discours ordinaires.

Cette ribambelle de paroles prescriptives et affirmatives forme une série de textes parfaitement construits, autonomes les uns des autres. Mais cette construction, dont chaque section s'élabore autour d'un pronom, est fragilisée par le «Je», douloureuse présence qui s'affirme dans le déséquilibre. La vie, l'amour, la mort est un livre laissant chaque lecteur au prise avec ses propres dilemmes esthétiques et langagiers...

(Présentation de l'éditeur)

2009 : 2 factographies sur 15 titres parus

Bernard Heidsieck, *Biopsies*

Une biopsie, rappelle Bernard Heidsieck, désigne le « prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique (Petit Larousse illustré).

M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts, en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. Ce furent ainsi, pour certains d'entre eux, parfois des sortes de « poèmes trouvés », autour de moi, dans le domaine économique, administratif, social, citoyen... Mon activité professionnelle me fournissait une mine d'informations, banales, cocasses et quotidiennes, parfois fascinantes par leur impact, leur rôle, leur jeu, leur efficacité, leur utilité, leur bêtise. Il m'est arrivé souvent d'écrire que mes poèmes étaient des poèmes SERPILLIÈRES, des poèmes ATTRAPE-TOUT, des poèmes ÉPONGES, des poèmes CANIVEAUX, ceci en vue de tenter de sublimer le BANAL, l'ordinaire, le rien-du-tout, notre « ordinaire », notre quotidien. Ne serait-ce que pour le mettre en évidence, le comprendre, le vivre et l'exorciser. Et se familiariser ou rire de ses riens.

Biopsies rassemble ces poèmes qui se donnent comme des montages et des juxtapositions de discours empruntés au corps social, et qui tissent nos échanges quotidiens.

Claude Closky, *Les Miens*

Dans ces exemples-limites de poèmes factographiques, le prélèvement de discours est réduit à la transcription de listes de noms, arrangées par l'auteur sous forme de sonnet, respectant scrupuleusement le système de rimes et la métrique propre à cette forme poétique. Radicalisant le processus de citation, Claude Closky crée des objets singuliers, à mi-chemin entre l'archaïsme de la tradition poétique et l'actualité des noms qui circulent dans les médias, de l'information politique à la presse people.

2010 : 1 factographies sur 23 titres parus

Vaninna Maestri, *Mobiles 2*

Dans ce livre Vannina Maestri recompose des fragments d'énoncés, prélevés dans les discours d'un quotidien « saturé d'écritures affirmatives et prescriptives ». Les phrases rapportées et retranscrites « se frottent et se côtoient, se rejettent ou s'attirent. Ces multiples confrontations recréent le brouhaha du monde. *Mobiles 2* est construit comme une véritable installation textuelle (au sens plastique du terme), et l'appréhension de ces textes nous invite à une déambulation mentale qui équivaut à une expérience physique de la lecture ».

2011 : 1 factographie sur 15 titres parus

Anne-James Chaton, *Vie des hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*

L'ouvrage se présente comme un recueil de vies racontées d'après des extraits et des informations prélevées dans les œuvres d'écrivains célèbres : la vie de Christophe Colomb « racontée par Jules Verne » s'y réduit à une litanie de dates et de coordonnées maritimes marquant les étapes de ses différents voyages, la vie de Jésus d'après Ernest Renan...

- ***Analyse des données statistiques et remarques***

2007 : 1 factographie sur 8 titres parus

2008 : 3 factographies sur 20 titres parus

2009 : 2 factographies sur 15 titres parus

2010 : 1 factographie sur 23 titres parus

2011 : 1 factographie sur 15 titres parus

Si la brièveté de la période ne permet pas les mêmes analyses que celles développées au sujet du catalogue POL, on remarque pourtant l'importante proportion de titres factographiques

parmi les publications Al Dante **8 factographies** sur 81 titres, soit **9,9 %** des ouvrages parus sur 5 ans.

On notera également que les factographies publiées aux éditions Al Dante relèvent exclusivement d'une logique de transcription (aucune notation), dans une perspective d'exposition critique des discours ordinaires, médiatiques et politiques, qui s'accorde avec la ligne avant-gardiste de la maison.

Étude du catalogue des éditions Dalkey Archive

1984-2011

Maison américaine fondée à Chicago en 1984, les éditions Dalkey Archive sont aujourd'hui basées à Champaign, Illinois, où elles travaillent en partenariat avec le centre de traduction de l'Université d'Urbana-Champaign. Bien que spécialisées dans le domaine de la fiction, principalement moderne et post-moderne, elles se définissent également par l'importance accordée à la publication d'œuvres méconnues ou avant-gardistes.

Remarques : L'organisation du catalogue des Dalkey Archive Press, obéit à une logique générique et non chronologique. Nous présentons donc ici les titres correspondant à chaque catégorie du catalogue.

Par ailleurs, la prédominance de la fiction, anglophone et en langue étrangère, parmi les publications de l'éditeur n'autorise pas d'interprétation chiffrée exploitable quant au nombre de factographies publiées : nous rassemblons donc simplement ci-dessous les titres correspondant à des formes factographiques.

Dans la rubrique poésie : 5 factographies sur 21 titres parus

1991 : ***Muzzle Thyself, Lauren Fairbanks***

Lauren Fairbanks rassemble dans ce recueil poétique des « matériaux trouvés » (« found materials ») qu'elle arrange, scinde, interrompt, avec humour et violence. L'éditeur présente son travail en ces termes :

Fairbanks is not looking for a momentary stay against confusion; instead, she revels in life's chaos. Her poems are a celebration of what passes for life: fistfuls of glitter and noise in the street. The emphasis is on the page: words on paper. Period. The content should surprise. Rather than what "they" want to hear (William Carlos Williams said), "Tell them something else."

2005 : ***Giscome Road, C.S. Giscombe***

C. S. Giscombe explore poétiquement certains lieux situés dans le nord du Canada et qui portent le nom de l'explorateur John Robert Giscome. Il insère dans son écriture différents

documents, des cartes, dont la combinaison tente de décrire ces endroits en multipliant les angles.

2007 : ***Rhode Island Notebook*, Gabriel Gudding**

Livre écrit littéralement « sur la route », au volant de sa voiture, *Rhode Island Notebook* raconte une journée dans la vie d'un conducteur et l'éclatement d'une famille, mais se fait également l'écho de la société américaine et de la montée du chauvinisme au début de la guerre d'Irak.

2008 : ***Prairie Style*, G. S. Giscombe**

Ce livre de G. S. Giscombe interroge les liens entre lieu et langage. Il décrit les premiers et les tisse de discours, par exemple de listes d'expressions dialectales. L'ouvrage est certes rythmé par des méditations plus poétiques que photographiques. Néanmoins, il nous semble s'insérer, du moins partiellement, dans la tradition factographique initiée par Charles Reznikoff et son recours au prélèvement verbal. Le début de l'ouvrage mentionne en effet une longue liste de sources sur le langage utilisées dans l'ouvrage.

2010 : ***Transcript*, Heimrad Bäcker**, traduit de l'allemand (Autriche) par Vincent Kling et Patrick Greaney.

L'ouvrage, présenté par l'éditeur comme un « document dérangeant » (« a disturbing document»), cite des propos formulés par les personnes qui ont planifié l'Holocauste, qui l'ont mis en œuvre et qui en ont été les victimes. Par le recours aux techniques de la poésie visuelle, et par le montage des phrases, extraites de lettres, de conversations téléphoniques enregistrées à Auschwitz, d'horaires de trains, etc. L'auteur confronte le discours bureaucratique nazi à l'expérience intime de ceux qu'il a détruit. Refusant l'affirmation selon laquelle la Shoah relèverait de l'indicible, l'auteur montre que cet événement est en réalité tissé des mots et des discours de milliers de personnes.

Dans la rubrique « nonfiction » : 0 factographies sur 43 titres parus

Dans la rubrique « fiction » : 1 factographie (à paraître) sur 370 titres parus

À paraître (dans le catalogue Automne 2011-Hiver 2012) : **Édouard Levé, *Autoportrait***, traduit du français par Lorin Stein.

[voir le descriptif de l'œuvre dans la description du catalogue POL

À noter que l'éditeur américain choisit de classer l'œuvre de Levé dans la rubrique « fiction », mais qu'il définit cette œuvre comme « la fiction parfaite...entièrement composée de faits » (*the perfect fiction...made entirely of facts*).]

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADORNO, Théodor, 479
 AGAMBEN, Giorgio, 145, 207, 503, 507
 ALEXIEVITCH, Svetlana, 395, 396
 ALFÉRI, Pierre, 47, 371, 531
 AMEY, Claude, 373, 374, 379, 441
 AMIEL, Vincent, 161, 164, 165, 169, 173
 APOLLINAIRE, Guillaume, 166, 372, 435, 542
 ARAGON, Louis, 32, 162, 165, 166, 167, 418, 452,
 453, 455
 ARAMBASIN, Nella, 442
 ARCHER, Michael, 466
 ARDENNE, Paul, 463, 466, 472, 484
 ARENDT, Hannah, 419
 ARISTOTE, 202, 392, 460
 ARON, Paul, 149, 278, 544
 AUDET, René, 156, 157, 158
 AUGÉ, Marc, 268, 512
 AUSTEN, Jane, 122
 AUSTER, Paul, 388, 389, 408, 415, 447, 448, 464,
 465, 470, 496, 531
 AUSTIN, John L., 119
 AUXEMÉRY, Jean-Paul, 19, 521

B

BABLET, Denis, 161
 BACHELARD, Gaston, 221
 BÄCKER, Heimrad, 664
 BADIOU, Alain, 219
 BALZAC, Honoré de, 122, 621
 BAQUEY, Stéphane, 378
 BARNOUW, Erik, 111
 BARTHELME, John, 460

BARTHES, Roland, 5, 7, 13, 14, 15, 16, 24, 39, 47,
 49, 67, 68, 69, 70, 91, 92, 99, 100, 101, 104, 109,
 115, 116, 117, 118, 119, 121, 127, 140, 156, 159,
 173, 220, 221, 222, 223, 225, 259, 344, 347, 369,
 370, 371, 373, 375, 376, 379, 387, 402, 404, 408,
 417, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431,
 436, 437, 449, 451, 457, 470, 478, 496, 497, 498,
 503, 505, 507, 508, 509, 510, 513, 514, 520, 532,
 533, 534
 BARY, Cécile de, 48
 BATAILLE, Georges, 498
 BAUDRILLARD, Jean, 397, 445, 524, 537
 BAUSSE, Pascal, 463
 BAYARD, Pierre, 407, 454, 537
 BEAUNE, David, 102
 BEAUVAIS, Yann, 162
 BENGARD, Beate, 47
 BENJAMIN, Walter, 48, 163, 184, 185, 195, 196,
 417, 418, 419, 420, 421, 436, 437, 470, 494, 507,
 531, 533, 535, 544
 BERTHARION, Jacques-Denis, 23
 BESSIÈRE, Jean, 454, 491
 BLANCHOT, Maurice, 184, 185, 410, 468, 476, 508,
 510, 532, 552
 BLANCO, Mercedes, 374
 BLOCH, Ernst, 420, 493, 545
 BLOCH, Marc, 493, 545
 BOBILLOT, Jean-Pierre, 372
 BOGAERT, Catherine, 31
 BON, François, 242, 395, 399, 401, 408, 411, 454,
 513, 608
 BORGES, Jorge Luis, 256
 BOUHOURS, Jean-Michel, 162
 BOURDIEU, Pierre, 363, 364, 484
 BRAQUE, Georges, 165, 179
 BRAUD, Michel, 31

BRECHT, Bertolt, 161, 493, 494, 495, 511, 547

BROOK, Peter, 460

BUCHLOH, Benjamin, 195, 196

BUETTNER, Stewart, 460

BUNTING, Basil, 18

BURDEN, Chris, 442, 460

BURGELIN, Claude, 20, 188, 342, 410

BURROUGHS, William S., 162, 181, 442, 539

BUTOR, Michel, 159, 468

C

CADIOT, Olivier, 26, 47, 371, 377, 454, 531, 540

CAGE, John, 460

CAPOTE, Truman, 394, 395

CARTIER-BRESSON, Henri, 106

CAUQUELIN, Anne, 445, 449, 450

CENDRARS, Blaise, 91, 435, 454

CERTEAU, Michel de, 350, 351

CÉSAR, Jules, 180, 221

CHALAMOV, Varlam, 193, 407, 415

CHALUMEAU, Jean-Luc, 445

CHARLES, Michel, 49, 358, 363

CHASIMOV, Baruch, 330

CHATON, Anne-James, 661

CHAUVIN, Andrée, 23

CHEVRIER, Jean-François, 110, 111, 112, 197, 223,
256, 493, 498, 537, 551

CHOLODENKO, Marc, 19

CLAIRE, Jean, 450

CLOSKY, Claude, 660

COËLLIER, Sylvie, 168, 169

COHN, Dorrit, 26

COLOMBANI, Christian, 224

COMMENT, Bernard, 510

COMPAGNON, Antoine, 35, 80, 166, 533

COOLIDGE, Clark, 91

CORNEAU, Alain, 84, 525

COSTE, Claude, 408, 534, 541

COURTAUD, Pierre, 659

COYAUD, Maurice, 426

D

DANTO, Arthur C., 230, 453

DARRIEUSSECQ, Marie, 648, 650, 654

DE KOONING, Willem, 442, 463

DEFOE, Daniel, 123, 491

DELAUNE, Benoît, 442

DELEUZE, Gilles, 342, 343, 436

DÉOTTE, Jean-Louis, 486

DEPARDON, Raymond, 220, 479, 545

DEPUSSÉ, Marie, 408, 412, 644, 647

DERRIDA, Jacques, 410, 413

DESTREMAU, Lionel, 378

DETUE, Frédéric, 400

DEWEY, John, 458, 460, 462, 463, 464, 465, 499,
500, 502, 549

DICKENS, Charles, 122

DOMECQ, Philippe, 445

DOUXAMI, Christine, 39

DREHER, Peter, 442

DUBREUIL, Laurent, 434, 435

DUCHAMP, Marcel, 166, 230, 231, 255, 298, 445,
449, 450, 451, 453, 454, 467, 549, 550, 613

DUFRENNE, Michel, 481

DUPIN, Jacques, 297

DUVE, Thierry de, 231, 450

E

EASTMAN, Max, 459

ECO, Umberto, 149, 150, 188, 203, 204, 205, 213,
235, 246

EICHENBAUM, Boris, 359

EINSTEIN, Carl, 498

EISENSTEIN, Sergueï, 168, 169, 173, 545, 546

ELIOT, Thomas Stearns, 181

ELLMANN, Richard, 422, 424, 521

ESPITALIER, Jean-Michel, 383, 454, 659

F

FAIRBANKS, Lauren, 663

INDEX des noms propres

FÉNÉON, Félix, 225, 598
FINKIELKRAUT, Alain, 533
FISH, Stanley Eugene, 229, 230, 231, 232, 253, 254,
256, 257
FLAUBERT, Gustave, 103, 115, 122, 421, 534
FOREST, Philippe, 392, 394, 400
FOSTER, Hal, 398
FOUCAULT, Michel, 207, 208, 209, 210, 288, 348,
350, 448, 449, 451, 548, 625
FRANCASTEL, Pierre, 85
FRANCBLIN, Catherine, 451
FRANCE, Anatole, 219
FRANCIOSI, Michael, 135, 138
FRÉDÉRIC, Madeleine, 219
FRIED, Michael, 441
FROLOFF, Nathalie, 91

G

GARNIER, Xavier, 468, 535
GARREL, Thierry, 490, 551
GEFEN, Alexandre, 16
GENETTE Gérard, 24, 25, 26, 27, 120, 177, 178,
181, 190, 202, 215, 358, 359, 392, 393, 490, 600
GERZ, Jochen, 482, 486, 487, 488, 489, 494, 496,
550
GISCOMBE, Cecil S., 663
GITAI, Amos, 475
GLASS, Philip, 390
GLEIZE, Jean-Marie, 9, 195, 370, 371, 372, 373, 378,
379, 381, 387, 530, 531, 542
GODARD, Jean-Luc, 83, 180, 454, 457, 528
GOODMAN, Nelson, 25, 202, 203, 232, 496
GOUMARRE, Laurent, 463
GRANGAUD, Michelle, 643, 644, 645, 648, 649, 651
GROJNOWSKI, Daniel, 105
GUDDING, Gabriel, 664
GUILLAUME, Daniel, 378
GUTKIND, Lee, 395
GYSING, Brion, 181

H

HAMBURGER, Käte, 26
HAMON, Philippe, 149, 207, 392, 393, 401, 403,
404, 534
HANDSCHIN, Pierre Nicolas André, 652
HANNA, Christophe, 422, 423, 494, 495
HATZFELD, Jean, 395, 396, 415
HEIDSIECK, Bernard, 372, 542, 660
HELLER, Leonid, 197
HENRI, Catherine, 653
HINDUS, Milton, 170, 387
HOCQUARD, Emmanuel, 370, 371, 375, 377, 378,
382, 454, 477, 478, 496, 541
HOLL, Herbert, 163, 528, 529, 547
HOLLOWELL, John, 395
HUGO, Victor, 207, 417, 421, 431, 432, 433, 434,
436, 533, 534
HUSSERL, Edmund, 29

I

ISER, Wolfgang, 48, 109, 201, 203, 204, 213, 232,
233, 234, 280

J

JARRETY, Michel, 372
JAUSS, Hans Robert, 29, 30, 32, 34, 37, 45, 46, 49,
192, 201, 350, 470, 471
JEANNELLE, Jean-Louis, 24
JEANNET, Frédéric-Yves, 21, 389, 528
JELINEK, Elfriede, 397
JENNY, Laurent, 34, 513, 514
JOLY, Jean-Luc, 442
JOSEPH, Manuel, 645
JOUET, Jacques, 654, 655
JOUVE, Vincent, 49, 205, 207, 534
JOYCE, James, 14, 68, 70, 417, 421, 422, 423, 424,
425, 436, 448, 455, 533, 534
JUDD, Donald, 390

K

KAFKA, Franz, 85, 157, 183, 184, 185, 335, 436,
480, 617
KELLER, Blandine, 652
KIAROSTAMI, Abbas, 650
KITTLER, Friedrich A., 85, 87
KOSUTH, Joseph, 451
KRAUSE, Günter, 163, 528, 529, 547

L

LACAN, Jacques, 21, 115, 375, 392
LACOSTE, Charlotte, 400, 407, 420, 520, 521
LAPACHERIE, Jean-Gérard, 381
LAUTRÉAMONT, 453
LAZARUS, Emma, 183, 335
LECERCLE, Jean-Jacques, 35
LEFEBVRE, Henri (écrivain), 467
LÉGER, Nathalie, 16, 534
LEBOVICI, Franck, 287, 288, 494, 658
LEIRIS, Michel, 498
LEJEUNE, Philippe, 31, 119
LEVÉ, Edouard, 383, 467, 501, 650, 652, 653, 665
LEVI, Primo, 193, 307, 406
LEWIS, Oscar, 408, 409
LICHTENSTEIN, Roy, 457, 486, 550
LINDON, Mathieu, 654
LISSITZKY, Lazar, 195
LOTI, Pierre, 13, 223, 539
LUCOT, Hubert, 645, 646, 651, 653, 654
LUGON, Olivier, 112, 113, 483, 484
LÜTHI, Urs, 461
LY, Nadine, 374, 542
LYOTARD, Jean-François, 398, 450

M

MACÉ, Gérard, 106
MACÉ, Marielle, 16, 367, 532, 539
MADINI, Mongi, 23
MAESTRI, Vaninna, 661

MAGNÉ, Bernard, 20, 23, 48, 91, 530
MALEVITCH, Kazimir, 390
MALLE, Erwan, 442
MANSTEIN, Erich, 322, 323
MARIN, Louis, 509, 511, 512
MARTIN-ACHARD, Frédéric, 16, 428
MARTY, Éric, 13, 14, 31, 49, 115, 369, 371, 379,
427, 431, 508, 510, 520, 533, 534, 536, 539, 542,
545, 549
MASSERA, Jean-Charles, 647
MATISSE, Henri, 32, 522
MATTON, François, 651
MAULPOIX, Jean-Michel, 370, 372, 542
MCMAHON, Fiona, 152
MEIZOZ, Jérôme, 367
MELLIER, Denis, 436
MERCIER, Eléonore, 655, 656
MERLEAU-PONTY, Maurice, 224
MEYER, James, 390
MICHOT, Jacques-Henri, 383, 408, 476, 659
MIES VAN DER ROHE, Ludwig, 390
MILLET, Catherine, 444, 501, 644
MILLET, Richard, 644
MILLOT, Catherine, 422, 548
MODIANO, Patrick, 408, 409, 412, 489, 527
MOISAN, Clément, 358
MONTANDON, Alain, 189, 277
MOREL, Jean-Pierre, 162, 163, 164, 166, 167, 170,
435
MORRIS, Robert, 390
MURA-BRUNEL, Aline, 21
MURACCIOLE, Marie, 499

N

NABET, Jean-Claude, 431, 432
NAKANISHI, Natsuyuki, 442
NANCY, Jean-Luc, 158, 159, 458, 543, 549
NIFTANIDOU, Théocharoula, 101
NOËL, Bernard, 652

INDEX des noms propres

O

OLSON, Charles, 460
OPPEN, George, 18, 297
ORTEL, Philippe, 92, 100, 103, 104, 207, 208, 213,
349, 442
OSTER, Pierre, 343, 648
OXLEY, Nicola, 466

P

PALOQUE-BERGÈS, Camille, 195
PANE, Gina, 442, 461
PARENT, Sabrina, 219
PASTORELLO, Félicie, 161
PAUBEL, Joël, 460
PEIRCE, Charles Sanders, 96, 116
PETRY, Michael, 466
PICARD, Michel, 203, 206, 561
PICASSO, Pablo, 165, 179, 646
PLACE, Vanessa, 292, 383, 389, 487, 623
PONGE, Francis, 371, 378
POUND, Ezra, 18, 181

Q

QUARDON, Françoise, 480
QUENEAU, Raymond, 89
QUEYSANNE, Bernard, 84, 525
QUIGNARD, Pascal, 430, 448
QUINTANE, Nathalie, 476, 646, 649, 655

R

RAINERI, Caroline, 431, 432, 434
RAKOSI, Carl, 18
RANCIÈRE, Jacques, 107, 179, 180, 471, 472, 484,
489, 490, 497, 499
RAUSCHENBERG, Robert, 180
REGGIANI, Christelle, 91, 277
REICH, Steve, 390
RICCEUR, Paul, 24, 96
RIFFATERRE, Michael, 400

ROCHE, Denis, 372, 400, 494, 536, 542
RODTCHENKO, Alexandre, 195, 196
ROLIN, Jean, 395, 396, 399
ROSA, Guy, 431, 432
ROSSET, Clément, 400
ROSSI, Paul-Louis, 77, 166, 369
ROUSSIN, Philippe, 110, 111, 112, 197, 256, 475,
493, 537, 551
ROYET-JOURNOUD, Claude, 370, 371, 377, 381,
522
RUBY, Christian, 443, 472, 499
RUFFEL, Lionel, 360, 395
RUKEYSER, Muriel, 498
RUSSO, Adélaïde, 442

S

SAINT-JACQUES, Denis, 149
SALGADO, Sebastião, 480, 481
SALMON, Christian, 474
SAMOYAULT, Tiphaine, 9, 40, 400, 407, 417, 537
SAUTIÈRE, Jane, 408, 412
SAVIANO, Roberto, 395, 396
SCHAEFFER, Jean-Marie, 26, 116
SCHIAVETTA, Bernardo, 34
SCHNITZER, Daphné, 23
SCHUEREWEGEN, Franck, 21
SCHWARTZ, Paul, 23
SEARLE, John, 119
SEBALD, Winfried Georg, 396
SERMET, Joëlle de, 375
SHIELDS, David, 399
SHIKI, Masaoka, 140
SHUSTERMAN, Ronald, 35
SONTAG, Susan, 104, 273, 480, 481
SPOERRI, Daniel, 429
STELLA, Franck, 390
STUDS, Terkel, 408

T

TABUCHI, Yasse, 74, 442

TALBOT, Fox, 103, 104
 TARDY, Nicolas, 453, 454
 THOMAS, Jean-Jacques, 34
 TINGUELY, Jean, 180
 TODOROV, Tzvetan, 392, 393
 TOKER, Leona, 16, 121, 123, 124, 193, 195, 201
 TOLTOÏ, Léon, 122
 TOURET, Michèle, 219, 363
 TRETIAKOV, Sergueï, 161, 196, 547
 TRÉVISAN, Carine, 431, 432
 TURNBULL, Gaël, 313

V

VACHAUD, Pauline, 408, 412
 VADÉ, Yves, 375
 VAILLANT, Alain, 359
 VALÉRY, Paul, 182, 201, 203, 221
 VASSET, Philippe, 396, 467, 468, 503
 VAUGEOIS, Dominique, 49
 VERCIER, Bruno, 360, 361, 367, 372, 391, 394
 VIALA, Alain, 149
 VIART, Dominique, 360, 361, 362, 367, 369, 370,
 372, 391, 394, 398, 402, 407, 408

VIGÉE, Claude, 139
 VINAVER, Michel, 39, 397
 VIRILIO, Paul, 462
 VISH, Marijke, 126, 182
 VITON, Jean-Jacques, 654
 Von MANSTEIN, Hugo, 322, 323
 VOUILLOUX, Bernard, 349

W

WAGNER, Franck, 26
 WALDROP, Keith, 244, 245, 267, 618
 WATSON, Benjamin, 48
 WEISS, Peter, 39, 397
 WILLIAMS, William Carlos, 18, 663
 WITTGENSTEIN, Ludwig, 35, 36, 553

X

XANTHOS, Nico, 35

Z

ZUKOFSKY, Louis, 18

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Figure 1 : Georges Perec à Ellis Island en 1979</i>	63
<i>Figure 2 : Photographie de tournage et facsimilé de l'écriture de G. Perec</i>	273
<i>Figure 3 : Photographie de Lewis Hine</i>	274
<i>Figure 4 : Photographie de tournage</i>	276
<i>Figure 5 : Photographie d'archive</i>	306
<i>Figure 6 : Photographie de tournage</i>	492

Toutes les illustrations sont tirées de l'album *Récits d'Ellis Island* (2^e édition).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE - LA SÉRIE FACTOGRAPHIQUE : TECHNIQUES D'ÉCRITURE, EFFETS DE LECTURE	43
CHAPITRE 1 : TECHNIQUES DE CAPTATION	53
<hr/>	
1. NOTER / TRANSCRIRE	56
1.1. Techniques de notation	57
1.2. Techniques de transcription	70
2. LE MODÈLE DE L'ENREGISTREMENT	83
2.1. Analyse de la notion	86
2.2. Justification du parallèle	90
2.3. Enregistrement et effacement	99
3. « EFFET DE DOCUMENT » ET JEUX SUR LE DOCUMENT	109
3.1. Le point sur la notion de document	110
3.2. « Effet de réel » et « effet de document »	114
3.3. Un pacte documentaire problématique	118
CHAPITRE 2 : TECHNIQUES DE RECOMPOSITION	129
<hr/>	
1. COUPER / COLLER	133
1.1. Techniques de délimitation	135
1.2. Techniques d'assemblage	146

2. LE MODÈLE DU MONTAGE	161
2.1. Montage et littérature : définitions	162
2.2. Le montage comme appropriation créatrice	167
3. UN « EFFET DE LITTÉRARITÉ »	177
3.1. Reconnaissance d'un horizon esthétique	179
3.2. Indices d'une inscription littéraire	181
3.3. Détournement du document vers l'esthétique	187
DES OBJETS « MULTIFONCTIONNELS » : UNE RÉCEPTION À DOUBLE ENTENTE	192
DEUXIÈME PARTIE - FONCTIONNEMENTS TEXTUELS : DES DISPOSITIFS D'INTERROGATION	199
<u>CHAPITRE 3 – FONCTIONNEMENTS INTERNES : DES FAITS À L'ŒUVRE</u>	211
1. MANQUES : L'APPEL DU VIDE	217
2. DES MACHINES À PRODUIRE DE L'INTERPRÉTATION	235
2.1. À l'échelle de l'unité ou du fragment textuel	236
2.2. À l'échelle de l'œuvre	257
<u>CHAPITRE 4 – ARTICULATIONS EXTERNES ET RENOUVELLEMENT PERCEPTIF</u>	285
1. VISIBILITÉ DES FAITS, PORTRAITS DES TEMPS PRÉSENTS	290
1.1. Apprendre à voir	290
1.2. Actualité du passé	298
1.3. « Dés-abstractions »	303
2. À L'ÉCOUTE DES FAITS DE LANGAGE	311
2.1. Mises en scène de la parole	312
2.2. Violences	327
2.3. Critiques des discours officiels et médiatiques	332
2.4. Bégaiements : le problème commun de la formulation	338
DISPOSITIFS ET TACTIQUES DE RENOUVELLEMENT DE LA PERCEPTION	345

TROISIÈME PARTIE - PENSÉES ET USAGES CONTEMPORAINS D'UNE LITTÉRATURE POSSIBLE	355
---	-----

CHAPITRE 5 – RÉPONSES FACTOGRAPHIQUES : SITUATION DANS UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE

CONTEMPORAINE	365
----------------------	------------

1. LITTÉRALITÉS	368
1.1. Quelle(s) littéralité(s) pour la littérature contemporaine ?	372
1.2. Les factographies, formes du littéral	381
2. ÉCRITURES DU RÉEL	391
2.1. Le réel comme horizon de la littérature contemporaine	392
2.2. Écrire le réel selon les factographes	402
3. UNE ESQUISSE DE GÉNÉALOGIE	416

CHAPITRE 6 – L'ART CONTEMPORAIN COMME HORIZON DE LA LITTÉRATURE

1. CRÉATION, RÉCEPTION, RECONFIGURATIONS	447
1.1. Un autre imaginaire de la création	447
1.2. « L'art comme expérience » : pensée des interactions	457
2. VERS UNE NOUVELLE LITTÉRATURE POLITIQUE ?	470
2.1. Résistances et « morales de la forme »	473
2.2. Usages de l'œuvre littéraire	483

CONCLUSION	505
-------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE

<i>SOMMAIRE DE LA BIBLIOGRAPHIE</i>	523
I. ŒUVRES	519
II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SÉLECTIVE SUR LES AUTEURS DU CORPUS	526
III. THÉORIE DE LA LITTÉRATURE	534
IV. ESTHÉTIQUE ET HISTOIRE DE L'ART	543
V. AUTRES TEXTES THÉORIQUES	552

ANNEXES	555
ANNEXE 1 : ENQUÊTE AUPRÈS DES LECTEURS	557
PRÉSENTATION DE L'ENQUÊTE	558
CORPUS FOURNI AUX LECTEURS	564
SYNTHÈSE ET ANALYSE DES RÉPONSES	597
ANNEXE 2 : ÉTUDE DE CATALOGUES D'ÉDITEURS	639
PRÉSENTATION DE L'ÉTUDE	641
ÉTUDE DU CATALOGUE DES ÉDITIONS POL	643
ÉTUDE DU CATALOGUE DES ÉDITIONS AL DANTE	658
ÉTUDE DU CATALOGUE DES ÉDITIONS DALKEY ARCHIVE	663
INDEX DES NOMS PROPRES	667
TABLE DES ILLUSTRATIONS	673
TABLE DES MATIÈRES	675

