



HAL
open science

Littérature contemporaine : un "tournant documentaire"?

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Littérature contemporaine : un "tournant documentaire"?. colloque "Territoires de la non-fiction", Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojevic., Dec 2017, Paris, France. hal-02150297

HAL Id: hal-02150297

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150297v1>

Submitted on 7 Jun 2019

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.

LITTÉRATURE CONTEMPORAINE : UN « TOURNANT DOCUMENTAIRE » ?

Cet article propose d'interroger, plus que la validité d'une hypothèse, le sens et la place d'une expression : celle de « tournant documentaire ». Il s'agit à partir d'elle d'enquêter plus largement sur les métadiscours qui nous servent à décrire et à penser les productions artistiques contemporaines dites « documentaires », « non-fictionnelles » ou « factuelles », sur la place qu'occupent parmi ces productions les objets qu'on qualifie de « littéraires », et sur la manière dont cette fabrique notionnelle s'élabore en marge de la production en arts visuels, mais aussi en dialogue avec elle.

L'expression « tournant documentaire » n'a de sens que dans son rapport à d'autres, complémentaires ou concurrentes, comme celles de « Parti-pris du document » (P. Roussin et J.-F. Chevrier¹), de « besoin de réel » (D. Shields²), de « retour du réel » (H. Foster³), expressions qui, si elles sont immédiatement évocatrices, donnent lieu à des interprétations et à des usages plus ou moins précis. Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Un art documentaire*, Aline Caillet et Frédéric Pouillaude soulignent ainsi la « confusion théorique » auquel l'expression « *documentary turn* » donne lieu⁴. Ils rappellent qu'elle est apparue au début des années 2000 dans les discours sur l'art contemporain, et plus précisément chez les curateurs et les théoriciens de l'art. Ils soulignent également que cette expression peut recouvrir deux tendances qui ne se recoupent pas tout à fait : à la fois une présence accrue des documents dans la production plasticienne contemporaine, et une propension inédite à considérer les productions documentaires en tant qu'œuvres d'art⁵. Cette origine a son importance au moment d'interroger la pertinence d'une telle expression en littérature. Ce n'est pas simplement que les expressions « non-fiction », « écriture documentaire » et « littérature factuelle » recouvrent des significations différentes : c'est aussi que de tels choix terminologiques engagent, souvent de façon implicite, des positionnements méthodologiques, et ce à une époque qui n'est pas seulement caractérisée par une augmentation de la production factuelle/non-fictionnelle/documentaire, mais aussi par une inquiétude disciplinaire et par un appel récurrent à redéfinir et à repenser les études littéraires. C'est dans cette perspective que je commencerai par examiner les nuances qui distinguent les termes « documentaire » et « non-fiction », pour ensuite interroger l'hypothèse d'un « tournant documentaire » et ses effets possibles sur la théorie littéraire.

I. DOCUMENTAIRE VS. NON-FICTION

Les adjectifs « documentaire » et « non-fictionnel » ne sont pas synonymes : dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Frontières de la non-fiction* (2014), Alison James et Christophe Reig précisent les différences qui existent entre l'un et l'autre, et les raisons pour lesquelles ils ont

¹ Jean-François Chevrier et Philippe Roussin : *Communications*, n° 71, *Le Parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, 2001 et *Communications*, n° 79, *Des faits et des gestes. Le parti pris du document. 2*, 2006.

² David Shields, *Besoin de réel : un manifeste littéraire [Reality Hunger]*, trad. Charles Recoursé, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2016 [2010].

³ Hal Foster, *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde [The Return of the Real : The Avant-garde at the End of the Century]*, trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005 [1996].

⁴ Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », in *Un art documentaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

⁵ « L'expression, si elle renvoie à un phénomène observé par tous, n'en reste pas moins le lieu d'une confusion théorique peu relevée et jamais par là même clarifiée : le « tournant documentaire » signifie-t-il que le documentaire se tourne vers l'art – ce qu'induit l'expression tournant artistique – ou que l'art se tourne vers le documentaire ? Auquel cas, l'expression « tournant documentaire de l'art » serait plus adéquate. Ces deux phénomènes sont sans doute en pratique congruents mais engagent des enjeux théoriques distincts et décisifs s'il s'agit de penser un art documentaire par-delà les médiums. » *Ibid.*, note n°25, p. 18.

choisi le mot de « non-fiction », qu'ils jugent moins ambigu⁶. Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, dans *Un art documentaire* (2017), prolongent une telle réflexion et choisissent pour leur part l'autre terme⁷. Je reprendrai ci-dessous les distinctions posées par ces quatre auteurs, mais j'aimerais d'abord les replacer dans une perspective comparatiste et lexicographique. En effet, si les termes « non-fiction » et « documentaire » sont équivoques, c'est notamment parce qu'ils ont une histoire récente en français, du moins dans le domaine des études littéraires, où ils ont été importés depuis des traditions disciplinaires distinctes.

Le terme « non-fiction » est généralement perçu comme un calque de la *non-fiction* (ou *nonfiction*) anglo-saxonne⁸, laquelle a d'abord désigné un programme littéraire fondé sur un pacte référentiel (c'est le *non-fiction novel* de Truman Capote en 1966 qui a lancé la vague du *New Journalism*, théorisé par Tom Wolfe en 1973⁹), pour ensuite servir à partager les rayons des librairies entre *fiction* (principalement romanesque) et *non-fiction* (catégorie très large, qui accueille aussi bien les enquêtes littéraires et journalistiques, la littérature de voyage, les biographies, que les essais et manuels les plus divers).

En allemand, une opposition semblable existe dans le milieu éditorial, dans la presse et dans les palmarès des grandes revues, entre *Sachbuch* (littéralement « livre de choses ») et *Belletristik*. On trouve des textes littéraires au rayon *Sachbuch*, comme au rayon *non-fiction*, mais ils n'y sont pas majoritaires. D'où la nécessité de séparer, au sein de ces catégories, ce qui relève du domaine littéraire : en anglais, c'est l'expression *Creative non-fiction* qui s'impose dans les études littéraires, notamment à partir des travaux et publications de Lee Gutkind¹⁰ ; en allemand, on emploie plus volontiers le terme de *Dokumentarliteratur*, titre de l'ouvrage désormais classique d'Heinz Ludwig Arnold et Stephan Reinhardt¹¹ (1973). Il renvoie à une tradition littéraire distincte du *non-fiction novel* américain : le *Dokumentartheater*, défini dès les années 1920-1930 par Piscator, puis Brecht, avant d'être théorisé par Peter Weiss dans les années 1960¹². C'est sur ce modèle qu'une *Dokumentarliteratur* a été étendue à des formes non théâtrales utilisant un matériau documentaire. L'adjectif *dokumentar*, aussi bien dans le domaine du cinéma qu'en littérature, a ainsi acquis ses lettres de noblesse en langue allemande, et désigne des objets à visée esthétique : la démarche documentaire, qui consiste à capter le réel en le reconfigurant à partir de documents, s'inscrit dans une histoire artistique dotée d'une ambition politique forte, très marquée à gauche, que poursuivent aujourd'hui des écrivains comme Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge, ou des journalistes d'investigation comme Günter Wallraff. Une telle tradition n'est pas toujours perceptible dans les équivalents de l'adjectif *dokumentar* dans d'autres langues : en anglais, et dans son sens français le plus courant, l'adjectif renvoie d'abord au cinéma documentaire, et, au-delà, aux arts visuels, même si les expressions « *documentary fiction* », « *documentary prose* » et « *documentary*

⁶ Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, PUR, 2014, p. 7.

⁷ Ils choisissent aussi d'exclure certains genres littéraires constitués, généralement considérés comme factuels ou non-fictionnels, tels que l'essai ou l'autobiographie.

⁸ « A première vue, la dichotomie fiction/non-fiction sert surtout à répartir en deux grandes catégories le territoire de l'écrit, par une vaste simplification qui dissimule la complexité du système des genres. Dans ce partage, certains ont pu voir une contamination du champ littéraire français par les classements du marché littéraire anglo-saxon, voire une hiérarchie qui marginalise les œuvres littéraires par rapport aux « ouvrages sérieux ». Alison James et Christophe Reig, *op. cit.*, p. 7.

⁹ E. W. Johnson et Tom Wolfe, *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973.

¹⁰ Lee Gutkind, *The Art of Creative Nonfiction: Writing and Selling the Literature of Reality*, New York: Wiley Associated Writing Programs, 1997 ; Annie Dillard et Lee Gutkind, *In Fact: The Best of Creative Nonfiction*, New York: W.W. Norton & Co, 2005 ; Lee Gutkind (dir.), *Keep It Real: Everything You Need to Know About Researching and Writing Creative Nonfiction*. New York: W.W. Norton & Co, 2008.

¹¹ Heinz Ludwig Arnold et Stephan Reinhardt (éd.), *Dokumentarliteratur*, Munich, Boorberg, 1973.

¹² 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]*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

realism » existent¹³. Plus généralement, « documentaire » implique le recours au document en tant que matériau (souvent de nature iconique), tandis que « non-fiction » met l'accent sur l'idée un pacte référentiel (généralement discursif).

S'il semble utile de prendre en compte ces héritages différenciés selon les termes employés, c'est qu'ils engagent des parti-pris méthodologiques souvent implicites. Le premier tient à la perspective disciplinaire impliquée. Le terme « non-fiction », en français comme en anglais, sert presque exclusivement à désigner des œuvres narratives, et d'abord littéraires (même s'il a pu être adopté ponctuellement dans les études cinématographiques). C'est ainsi depuis les études littéraires et les travaux transversaux sur la notion de fiction qu'Alison James et Christophe Reig proposent d'élargir la notion de non-fiction au cinéma et aux différents arts, dans le cadre d'une approche pluridisciplinaire¹⁴.

L'adjectif « documentaire », quant à lui, est d'abord théorisé dans le domaine des arts visuels, de la photographie, du cinéma, mais aussi, *via* l'héritage allemand, du côté des études théâtrales, dont on sait qu'elles restent en France relativement séparées des études littéraires. Mobiliser le terme « documentaire » revient donc à s'inscrire dans une perspective largement interdisciplinaire, dont le meilleur exemple est sans doute offert par les deux numéros de la revue *Communication* que Philippe Roussin et Jean-François Chevrier ont consacré à ce qu'ils appellent le « Parti-pris du document » et qui ont fait date sur la question¹⁵. Quand ils s'attachent à définir ce que serait un « art documentaire », Frédéric Pouillaude et Aline Caillet se situent dans la continuité de cette ambition transdisciplinaire qui vise à penser ensemble différents arts dont les frontières sont rendues poreuses par l'hybridation des médiums caractéristique de l'art contemporain¹⁶. En parlant de « non-fiction », on se situe ainsi implicitement plutôt dans une histoire de la littérature et de la théorie littéraire, tandis que le terme « documentaire » s'inscrit davantage dans une histoire de l'art fortement marquée par les arts visuels.

Cette différence en implique une seconde, cette fois en termes d'approche, de méthode, et plus généralement de perspective adoptée sur l'objet d'étude. Le terme de « non-fiction », comme celui de « littérature factuelle » que lui préfère Genette¹⁷, est associé à une entreprise de catégorisation de la production existante et de définition de ses frontières, internes et externes. C'est la question que pose *Fiction et diction* : comment tracer la ligne de partage entre littéraire et non-littéraire, et, au sein de la catégorie « Littérature », quels sous-ensembles peut-on distinguer et selon quels critères ? C'est aussi la question que soulève le recours aux métaphores spatiales : qu'il s'agisse de s'interroger sur les « frontières » ou sur les « territoires » de la non-fiction, elles prolongent l'entreprise classificatoire qui sous-tend autant les tableaux de Genette que les tables des librairies. Dans tous les cas, le terme « non-fiction » sert à désigner un ensemble de genres et de sous-

¹³ 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.

¹⁴ Art. cit., p. 7. On pourrait trouver une ambition dans les travaux de Frédéric Pouillaude, qui propose quant à lui la notion de « représentations factuelles » pour désigner un ensemble de diverses pratiques artistiques à partir d'un adjectif, « factuel », lequel sert d'abord, dans la continuité des travaux de G. Genette, à désigner un ensemble de sous-genres littéraires. Frédéric Pouillaude, « Représentations factuelles : Trace, témoignage, document », in *Un art documentaire, op. cit.*, p. 39-52.

¹⁵ Philippe Roussin et Jean-François Chevrier, numéros cités.

¹⁶ Leur « hypothèse d'un art documentaire non inféodé à un médium spécifique qui en serait l'essence » regroupe ainsi un ensemble de pratiques artistiques variées, mais leur perspective s'appuie sur les efforts théoriques et critiques élaborés dans le domaine des arts visuels (cinéma, photographie, arts plastiques) pour les élargir au théâtre, à la littérature, la danse, la bande dessinée. C'est d'une démarche similaire qu'est né le séminaire transdisciplinaire « Ce que les arts font au document », qui se tient depuis 2017 au sein du laboratoire Passages XX-XXI de l'Université Lyon 2.

¹⁷ Dans *Fiction et diction* (1991), Genette, précise 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 questionner¹⁷ ». Gérard Genette, « Récit fictionnel et récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66

genres regroupés en un « domaine » défini notamment par son opposition à la catégorie générique « roman », partage qui repose sur la notion de « pacte référentiel » et qui engage le mode de réception de ces textes.

Le terme « documentaire », quant à lui, situe les travaux qui s'en réclament dans une perspective moins descriptive que critique, ce qui s'explique par leur manière de définir leur objet. En effet, si le « document » a pu être défini par Chevrier et Roussin comme une « forme » (non comme un genre¹⁸), le terme « documentaire » engage d'emblée une ambition double : celle de « documenter », d'une part, donc de contribuer à la production d'un savoir, mais aussi de déconstruire, dans la continuité du projet brechtien, les représentations censées produire un discours de « vérité ». Pour Frédéric Pouillaude et Aline Caillet, l'art documentaire se caractérise ainsi par plusieurs traits :

- un pacte de référentialité
- un intérêt pour le particulier au détriment de la généralité
- une forte réflexivité
- un dépassement de l'opposition entre représentation et action¹⁹.

Ils se situent de la sorte, quoique de façon distanciée, dans le prolongement de la définition du documentaire comme « art politique » par Dominique Baqué²⁰ (2004) et dans une perspective pragmatiste, qui s'interroge sur les effets concrets que de telles œuvres peuvent produire hors du champ de l'art. Les travaux portant sur la poésie, la prose, le théâtre, le cinéma ou l'art « documentaires » axent ainsi souvent l'analyse sur la portée critique ou politique des discours artistiques, et sur leurs possibles interactions avec la réalité sociale, là où l'ambition poéticienne dont sont porteurs les travaux sur la « non-fiction » interroge plus volontiers la théorie esthétique. S'exerçant de façon privilégiée au sein d'un ensemble défini par son médium, la Littérature, elle se prolonge dans la délimitation, au sein de cette catégorie, de différents sous-ensembles génériques : mémoires, proses documentaires, factographies, exofictions, etc.

II. L'HYPOTHÈSE D'UN « TOURNANT DOCUMENTAIRE » ET CE QU'ELLE FAIT AUX ÉTUDES LITTÉRAIRES

J'aimerais à présent, à partir de ces mises au point, interroger ce que signifie faire l'hypothèse « d'un tournant documentaire » en littérature. En quoi cette hypothèse peut-elle nous aider à considérer autrement les territoires de la non-fiction, et peut-être aussi notre manière de penser la littérature et son histoire ?

Il est pour cela nécessaire de revenir un instant sur l'origine de l'expression « *documentary turn* » et sur ce qu'elle implique. J'ai dit plus haut, en me référant aux travaux d'Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, que cette expression est apparue, ou du moins a été popularisée dans le champ de l'art contemporain, et plus précisément dans le discours des curateurs et critiques d'art²¹. Elle figure notamment dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Experiments with truth*, (2004-2005) que son commissaire, Mark Nash, situe dans le prolongement de *Documenta 11* de Cassel (2002) sous le commissariat d'Okwui Enwezor²². Nash a largement contribué à diffuser l'expression

¹⁸ Là où le genre recouvre un territoire, et se définit au sein d'un art défini par son médium, la forme suppose la reconnaissance d'un ensemble de traits qui peuvent circuler hors de frontières prédéfinies, et donc d'un art à l'autre. Par ailleurs, le terme de genre semble supposer l'existence d'une tradition que n'implique pas nécessairement la notion de forme, construite par le récepteur.

¹⁹ Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, art. cit..

²⁰ Dominique Baqué, *Pour Un Nouvel Art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

²¹ Voir aussi Lilian Haberer, « Screenings zum documentary turn in der zeitgenössischen Kunst. Einführung », in Sandra Aßmann, Peter Moormann, Karina Nimmerfall, Mirjam Thomann (dir.), *Wenden, Interdisziplinäre Perspektiven auf das Phänomen turn*, Berlin, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, p. 67-80.

²² Okwui Enwezor, « Documenta 11, Documentary, and the Reality Effect », in Mark Nash (éd.), *Experiments with Truth, Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 2004, 97-103.

« tournant documentaire » : elle a dans son discours partie liée avec la difficulté contemporaine qu'il y aurait à distinguer entre la réalité et ses représentations, et avec la tendance des artistes contemporains à se confronter à ce que Jean Baudrillard nomme « hyperréalité »²³.

L'expression a ensuite connu des extensions diverses, d'une précision variable. Au sens large, elle désigne un double phénomène d'inflation : dans la production artistique contemporaine, on assisterait à une présence accrue du document en tant que forme (ce que Chevrier et Roussin nomment le « parti-pris du document », dont ils repèrent différents moments au cours du XX^e siècle). Symétriquement, les films et photographies « documentaires » se voient de plus en plus systématiquement exposés et désignés en tant qu'art. Cette inflation opère aussi dans les discours et métadiscours artistiques, où les mots « document » et « documentaire » sont de plus en plus fréquemment mobilisés.

Mais pour bien saisir les enjeux que recouvre l'expression « tournant documentaire », il faut l'envisager au sein du réseau d'expressions concurrentes où elle a émergé. Forcée sur le modèle du *linguistic turn*²⁴ popularisé par Richard Rorty (1967), elle s'inscrit dans un contexte de multiplication des expressions en *turn* dans le discours des historiens de l'art : on peut citer l'« *ethnographic turn* » d'Hal Foster²⁵ (1996), le « *social turn* » de Claire Bishop²⁶ (2006), le « *journalistic turn* » identifié par Alfredo Cramerotti²⁷ (2009), ou le *spatial turn*, d'abord repéré dans les sciences humaines et sociales²⁸, puis importé dans les discours sur l'art. S'il convient de se méfier d'une mode qui consisterait à voir des « tournants » à chaque coin de rue, on peut néanmoins faire l'hypothèse qu'une expression apparaît, et surtout qu'elle se met à circuler parce qu'on en a besoin, à un moment donné, pour désigner des phénomènes que le vocabulaire existant ne permettait jusqu'alors pas d'appréhender comme tels. Le fait qu'elle « prenne » ne signifie pas qu'elle recouvre une vérité scientifique, mais tend à indiquer qu'elle répond à un besoin terminologique. La notion de « tournant », qui consiste à qualifier un moment historique par certaines opérations de la pensée, a ainsi pu avoir une valeur heuristique, en montrant à quel point les théories censées décrire le réel contribuent à en transformer la perception, et donc la réalité²⁹.

²³ « In this perspective it is no longer possible to distinguish between 'reality' and 'its' representation ». Mark Nash, « Experiments with Truth: The Documentary Turn », in *Anglistica* 11, no. 1/2, 2007, p. 33-40. Mark Nash y critique le fait que le documentaire, né d'un souci de critiquer les productions médiatiques et notamment télévisuelle, se serait esthétisé pour n'être « plus que de l'art », et en partie séparé de son ambition critique, ce qui revient à évacuer sa signification politique. Voir aussi : Nash Mark, « Reality in the Age of Aesthetics », in *Frieze Magazine*, n° 114, avril 2008 et Steyerl Hito, « The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field », *Springerlin*, 3/03, 2003.

²⁴ Richard Rorty (éd.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1967. L'expression, attribuée par Rorty au philosophe Gustav Bergmann, chez qui elle renvoie à l'approche philosophique de Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus Logico-Philosophicus*, renvoie à la démarche fondatrice de la philosophie analytique et de la philosophie du langage ordinaire, qui insistent sur l'analyse du langage comme fondement du travail conceptuel de la philosophie. L'expression *linguistic turn* a également servi à désigner un courant historiographique, centré notamment autour des travaux d'Hayden White, selon lequel l'historien, parce qu'il a accès à des textes, et non à des faits, n'étudie que les représentations discursives de la réalité.

²⁵ Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel, op. cit.*, p. 213-247 et « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », dans *Face à l'histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505.

²⁶ Claire Bishop, « The social turn : collaboration and its discontents », *Artforum*, 2006, vol. 44, N°6, février 2006, p. 178-183.

²⁷ Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*, Chicago, Intellect, The University of Chicago Press, 2009.

²⁸ Mike Crang et Nigel Thrift (dir.), *Thinking Space, Critical Geographies*, Londres, Routledge, 2002 et Barney Warf et Santa Arias (dir.), *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*, Londres, Routledge, 2009.

²⁹ Sandra Aßmann, Peter Moormann, Karina Nimmerfall, Mirjam Thomann (dir.), *Wenden, Interdisziplinäre Perspektiven auf das Phänomen turn, op. cit.*

Que signifierait alors prendre au sérieux la notion de « tournant documentaire » en art ? Il me semble qu'elle invite à considérer que les productions artistiques ont pu prendre en partie le relais de cette réflexion quant à la manière dont les discours chargés de représenter, de modéliser ou d'analyser le réel ont tendance à l'informer et à le modeler à leur image. Par la pratique, et autant, sinon plus, que les discours théoriques, les œuvres « documentaires » interrogent l'impact des technologies et des gestes de documentation sur ce que nous nommons « réel » ou « réalité », à un moment historique où tout un chacun dispose désormais des outils lui permettant de documenter sa propre existence autant que certains faits sociaux.

Le document, on le sait, tend à produire une sorte de réflexe pavlovien de salivation, à entretenir cet appétit de réel qui donne son titre au manifeste de David Shields, *Reality Hunger*³⁰. L'intérêt des pratiques artistiques documentaires tient à ce qu'elles jouent de façon ambiguës de ce désir. D'un côté, elles y répondent (en se présentant comme factuelles, ce que font aussi les enquêtes journalistiques, par exemple, ou la télé-réalité). Mais de l'autre (et c'est ce qu'implique le terme de « documentaire », que je préfère pour cette raison à ceux de « non-fiction » ou de « littérature factuelle »), elles interrogent ce désir et ont tendance à problématiser le pacte référentiel sur lequel elles reposent. En ce sens, le « tournant documentaire » dans les arts et la littérature peut être pensé comme une manière de ressaisir de façon critique l'extension contemporaine des territoires de la non-fiction, d'interroger notre « appétit de réel » et la manière dont ces objets que nous identifions comme des « documents » (des photographies, des pièces d'archives, etc.) construisent le réel au moins autant qu'ils nous le révèlent, au point d'être parfois sciemment utilisés dans ce but – par les artistes, mais aussi par les tenants du pouvoir et par les professionnels du savoir.

Un exemple éclairant de cette ambition se manifeste chez l'écrivain W. G. Sebald, dont l'œuvre bénéficie depuis une vingtaine d'années d'une très grande reconnaissance à l'échelle mondiale. Même s'il est loin d'être le premier à avoir inséré dans ses récits, des photographies en noir et blanc, Sebald, en tant qu'écrivain allemand, donc très marqué par l'héritage de la *Dokumentarliteratur*, me semble avoir largement contribué à façonner la sensibilité littéraire « documentaire » contemporaine en renouvelant cette tradition et en l'élargissant. Son œuvre, qui oscille entre les genres de l'essai, de l'enquête biographique et de la prose autobiographique, est traversée par une interrogation récurrente, souvent subtile, quant aux leurre que constituent les documents, et quant à leur manière de « produire » le réel plutôt que d'en rendre simplement compte. Dans un entretien daté de 2001, il revient explicitement sur un passage de son récit *Les Émigrants (Die Ausgewanderten)* où il est question d'une photographie censée documenter un autodafé, et qui constitue en réalité un montage. Loin de distinguer entre un « bon usage » des documents (dans l'œuvre littéraire, et plus largement dans les discours scientifiques et artistiques, censément « désintéressés ») et un usage pervers (ceux de la propagande nazie), il place d'emblée tous les recours au document sur le même plan : celui de la falsification du réel. Voici ses mots :

Cette photo fonctionne comme un paradigme pour toute l'entreprise. Le procédé photographique qui consiste à reproduire un élément du réel en prétendant que c'est le réel, mais ne l'est en aucune manière, a transformé la perception que nous avons de nous-mêmes, celle que nous avons des autres, notre notion du beau, notre notion de ce qui perdurera et de ce qui disparaîtra³¹.

Cette affirmation, il me semble qu'on pourrait la résumer d'une expression : celle de « tournant documentaire ». Et il est intéressant de voir comment un art, la Littérature, dont l'histoire est intimement liée à la notion de fiction, un art qui ne produit jamais que des représentations du réel (et non des enregistrements de celui-ci, contrairement à la photographie ou au cinéma³²), prend en charge un discours critique sur ce changement de paradigme.

³⁰ *Op. cit.*

³¹ W. G. SEBALD, Entretien avec Arthur LUBOW, « Franchir les frontières », dans *L'Archéologue de la mémoire*, in Lynne CHARON SCHWARTZ, *L'Archéologue de la mémoire : conversations avec W. G. Sebald*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 165.

³² « 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

Mon propos ici, néanmoins, est beaucoup plus limité. Il ne s'agit pas d'infirmier ou de confirmer l'hypothèse d'un « tournant documentaire » en littérature, ce qui me paraît devoir faire l'objet d'un travail plus approfondi, ni d'interroger en détails les modalités de mise en question de l'usage documentaire au sein de telle ou telle œuvre, ce que j'ai tenté de faire ailleurs, mais de revenir sur ce que la formulation même de cette hypothèse fait aux études littéraires. Le retour critique sur notre appétit de réel que manifestent les œuvres documentaires s'accompagne d'une participation au débat épistémologique. En cela, elles se situent dans la continuité du *linguistic turn*, qui fut associé à une crise de l'histoire intellectuelle américaine dans les années 1970-1980, à la remise en cause de certains paradigmes des sciences sociales autant qu'à une résistance politique dans les milieux de gauche. Une des principales questions que posent les œuvres documentaires, et parmi elles certaines œuvres littéraires, n'est plus celle de la représentation du réel (c'est-à-dire celle du réalisme), mais celle des modalités d'élaboration et des conditions de validation des discours qui constituent le réel comme tel. Elles font ainsi la part belle à une réflexion sur le document en tant que dispositif d'intellection et interrogent sur un mode critique les procédures et les méthodes des discours scientifiques, qu'ils soient ethnographiques, sociologiques, anthropologiques, géographiques ou historiques, de l'enquête de terrain à l'entretien, et de la recherche aux archives à la collecte de données.

Cette réflexion épistémologique menée *depuis* la littérature (considérée, dans l'ordre du discours contemporain, comme un dehors du savoir), brouille singulièrement les frontières entre discours scientifiques et discours esthétiques. Un des meilleurs exemples français de ce brouillage réside sans doute dans les livres d'Éric Chauvier, qui s'attache à définir depuis son travail d'écrivain une nouvelle anthropologie³³. On pense aussi au succès des enquêtes d'Ivan Jablonka, qui séduit les littéraires davantage que les historiens, et entreprend de définir l'histoire comme une « littérature contemporaine³⁴ ». Face à ces scientifiques parfois contestés au sein de leur champ disciplinaire, et qui se tournent vers une littérature perçue comme plus accueillante, un nombre important d'écrivaines et d'écrivains, d'Annie Ernaux à Philippe Vasset, s'emparent, de façon symétrique, des méthodes scientifiques (enquête de terrain, recherches aux archives, entretiens, cartographies, observation participantes) tout en critiquant l'usage disciplinaire qui en est fait en sociologie, en anthropologie, en géographie, etc. Cette incursion pose évidemment question : les discours artistiques, contrairement aux discours scientifiques, ne font pas l'objet de procédures de vérification susceptibles de les invalider en tant que tels. L'inscription dans le domaine artistique reste associée à l'idée d'une liberté du créateur, qui l'autoriserait à transgresser le pacte de référentialité au nom de la cohérence d'un projet esthétique. Au-delà du seul brouillage entre discours littéraire et discours scientifique, on touche là à une seconde conséquence du « tournant documentaire » sur les études littéraires : non seulement nous nous retrouvons pris, *via* les objets que nous étudions, dans des débats épistémologiques propres à d'autres disciplines, au sein d'une littérature qui, pour reprendre le mot de Barthes, s'emploie à « faire tourner les savoirs », mais ces objets sèment le trouble sur les notions mêmes auxquelles nous avons recours pour les identifier et les catégoriser³⁵. D'où la tentation de les qualifier d'« hybrides », d'« ovnis », ou d'œuvres

la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais ». Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, in *Œuvres Complètes, tome V, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002 [1980], p. 858.

³³Éric Chauvier, *Anthropologie*, Paris, Alia, 2006.

³⁴Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

³⁵J'en donnerai un seul exemple : la notion de « fiction », qui sert en général à les définir négativement (comme dans le titre du colloque dont ces actes sont issus). Dominique Viart, avec la notion de « fictions critiques », ou Laurent Demanze, avec celle de « fictions encyclopédiques », identifient des corpus littéraires susceptibles d'inclure des œuvres dites « de non-fiction », et insistent sur la porosité des frontières entre romans et œuvres factuelle. Leur définition de la fiction ne repose ainsi plus sur l'idée de « suspension de l'incrédulité » via un pacte fictionnel engageant une certaine réception. Ils se situent davantage dans une perspective qui met l'accent sur la *poiésis*, sur les gestes de ressaisie et de réagencement littéraires du réel, qu'on peut lier à la définition de la

« inclassables ». Plus que brouiller frontières et concepts, néanmoins, ils nous obligent, si nous voulons les étudier au sein de notre champ disciplinaire, à une véritable et salutaire mise en question des outils et des méthodes qui informent, autant qu'ils décrivent, ce que nous appelons littérature. Car, de la même manière que « les documents » construisent le réel, des notions comme « documentaire », « fiction » ou « non-fiction » construisent l'objet « littérature ». Il ne s'agit pas de prétendre qu'on peut se passer de telles constructions, mais d'avoir toujours présent à l'esprit ce que ces outils impliquent de choix méthodologiques.

Je me garderai donc de conclure à la validité ou à l'invalidité de l'hypothèse d'un « tournant documentaire » en littérature pour me contenter de situer ma propre recherche dans ce débat. Si l'expression « littérature documentaire » me semble aujourd'hui mieux à même de rendre compte des objets que j'étudie, c'est qu'ils engagent les parti-pris méthodologiques suivants :

- D'abord, ne pas étudier la littérature seule, mais dans son rapport aux autres arts, en postulant un dépassement du paradigme moderniste, qui définit séparément l'histoire de chaque art comme exploration de son médium propre.

- À cette porosité entre les arts s'ajoute un brouillage entre différents types de discours, certains identifiés comme artistiques, d'autres comme scientifiques et théoriques, dont les œuvres documentaires interrogent les rouages, les modalités de fabrication et de circulation. Ce qui invite à dépasser l'idée de clôture textuelle au profit d'une analyse des discours, en les contextualisant et en les historicisant.

- Enfin, conséquence de cette mise en cause d'une définition ontologique du littéraire, ces pratiques documentaires interrogent le geste de classification et de délimitation de la poétique, qui postule l'existence de formes, de territoires, de propriétés. Elles appellent davantage, me semble-t-il, une approche pragmatiste consistant à en étudier les fonctionnements, à analyser des dispositifs, à considérer des modalités d'interaction.

Au final, à l'horizon de ces différents glissements paradigmatiques qu'implique la notion d'art ou de littérature « documentaire », la question qui se pose, pour les études littéraires, n'est rien de moins que celle de l'existence de leur objet : pour reprendre le titre d'un texte de Jean-Charles Massera, « is it too late to say Littérature³⁶ » ?

Je ne pense pas qu'il faille jeter le bébé poétique avec l'eau du bain Littérature, mais prendre acte du fait que nous sommes les héritiers d'une histoire de la Littérature somme toute récente (Rancière le rappelle assez³⁷), et fondée sur des partages que la production contemporaine contribue à mettre en question. Chez Genette, la notion de littérature factuelle apparaît pour désigner un problème : cette case du tableau, ce pan de la production qui ne serait pas ontologiquement mais conditionnellement littéraire, et qui met en crise la poétique « traditionnelle ». Les productions factuelles, ou non-fictionnelles, ou documentaires, quelle que soit l'étiquette choisie, invitent ainsi à penser l'historicité des concepts et des approches avec lesquels nous abordons nos objets et à les mobiliser de manière critique. D'où peut-être un goût des théoriciens du présent pour ces œuvres et ces pratiques qui obligent à bousculer les modèles, les méthodes et les théories à l'aide desquels nous arpentons les territoires mouvants de la production littéraire contemporaine.

fiction par Jacques Rancière. C'est en ce sens aussi que l'écrivaine Emmanuelle Pireyre parle de « fictions documentaires ». Or, c'est précisément ce geste de ressaisie, entendu dans un sens critique, que véhicule aussi, depuis une autre histoire théorique, le terme « documentaire » dans les discours contemporains sur l'art. Ce qui permet de résoudre l'apparent paradoxe qu'il y aurait à désigner comme « documentaires » des œuvres reposant, au moins en partie, sur un pacte fictionnel. Dominique Viart, « Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine », in *Spirale*, « L'art du roman aujourd'hui », N° 201, mars-avril 2005 ; Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Corti, 2015 ; Emmanuelle Pireyre, « Fictions documentaires », in *Devenirs du roman*, Paris, Inculte Naïve, 2007.

³⁶ Jean-Charles Massera, « It's Too Late to Say Littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *AH !*, n°10, Paris, Cercle d'art éditions, 2010, p. 40.

³⁷ Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.

