



HAL
open science

Factographies : “L’autre” littérature factuelle

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Factographies : “L’autre” littérature factuelle. Presses Universitaires de Rennes. Frontières de la non-fiction, littérature, cinéma, arts, 2013. hal-04513031

HAL Id: hal-04513031

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04513031>

Submitted on 20 Mar 2024

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.

Marie-Jeanne Zenetti

Université Paris 8

Factographies : « l'autre » littérature factuelle

L'« envers de la fiction » interpelle les écrivains et les théoriciens contemporains. Qu'on le désigne comme « non-fiction », littérature « documentaire » ou littérature « factuelle », il donne lieu, depuis les années 1960, à un nombre croissant d'œuvres qui font bouger les frontières du littéraire et, avec elles, les classifications génériques, les outils et les notions avec lesquels nous pensons, décrivons et modélisons la littérature. Sur les étalages des libraires, la « non-fiction » adopte de façon presque exclusive la forme du récit long – celle que privilégient les genres du témoignage, de la biographie et de l'autobiographie. Dès lors, il n'est guère surprenant que l'étude des littératures factuelles soit dominée, du moins en France, et dans la lignée des travaux de Gérard Genette, par des questions de narratologie. Il existe pourtant une « autre » littérature factuelle qui, pour écrire le réel, invente des alternatives formelles au récit, à sa continuité et à son pouvoir d'intégration. Ces œuvres, que je propose de nommer des « factographies », présentent et juxtaposent des matériaux prélevés dans le réel : documents d'archives, notations, entretiens, conversations saisies au vol. En cela, elles interrogent la notion de représentation et invitent à déplacer le regard que la théorie porte sur les littératures factuelles.

Les factographies : émergence et définition d'un ensemble de formes

Depuis les années 1960, dans les littératures européennes et nord-américaine, sont apparues des formes littéraires insituables, qui se présentent comme des œuvres factuelles mais qui abandonnent la forme caractéristique de la majorité des genres factuels : le récit long. Je me cantonnerai ici à deux exemples parmi les plus célèbres – l'un américain, l'autre français. La première de ces œuvres a été écrite par Charles Reznikoff et publiée en 1965 sous le titre *Testimony : The United States : 1885-1915. Recitative*¹. Reznikoff, que l'on associe

¹ 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 d'abord été traduit en français par Jacques Roubaud et publié en 1981 aux éditions Hachette-POL. En 2012, une nouvelle traduction de l'ensemble par Marck Cholodenko est parue aux éditions POL.

généralement au groupe des poètes objectivistes, était juriste de formation et a collaboré pendant plusieurs années à la rédaction d'une encyclopédie juridique. Il a élaboré son livre 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, en rythmant et en espaçant le texte initial. La deuxième « factographie » que j'évoquerai à titre d'exemple est *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, publiée par Georges Perec dans la revue *Cause Commune* en 1975, avant de paraître en 1982 aux éditions Christian Bourgois. L'ouvrage 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. Il se présente comme le « Résultat d'un essai d'écriture en temps réel² » et témoigne d'un souci pour l'« infra-ordinaire » que l'on retrouve dans différents textes ultérieurs de Perec.

Il y a peu d'ambiguïté concernant la dimension factuelle de ces œuvres : l'une et l'autre s'ouvrent sur des métadiscours qui affirment clairement que les faits rapportés ne sont pas fictionnels. Dans l'ouvrage de Reznikoff, cette indication est située dans le péri-texte : une note liminaire avertit le lecteur que « [t]out ce qui suit est basé sur des procès-verbaux d'audiences de tribunaux de différents États. Les noms de toutes les personnes sont fictifs et ceux des villages et villes ont été changés³ ». Dans *Tentative d'épuisement*, Perec désigne son texte comme l'« Esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles »⁴. Ces métadiscours fonctionnent sur le mode du pacte, tel qu'il a notamment été théorisé par Philippe Lejeune dans ses travaux sur les écritures de soi⁵.

Pourtant, contrairement à l'immense majorité des autobiographies ou des témoignages, *Testimony* et *Tentative d'épuisement* ne sont pas des récits. Pour écrire le réel, ces œuvres ont recours à des formes et à des techniques alternatives, que l'on peut diviser en deux sous-ensembles, correspondant à deux moments chronologiques – ou, à tout le moins, logiques – de la fabrication du texte : des techniques de captation du réel et des techniques de recombinaison des informations prélevées. Au moment de la captation correspond, chez Reznikoff, la transcription de documents existants et, chez Perec, la notation objective des

² Bernard Magné, « La place Saint-Sulpice : Lieu parisien ou lieu perecquien ? », dans Caroline Désy, 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.

³ Version originale : « 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. ». La traduction de la note, absente de la première version française, est celle de Marc Cholodenko dans l'édition de 2012 parue aux éditions POL.

⁴ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975, p. 13.

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

éléments visibles. Lui succède un travail de réagencement : versification dans *Témoignage*, mise en liste dans *Tentative d'épuisement*, puis juxtaposition des données (cas juridiques ou listes de choses observées) rassemblées en un recueil et présentées comme formant un tout – l'œuvre. Le principe qui préside à l'écriture n'est donc pas celui de la *composition* narrative, mais celui de la recomposition. Reznikoff et Perec ne se situent plus dans une logique de représentation de type mimétique, mais de présentation ou de re-présentation de fragments prélevés dans le réel. De telles techniques littéraires trouvent leurs modèles dans les arts de l'enregistrement et du montage, tels qu'ils se manifestent dans les domaines de la photographie, du cinéma ou de la musique concrète, bien plus que dans la tradition romanesque, en quoi elles diffèrent de la *nonfiction* telle qu'elle a été initiée par Truman Capote dans *De sang froid*.

Il est tentant de considérer de tels ouvrages comme des hapax, des expériences-limites qui seraient aussi un épuisement de la description littéraire (Perec) ou une contestation de la création poétique sur le mode du *ready-made* (Reznikoff). Pourtant, il s'agit là d'un phénomène, qui, s'il ne bénéficie encore que d'une visibilité restreinte, n'est pas réductible à une poignée d'exceptions. En France, en Allemagne et aux États-Unis, les exemples de mise en œuvre de modalités d'écriture similaires se multiplient, que ce soient chez des auteurs largement reconnus comme Annie Ernaux dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, d'auteurs plus confidentiels comme Marcel Cohen avec la trilogie des *Faits*, ou d'écrivains connus pour leur pratique expérimentale tels que Vanessa Place pour *Exposé des Faits*⁶. J'ai proposé de rassembler ces œuvres sous le nom de « factographies ». Il ne s'agit pas d'un pur néologisme, puisque le terme circule depuis les années 1920 dans la langue russe : il y désigne une « écriture des faits » qui se passerait de médiation et qui se manifesterait aussi bien dans le montage photographique que dans la littérature⁷. L'adjectif « factographique » a ensuite désigné tout un pan de la littérature russe, une *Literatoura fakta* ou « littérature du fait réel » qui tente de trouver un équivalent scriptural aux recherches menées dans le domaine

⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors* Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995 [1993] et *La Vie extérieure : 1993-1999*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001 [2000]. Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutant, Faits, II et Faits, III, suite et fin*, Paris, Gallimard, 2002, 2007, 2010. Vanessa Place, *Statement of facts*, Los Angeles, Blanc Press, 2010 ; version française : *Exposé des faits*, traduit de l'anglais par Nathalie Peronny, Alfortville, Éditions e@e, 2010.

⁷ 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 médiation ». Benjamin Buchloh, *Essais historiques I, art moderne*, traduit de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbanne, Art Édition, 1992, p. 97-98.

des arts visuels⁸. Il entre en concurrence avec une série d'expressions (« genres du vrai », « *otcherk* », littérature « sans intrigue ») et s'oppose principalement à une littérature de l'imagination. Dans ce contexte, 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 extra-littéraire, relation que la critique française traduit plus volontiers par l'expression « littérature factuelle ». Les formes que je propose d'appeler des « factographies » se situent donc dans la lignée des objets que la langue russe désigne par ce terme, tout en s'en distinguant : elles réactivent le fantasme d'une saisie « immédiate » du réel, mais elles correspondent plus spécifiquement à une modalité singulière de sa réalisation : une écriture des faits qui échappe au modèle dominant du récit.

Factualité et factographies : déplacements théoriques

Les factographies posent de nombreuses questions à la théorie littéraire, dans la mesure où elles subvertissent les notions de création, de style, de genre, d'auteur. J'aimerais ici les envisager sous l'angle d'un problème spécifique : celui de leur factualité. D'une part, il s'agit d'une dimension que ces œuvres mettent en scène de manière de façon récurrente, à travers un ensemble d'indices, textuels et paratextuels, formels et métadiscursifs, qui tous affirment avec force le rapport du discours au réel. Cette insistance montre bien que l'affirmation de la factualité constitue un enjeu essentiel pour les auteurs que j'ai appelé factographies : tout est fait pour que le lecteur ne lise pas le texte qu'il a sous les yeux comme une fiction. D'autre part, la factualité a généralement pour conséquence de poser des problèmes et de susciter des questions que ne soulèvent pas les autres textes littéraires. C'est une idée que l'on retrouve notamment dans le texte fondateur de Gérard Genette, « Fiction et diction », et tout particulièrement dans la notion de « régime conditionnel de littérarité ». Genette opère en effet une distinction entre des textes constitutivement littéraires (ceux qui relèvent de la fiction ou de la poésie) et des textes conditionnellement littéraires (qui sont tributaires d'une évaluation de la part du lecteur pour être considérés comme des œuvres littéraires : la prose non fictionnelle⁹). En proposant cette bipartition, il montre que la présence

⁸ À ce sujet, voir l'article de Leonid Heller, « Le mirage du vrai : remarques sur la littérature factographique en Russie », dans *Communications*, n°71, « Le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle », numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, octobre 2001, p. 143-177.

⁹ « Le langage humain connaît deux régimes de littérarité : 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. [...]

dans le paysage littéraire des littératures factuelles (ou plutôt de la prose non fictionnelle, ce qui, nous le verrons, n'est pas exactement la même chose) oblige le théoricien à dépasser les poétiques traditionnelles, essentialistes, à les adapter et à les compléter pour qu'elles puissent inclure ces objets au statut littéraire incertain que sont par exemple les biographies ou les témoignages.

Les factographies invitent à leur tour à adapter et à nuancer ces propositions. En effet, comme le montrent les deux exemples évoqués plus haut, ces œuvres, bien que factuelles, n'adoptent pas la forme du récit, parfois même ne sont pas écrites en prose, et donc se donnent sans ambiguïté comme le résultat d'un travail formel qui les fait basculer dans le domaine de la diction, sans qu'il y ait besoin pour cela d'une véritable évaluation de la part du lecteur. Rappelons que la diction, selon Genette, est un critère qui permet de reconnaître la littérarité d'un texte en s'appuyant pour cela sur sa forme ou sur sa manière spécifique d'utiliser le langage. Elle peut être soit incontestable, constitutive (c'est le cas de la poésie en vers), soit tributaire d'une évaluation du lecteur, généralement d'ordre stylistique¹⁰. Chez Reznikoff, par exemple, la versification désigne le texte comme poème donc comme un objet littéraire, destiné à produire un effet esthétique. Chez Perec, la mise en liste, même si elle relève davantage de la prose, fonctionne de la même manière. D'autant qu'à l'échelle de l'œuvre dans son ensemble, la totalité textuelle se présente comme le résultat d'un montage (montage de différents cas chez Reznikoff, de différentes listes chez Perec). Or, le montage relève d'une tradition artistique qui déborde largement la littérature, et cette tradition a suffisamment marqué le XX^e siècle pour conditionner le lecteur à identifier un objet « monté » comme un objet destiné à produire un effet esthétique. Par conséquent, les choix formels qu'affichent ces textes les donnent à lire comme le résultat d'un travail de réagencement des signes du monde, d'une *fiction*, au sens où Jacques Rancière emploie ce terme¹¹.

Cette exception factographique ne vient pas mettre en cause les propositions de Genette, mais permet de prendre conscience d'un possible amalgame, qui consisterait à assimiler deux catégories distinctes : celle des littératures factuelles et celle des littératures

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 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 », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31-32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ C'est à dire une définition de la fiction comme réagencement des signes du monde. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

conditionnelles, qui ne se recouvrent pas entièrement l'une l'autre. Il peut être tentant de faire un raccourci dans la pensée de Gérard Genette et d'assimiler les littératures factuelles à une catégorie résiduelle, définie négativement comme l'ensemble des ouvrages littéraires qui ne relèvent ni de la fiction, ni de la poésie. Les principaux genres factuels relèvent de cette « troisième case », contrairement aux factographies : celles-ci, comme d'autres formes littéraires qui ne sont pas évoquées dans *Fiction et diction* (on peut penser notamment au théâtre documentaire), montrent qu'il existe une littérature factuelle constitutivement littéraire.

Factualité et pragmatique textuelle

Dès lors, une des questions que soulèvent les factographies est celle des définitions possibles de la factualité. Toujours dans *Fiction et diction*, Genette explique que l'adjectif factuel est problématique parce que la fiction consiste elle aussi en un enchaînement de faits, mais qu'il a recours à ce terme pour éviter le caractère négatif lié au terme de non-fiction et à l'adjectif non-fictionnel¹². Il est pourtant difficile de définir positivement la factualité. L'idée d'un possible critère formel d'identification du discours factuel, qui a constitué un des débats importants de la narratologie, semble mener à une aporie. Peut-être est-il possible, comme le proposent Käte Hamburger et Dorrit Cohn¹³, de repérer dans les textes certains indices de fictionnalité, mais leur absence ne suffit pas à prouver la factualité d'un texte, dans la mesure où tout trait formel peut être imité sur le mode de la fiction. La deuxième possibilité semble relativement évidente : elle consiste à définir les œuvres factuelles par leur objet, à savoir la réalité extra-littéraire. Sauf que la plupart des romanciers et des théoriciens du roman opposeraient à cette définition l'idée selon laquelle la fiction ne parle de rien d'autre que de la réalité, sociale, historique, ou existentielle. Simplement elle en parle *autrement* ; et c'est avec les outils de la pragmatique linguistique que l'on peut au mieux cerner cet « autrement ». John Searle définit ainsi la fiction en termes d'acte de langage comme une « assertion feinte¹⁴ ». Ce qui est en jeu, dans cette définition, n'est plus l'objet du discours, mais l'intention qui y

¹² « J'emploierai ici 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 que je souhaite précisément questionner. » Gérard Genette, « Récit fictionnel et récit factuel », dans *Fiction et diction, op. cit.*, p. 66.

¹³ Voir Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction [The Distinction of Fiction]*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001 [1999] et Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977].

¹⁴ John R. Searle, « Le statut logique du discours de fiction », dans *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982, p. 101-119.

préside et le type de réception qu'il implique pour être considéré correctement. Symétriquement, on peut définir les littératures factuelles d'un point de vue pragmatique : en fonction de l'attitude qu'elles supposent et conditionnent chez le lecteur. Les littératures factuelles, si elles sont lues sur le mode de l'assertion feinte, perdent leur spécificité. Deux lecteurs lisant une biographie, l'un comme un roman, l'autre comme un document, ne lisent pas le même livre. Mais une biographie lue *uniquement* comme un document n'est pas non plus lue comme une œuvre factuelle, parce qu'une telle lecture ignore sa dimension esthétique, littéraire. Leona Toker, qui a mené d'importantes recherches sur la littérature du Goulag, propose donc de définir les œuvres factuelles comme des objets multifonctionnels (*multifunction objects*¹⁵).

Pour qu'il y ait « œuvre factuelle », il faut la reconnaissance de deux traits : la littérarité et la factualité. Or, dans le cas des récits factuels, ces deux critères sont toujours sujets à caution, et ce soupçon est lié à la forme que de telles œuvres empruntent, à savoir la forme narrative. D'une part, en effet, leur littérarité est incertaine, parce qu'il existe des récits factuels qui ne sont pas littéraires. Ceci explique la variabilité historique qui a affecté le statut littéraire de nombre d'œuvres testimoniales : d'abord lues comme de simples documents, elles ont progressivement été reconnues pour leur valeur esthétique¹⁶. D'autre part, leur factualité pose aussi question, parce que le modèle narratif dominant dans notre culture est le récit fictionnel, de type réaliste. Leona Toker explique le besoin qu'ont les témoignages d'affirmer constamment leur factualité à l'aide d'une proposition très éclairante, celle de « mode par défaut », qu'elle emprunte au vocabulaire de l'informatique. Le « mode par défaut » 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 précisé. Dans les civilisations occidentales contemporaines, selon Leona Toker, le « mode par défaut » à partir duquel un lecteur contemporain aborde un texte narratif, quand aucun

¹⁵ « 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. » Leona Toker, « Toward a Poetic of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies » *Poetics Today*, Vol 18, N°2, Été 1997, p. 216. (Nous traduisons).

¹⁶ « 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 ouvrages ». *Ibid.* (Nous traduisons).

paramètre spécifique ne lui a été précisé, est celui des romans réalistes¹⁷. Le récit factuel doit par conséquent multiplier les signes qui vont indiquer au lecteur qu'il doit lire l'œuvre sur un autre mode, à savoir le mode factuel¹⁸.

À cause des réflexes de lecture que conditionne chez le récepteur la forme narrative, les récits factuels sont donc pris entre deux soupçons (celui pesant sur leur littéarité, celui concernant leur factualité) qui épargnent relativement les formes factographiques. De par leur aspect fragmenté, ces formes se donnent comme le résultat d'un montage, qui, on l'a dit, les classe dans la catégorie des objets esthétiques. Le soupçon du mensonge est bien entendu toujours présent : le texte de Perec pourrait être fictif, comme les cas présentés par Reznikoff. Roland Barthes ne dit pas autre chose quand il affirme que le langage, contrairement à la photographie, « est par nature fictionnel » : c'est-à-dire qu'il recèle toujours la possibilité du mensonge¹⁹. La valeur documentaire des factographies, comme dans le témoignage ou l'autobiographie, repose sur un pacte auquel le lecteur choisit ou non d'adhérer ; mais, contrairement aux récits factuels, ces formes ne sont pas spontanément assimilées à la forme dominante de la fiction dans notre littérature, à savoir la forme romanesque. Par conséquent, alors que la plupart des œuvres factuelles narratives ont un statut incertain, tant du point de vue de la littéarité que de la factualité, un statut qui dépend d'évaluations successives susceptibles de varier dans le temps, les factographies semblent appartenir de façon bien plus stable et irréfutable à cette catégorie limite des « écritures du réel », qui relève de la littérature tout en ayant potentiellement une valeur documentaire : elles produisent conjointement ce qu'on peut appeler un « effet de document » et un « effet de littéarité »²⁰. Elles obligent par conséquent le lecteur à jouer en permanence sur deux modes de réception qui ne sont pas fondamentalement contradictoires, mais que notre tradition et notre apprentissage de la littérature nous ont appris à distinguer. Ainsi, le poète Charles Reznikoff, en prélevant tels quels des témoignages anonymes dans les archives juridiques américaines puis en les

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Leona Toker appelle d'ailleurs ce mode factuel le mode « factographique » (*factographic mode*) : « 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. » *Ibid.*, p. 191. (Nous traduisons).

¹⁹ « 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[.] » Roland Barthes, *La Chambre claire*, dans *Œuvres Complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 858.

²⁰ L'expression, « effet de document », bien qu'elle fasse référence à « l'effet de réel » théorisé par Roland Barthes, s'en distingue en cela qu'il ne s'agit pas pour ces œuvres de connoter « le réel comme catégorie », mais davantage la forme qui s'en empare de façon privilégiée dans le monde contemporain, à savoir le document, auquel les factographies font référence de façon systématique et dont elles adoptent volontairement certains traits stylistiques et formels.

versifiant, offre au lecteur un texte hybride, à lire *à la fois* comme document *et* comme poème.

Conclusion

Le fait que ces formes échappent aux deux questions principales que la narratologie pose aux littératures factuelles, celle des critères de leur littéarité et celle des critères qui distinguent l'énoncé factuel de l'énoncé fictionnel, invite à penser qu'une théorie qui prétendrait rendre compte de l'ensemble du domaine littéraire factuel devrait reposer sur d'autres approches. Dans la lignée des travaux de Leona Toker, il est permis de penser que ces critères relèvent pour l'essentiel d'une pragmatique de la réception²¹. Les littératures factuelles ne prennent sens que si on les envisage dans le rapport qu'elles posent à la réalité extra-littéraire, en tant qu'elles proposent un discours du monde ou un discours sur le monde qui est déjà une manière d'agir sur lui. La lecture inquiète et hésitante que produisent les factographies peut caractériser l'ensemble de la production littéraire factuelle, dès lors qu'on accepte de considérer cette dernière comme un ensemble d'objets hybrides, dont la dimension esthétique n'exclut pas la valeur documentaire. Au-delà du seul domaine littéraire, les factographies rejoignent donc également une des problématiques majeures de l'art contemporain. Les formes et les enjeux du document, qui occupent une place centrale dans la production des artistes et dans les lieux d'exposition contemporains, semblent indiquer le dépassement d'une opposition : il n'y aurait pas de contradiction nécessaire entre la volonté de produire une émotion esthétique et le désir d'informer ou de donner à penser sur l'état passé et présent du monde. Ce dépassement signe la possibilité d'une autre forme de mise en question des savoirs par les moyens de l'art – ceux de l'art documentaire, ceux de la littérature ; mais elle subvertit également les catégories qui nous permettent de penser l'art et la littérature eux-mêmes, entraînant les théories esthétiques à la suite de ce vaste mouvement d'interrogation des discours sur le monde.

²¹ Je rejoins en cela les propositions formulées par Jean-Louis Jeannelle quand il affirme : « Les textes factuels soulèvent bien d'autres questions que celles de leurs frontières narratologiques et poétiques avec les récits des *res factae*. Ils mettent en œuvre différentes manières de « factualiser », c'est-à-dire de certifier la réalité selon qu'ils portent sur une opération de savoir, la transmission d'une information, l'élaboration d'un récit ou le développement d'une argumentation par exemple. Il n'est en quelque sorte question que de les lire selon leurs modalités de production et de réception et de cesser de les cantonner au rôle de contrepoint théorique de la fiction. » Jean-Louis Jeannelle, « L'acheminement vers le réel », dans *Poétique* 3/2004 (n° 139), p. 297.