

## AVANT-PROPOS

# NON-FICTION : L'ESTHÉTIQUE DOCUMENTAIRE ET SES OBJETS

Alison JAMES et Christophe REIG

*Non-fiction* : nous partons ici d'un terme qui en français risque de paraître « très gauche<sup>1</sup> » et qui définit notre objet d'étude par son opposé. Le choix pourrait donc surprendre. À 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<sup>2</sup> ». Ne faudrait-il pas alors opter pour une autre désignation, parler de « genres factuels » ou « référentiels<sup>3</sup> », ou bien des écritures et images du réel<sup>4</sup> ?

Nous pensons au contraire que la notion de « non-fiction » ouvre un chantier de réflexion prometteur, pluridisciplinaire – en parallèle avec des travaux récents sur la fiction qui, en refusant de réduire celle-ci au seul genre du roman, soulignent la multiplicité des « usages » de la fiction dans un champ culturel élargi<sup>5</sup>. Ainsi,

- 
1. GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, rééd. 2005, p. 110.
  2. LANG L., *Délict de fiction : la littérature, pourquoi ?* Paris, Gallimard, 2011, p. 17-18.
  3. Sur ces questions terminologiques voir JEANNELLE J.-L., « L'acheminement vers le réel. Pour une étude des genres factuels : le cas de Mémoires », *Poétique*, n° 139, septembre 2004, p. 284.
  4. Voir LEFEBVRE T. (dir.), Introduction, *Images du réel : la non-fiction en France, 1895*, n° 18, été 1995, p. 7.
  5. Voir par exemple SCHAEFFER J.-M., *Pourquoi la fiction ?* Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999 ; RYAN M.-L., *Avatars of Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006 ; LAVOCAT F. (dir.), *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*,

la notion de non-fiction ne coïncide pas avec celle de non-romanesque ; pour l'aborder, il faut confronter des définitions d'objet et d'approche en dépassant le seul domaine des études littéraires ou narratologiques. Si le terme peut caractériser diverses pratiques artistiques, il implique en même temps de les traiter selon une certaine optique, d'envisager le vaste champ des discours et des représentations factuels comme constituant l'autre ou l'envers de la fiction. L'opposition fiction/non-fiction permet alors d'interroger les enjeux épistémologiques et éthiques d'un certain mode d'approche des faits réels, d'un certain rapport au monde – sans pour autant accorder à cette quête de réel une priorité sur la fiction (la fiction n'est pas le faux ; la non-fiction ne correspond pas directement au vrai). S'il ne s'agira pas, inversement, de subordonner la non-fiction à la fiction, la définition par la négative (*non-fiction*) a néanmoins le mérite d'instaurer une dialectique possible entre les deux pôles, de rendre visible la présence de degrés de fictionalité dans les œuvres, et d'analyser les procédés de *mise en fiction* du réel<sup>6</sup>. Cette dénomination fait aussi apparaître l'instabilité du champ qu'elle définit, le flou des limites, l'incertitude de la transcendance esthétique. Penser la non-fiction, c'est aussi penser les frontières de l'art face à l'épreuve du monde.

C'est à partir de cette question, d'emblée très large, des frontières de la non-fiction que procède cet ouvrage collectif. Celui-ci regroupe les communications prononcées à l'occasion d'une journée d'étude qui s'est tenue le 24 février 2012 au Centre à Paris de l'Université de Chicago, avec le soutien du France Chicago Center. Aux articles issus de cette rencontre, orientés pour l'essentiel vers la littérature et le cinéma, viennent s'ajouter ici les contributions d'autres chercheurs qui permettent d'élargir le propos vers d'autres domaines artistiques, comme le théâtre documentaire et le documentaire radiophonique.

## Document, documentaires

On voit que le concept de non-fiction rejoint d'emblée une autre notion à la fois incontournable et difficile à cerner : celle de *documentaire*. C'est un terme qui a suscité des réserves, même dans le domaine où sa pertinence semble le plus fermement acquise, celui du cinéma. Employé comme adjectif, ce mot renvoie

---

16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004 ; LAVOCAT F. et DUPRAT A. (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, 2010.

6. Pour une réflexion analogue sur le couple d'opposition fiction/non-fiction, dans le cadre d'une étude de la fictionalité au cinéma, voir BOILLAT A., *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 18.

tout d'abord au caractère informatif ou didactique d'un discours ou d'une représentation ; comme substantif, il paraît désigner dans les domaines de la photographie et du cinéma un genre constitué, mais qui ne recouvre en réalité aucun territoire fixe<sup>7</sup>. Or, comme le souligne Olivier Lugon dans une étude de l'image documentaire, cette ambiguïté fait la force autant que la faiblesse du terme ; « il faut accepter un flottement du sens qui est constitutif du champ<sup>8</sup> ».

Au premier abord, notre réflexion s'est donc enracinée en conjoignant ces deux notions parallèles de *non-fiction* et de *documentaire*. Les deux concepts clés recouvrent un champ hétérogène, mais permettent par là même de formuler un paradoxe et un pari. Le paradoxe pourrait se résumer par la formule d'« esthétique documentaire ». L'expression peut paraître antinomique – tellement nous avons l'habitude d'opposer document historique et œuvre artistique, valeur esthétique et valeur documentaire – mais elle permet de confronter deux voies de légitimation que peuvent emprunter l'art et la littérature : d'une part, par accrochage au réel et au vécu (mais aussi par proximité des discours du savoir) ; d'autre part, par référence à l'autonomie de l'activité artistique – principe qui semble pourtant de plus en plus fragile aujourd'hui.

En nous orientant moins vers le *document* que vers le *documentaire* – terme qui implique le montage et l'agencement d'un matériau indiciel – nous avons tenté de saisir ce concept dans toute sa complexité, dans une démarche qui tient compte des multiples formes et appréhensions de l'objet documentaire. Précisons qu'il sera question ici de l'esthétique documentaire, et non de l'esthétique *du* documentaire, car si nous n'excluons pas le cinéma documentaire comme genre – bien au contraire – notre réflexion embrasse des objets et des formes documentaires plus variés. Le volume se situe dans l'espace frontière entre les genres documentaires et une esthétique du document qui traverse depuis plus d'un siècle les genres et les formes artistiques. Nous en arrivons donc à notre pari : les études sur l'image et le cinéma documentaires peuvent alimenter une réflexion sur les conditions déterminantes, les modalités d'énonciation et de réception des « non-fictions » littéraires ; inversement, la réflexion qui s'est amorcée en études littéraires sur les genres

7. NICHOLS B., *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 12.

8. LUGON O., « L'anonymat d'auteur », *Le Statut d'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, série « Document » 3, 2006, p. 6. Nous remercions Marie-Jeanne Zenetti de nous avoir indiqué cette référence.

factuels<sup>9</sup> pourrait donner lieu à une interrogation plus large sur les paramètres de la non-fiction, même en dehors du champ littéraire proprement dit.

Un tel croisement de perspectives reste encore assez rare, malgré l'intérêt croissant que suscitent aujourd'hui les rapports d'intermédialité à l'intérieur des pratiques littéraires et artistiques – les notions d'iconotexte, de photolittérature ou de cinépoésie permettant d'englober aussi bien des œuvres hybrides que l'imbrication de dispositifs et des cas de « traduction » entre des modes d'expression distincts<sup>10</sup>. Citons aussi la démarche adoptée par deux numéros de la revue *Communications* parus en 2001 et 2006, dirigés par Philippe Roussin et Jean-François Chevrier. Ceux-ci décèlent dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle un « parti pris du document » qui rompt avec le naturalisme et déborde les genres documentaires proprement dits<sup>11</sup>. Nous souscrivons également à l'analyse de Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti, qui ont dirigé un numéro récent de *Littérature* consacré aux « usages du document en littérature » : le document y apparaît comme « le lieu d'un questionnement », pouvant se penser comme « une première mise en forme, une première élaboration du réel – laquelle en appelle nécessairement d'autres<sup>12</sup> ». Prenant pour objet privilégié l'écriture contemporaine (historienne ou littéraire), Bloomfield et Zenetti interrogent le document comme un point de rencontre des discours et des disciplines. Tiphaine Samoyault souligne, dans son avant-propos au même numéro, les transformations de « l'ère du témoin » (Annette Wieviorka) qui impliquent le remplacement du « goût de l'archive » par le « souci du document<sup>13</sup> ». Se donnant toujours au présent, le document serait « constitué de toutes les découpures du réel avant qu'elles ne soient triées, classées,

9. Voir notamment JEANNELLE J.-L., « L'acheminement vers le réel », art. cité, et sa quatrième partie d'*Écrire ses Mémoires au XX<sup>e</sup> siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

10. Voir notamment LOUVEL L., *Textel'image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002; LOUVEL L. et SCEPI H. (dir.), *Textel'image : nouveaux problèmes. Colloque de Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005; ORTEL P., *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Paris, Chambon, 2002; MONTIER J.-P., LOUVEL L., MÉAUX D. et ORTEL P. (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008; WALL-ROMANA C., *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013.

11. CHEVRIER J.-F. et ROUSSIN Ph. (dir.), « Le Parti pris du document », *Communications* 71, n° 1, 2001, ainsi que « Des faits et des gestes: le parti pris du document », *Communications* 79, n° 1, 2006.

12. ZENETTI M.-J. et BLOOMFIELD C., « Écrire avec le document: quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines? », *Littérature*, n° 166, juin 2012, p. 8.

13. SAMOYAULT T., « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, n° 166, juin 2012, p. 3-6.

éventuellement utilisées<sup>14</sup> ». L'usage du document permettrait donc une interrogation de notre rapport au passé, à la mémoire, aux discours. La fascination pour le document remonte néanmoins plus loin dans l'histoire littéraire – « l'idée de document » étant même inséparable de « l'idée de littérature » comme l'indique le dossier en ligne d'un autre colloque récent, « ce que le document fait à la littérature (1860-1940)<sup>15</sup> ».

Notre volume se situe donc en partie dans le prolongement de cette réflexion déjà amorcée sur les métamorphoses du champ littéraire. La notion d'esthétique documentaire permet toutefois d'autres ouvertures de perspective, notamment vers l'interrogation des rapports entre texte et image, et vers une réflexion sur les pratiques et les discours du cinéma, du théâtre, de l'art vidéo, sans oublier le drame radiophonique – et sans perdre de vue pour autant la spécificité des modes de représentation ou de « saisie » du réel propre à chaque forme artistique.

## Frontières

On sait que c'est dans le cinéma que le terme « documentaire » s'impose comme nom de genre : les historiens du cinéma s'accordent à identifier John Grierson comme le premier à parler de « *documentary* » en ce sens, pour décrire *Moana* de Robert Flaherty en 1926<sup>16</sup>. Le cinéma documentaire n'est pas pour autant univoque : allant du documentaire romancé de Flaherty au *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, au cinéma-vérité et au cinéma-direct, les cinéastes mettent en œuvre des modes de représentation distincts. Selon François Niney : « le cinéma est né documentaire » ; dès les premières « actualités » filmiques, il fascine pour sa capacité de prise sur le réel<sup>17</sup>. On ne peut qu'en convenir ; et pourtant cette remarque opère un glissement de sens entre, d'une part, l'adjectif qui caractérise la relation indicielle de l'image photographique à son référent, et, d'autre part, le nom d'un genre dont la reconnaissance repose sur une négociation pragmatique. Si l'image photographique ou cinématographique paraît constituer le modèle même de la captation « documentaire » du réel, le documentaire en tant que *genre* n'a

14. *Ibid.*, p. 3.

15. Présentation, *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, Colloque ANR/Histoire des idées de littérature, Aix-en-Provence, 22-23 mars 2012, publication en ligne. URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1730.php>.

16. NINEY F., *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2<sup>e</sup> édition, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 71.

17. NINEY F., *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009, p. 19.

pas moins été marginalisé par les institutions et le marché du cinéma, ainsi que par les études universitaires qui ont favorisé le cinéma de fiction<sup>18</sup>. Pourtant, le documentaire « semble aujourd'hui faire un retour en force<sup>19</sup> », y compris dans des formes populaires souvent décriées (comme les émissions de télé-réalité). Ce phénomène dépasse le domaine des arts filmiques ; certains critiques vont jusqu'à voir dans le « documentaire engagé » la possibilité d'une rédemption du politique dans l'art contemporain<sup>20</sup>.

En littérature, la tendance « documentaire » est plus difficile à situer. Dans leur présentation d'un ouvrage collectif intitulé *Frontières de la fiction*, Alexandre Gefen et René Audet soulignent l'historicité des lignes de démarquage entre fiction et non-fiction : « En proposant à la fiction littéraire de se soumettre à la question de la réalité [...] le XIX<sup>e</sup> siècle a effacé les frontières de fait séparant fiction et non-fiction, et donc imposé la constitution de frontières de droit<sup>21</sup>. » Si la théorie littéraire s'est intéressée à cette question des frontières, c'est au prix d'une asymétrie de la réflexion qui continue à privilégier la fiction comme condition de littérarité. Pour ne citer que trois exemples bien connus : en quête de distinctions d'ordre logique, Käte Hamburger voit dans la fiction et la poésie lyrique les deux genres majeurs de la littérature<sup>22</sup> ; Dorrit Cohn identifie certaines techniques de focalisation et de narration comme étant des « indices de fictionnalité », liés à la capacité de la fiction à pénétrer les consciences de ses personnages<sup>23</sup> ; selon Gérard Genette la prose non-fictionnelle s'inscrit dans un régime conditionnel de littérarité, selon le critère rhématique des modes de *diction*<sup>24</sup>. C'est à juste titre que Jean-Louis Jeannelle a attiré notre attention sur le « déficit théorique dont pâtissent, d'une manière générale, les genres factuels » depuis la naissance du champ de la « Littérature<sup>25</sup> » ; c'est-à-dire que la constitution du champ littéraire va de pair avec « la progressive mise à l'écart des discours de savoir qui appartenaient autrefois de plein droit au domaine des Belles Lettres<sup>26</sup> ».

18. RENOV M., « Introduction: The Truth About Non-Fiction », *Theorizing Documentary*, *op. cit.*, p. 5.

19. NINEY F., *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 11.

20. BAQUÉ D., *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 2004.

21. GEFEN A. et AUDET R. (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. xi.

22. HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* (1977), Paris, Le Seuil, 1986.

23. COHN D., *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999 ; *Le Propre de la fiction*, trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2001.

24. GENETTE G., *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 88, p. 110-111.

25. JEANNELLE J.-L., « L'acheminement vers le réel », art. cité, p. 284.

26. *Ibid.*, p. 279.

On notera cependant que si le documentaire ne s'est jamais imposé comme genre littéraire à part entière, le fantôme du document ne cesse de hanter la littérature au moins depuis le célèbre « document humain » des écrivains naturalistes. Conception, on le sait, d'une littérature qui se justifie par un immense travail de terrain, par la volonté d'amasser, de classer et de transformer un ensemble d'observations minutieuses sur la vie sociale, car « seuls les documents humains font les bons livres<sup>27</sup> ». La question des rapports entre fait et fiction en littérature s'inscrit dans l'histoire complexe de la légitimation du roman face à l'historiographie, mais aussi face à d'autres discours sur le monde social, allant de la sociologie au journalisme<sup>28</sup>. Cependant, loin de disparaître aux lendemains du naturalisme, la fascination pour le document perdure sous une forme que Michel Raimond caractérise ainsi : « une obsession de la vie, non pas contée, mais directement saisie, une passion de l'instant, un culte du *hic et nunc* conduisaient au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue, qu'on la cherchât dans la brutalité d'une technique "behavioriste", dans le courant de conscience du monologue intérieur, dans les zones profondes de l'âme, ou dans le seul émerveillement d'une présence au monde<sup>29</sup> ».

À cet héritage naturaliste il faut ajouter la manière dont la photographie, le cinéma, le journalisme, contribuent tous à modifier profondément le rapport de la littérature tant au visuel qu'à la présentation de « faits réels ». Car il existe en face du cinéma une écriture qui se veut « documentaire », par exemple du côté de l'écriture du reportage, comme le montrent des travaux récents sur les relations entre littérature et journalisme<sup>30</sup>. On évoquera également les « poésies documentaires » de Pierre Mac Orlan ou de Blaise Cendrars (voir l'étude de Cendrars proposé dans ce volume par Angelos Triantafyllou)<sup>31</sup>. De l'autre côté de l'Atlantique, on

27. GONCOURT E. de, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p. viii.

28. Voir BAUDORRE Ph., RABATÉ D. et VIART D. (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

29. RAIMOND M., *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967, p. 14.

30. Voir notamment THÉRENTY M.-E., *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007 ; BOUCHARENC M., *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004 ; BOUCHARENC M., MARTENS D. et VAN NUIJS L. (dir.), *Croisées de la fiction. Journalisme et littérature, Interférences littéraires*, n° 7, novembre 2011.

31. Sur la distinction entre « poésie documentaire » et « document poétique » voir MURAT M., « Le Jugement originel de la réalité », *Communications*, n° 79, 2006, p. 125 : « à la différence de "document poétique", une expression comme "poésie documentaire" me semble de portée limitée : elle ne bouleverse ni la conception en vigueur du poème (comme avait fait "poème en

a pu qualifier de « fiction documentaire » ou de « réalisme documentaire » une pratique romanesque qui incorpore (par le biais du collage ou du *cut-up*) des matériaux factuels divers, par exemple dans la trilogie *USA* (1930-1936) de John Dos Passos<sup>32</sup>. En dehors de cette intégration fictionnelle du document, la possibilité d'une « non-fiction » littéraire s'affirme aux États-Unis dans les années 1960, avec le « roman de non-fiction » de Truman Capote et de Norman Mailer<sup>33</sup>. D'après d'un article du romancier et critique britannique David Lodge, le romancier se trouve en 1969 à un tournant décisif face à la désintégration possible du roman réaliste, forme qui avait opéré une « synthèse précaire » entre le monde des faits et celui de l'imagination, entre les aléas de la vie et notre désir de donner une forme ordonnée à l'expérience<sup>34</sup>. Deux autres possibilités se présentent alors : celle de la « fabulation » (terme que Lodge emprunte au critique Robert Scholes, pour désigner une forme de fiction qui abandonne en faveur de l'imaginaire toute prétention à « représenter la réalité ») ; celle de la « non-fiction » ou du « récit empirique<sup>35</sup> ».

Si Lodge, pour sa part, affirme sa foi en l'avenir de la fiction réaliste, Tom Wolfe proclame dans un texte de 1973 la primauté de la non-fiction, sous la forme du « nouveau journalisme » (*New Journalism*) comme étant « la littérature la plus importante » qui s'écrit aux États-Unis<sup>36</sup>. Le reportage aurait pris le relais du roman réaliste en empruntant à celui-ci des techniques de narration et de caractérisation. Ce discours sur la perte de légitimité du roman face à la non-fiction revient depuis de manière périodique et souvent quelque peu ambiguë. Ainsi, selon l'introduction à une anthologie récente, la place de la non-fiction dans le monde

---

prose") ni celle du document ; elle ne produit qu'un sous-genre, ou plus précisément une variante thématique. Cependant elle contribue à un processus d'ensemble : elle fait ressortir une compatibilité entre des domaines que d'autres poétiques séparent. Elle fait l'éloge de la contingence. Et elle jette, malgré les mallarméens (et Valéry), un pont entre le poème et l'universel reportage ».

32. Voir par exemple FOLEY B., *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1986 ; SAUERBERG L. O., *Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel*, New York, St. Martin's Press, 1991.
33. CAPOTE T., *In Cold Blood*, New York, Random House, 1965 ; *De sang-froid*, trad. Raymond Girard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010. MAILER N., *Armies of the Night: History as Novel/ The Novel as History*, New York, New American Library, 1968 ; *Les Armées de la nuit: l'histoire en tant que roman/le roman en tant qu'histoire*, trad. M. Chrestien, Paris, Grasset, 1993.
34. LODGE D., « The Novelist at the Crossroads » (1969), *The Novelist at the Crossroads*, Londres et New York, Ark Paperbacks, 1986, p. 3-34 ; p. 4.
35. *Ibid.*, p. 6-9.
36. « The most important literature being written in America today is in nonfiction, in the form that has been tagged, however ungracefully, the New Journalism. » WOLFE T., Preface, T. WOLFE et E. W. JOHNSON (dir.), *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973.



littéraire américain est désormais acquise, mais le talent des écrivains contemporains du « new new journalism » est d'ordre « plus journalistique que littéraire<sup>37</sup> ». En Europe, où le genre du « journalisme littéraire » est moins établi, on voit néanmoins une résurgence récente de narrations littéraires documentaires qui peuvent prendre des formes hétérogènes<sup>38</sup>.

La notion de « non-fiction » littéraire, on le voit, évoque surtout une narration en prose, inspirée par des faits récents, et plus rarement par des faits plus éloignés dans l'histoire. Ce modèle s'oppose donc à celui du roman réaliste, devenu « mode par défaut » de notre lecture des textes (selon l'expression de Leona Toker, citée ici dans l'article de Marie-Jeanne Zenetti) – tout en supposant une certaine continuité à travers l'emprunt de techniques romanesques. Dès lors se pose la question des rapports entre littérarité, fictionalité, et narrativité, notions que l'on a parfois tendance à confondre. En 1977, le romancier américain E. L. Doctorow affirme qu'« il n'y a pas de fiction ni de non-fiction, comme nous entendons habituellement cette distinction ; il n'y a que du récit<sup>39</sup> ». Sans doute une telle vision « pannarrative » est-elle trop simpliste : d'une part, d'importants travaux sur l'historiographie ont interrogé de manière plus subtile les rapports entre récit historique et récit de fiction<sup>40</sup> ; d'autre part, comme le montrent les articles réunis ici, il reste un espace frontière entre fiction et non-fiction où il n'y a *pas* que du récit. Il s'agit d'un territoire où s'affrontent des possibles littéraires, où se révèlent les limites autant que les potentialités de l'articulation narrative du temps, et où se posent de manière urgente la question des liens entre le littéraire et le social, l'œuvre et l'archive, le monument et le document.

*Non-fiction, documentaire* : les deux termes invitent aussi une approche comparative, car l'histoire de leur usage et du champ qu'ils définissent, au-delà de simples différences terminologiques, est aussi l'histoire de passages entre des

37. BOYNTON R., Introduction, *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York, Vintage, 2005, p. xi-xii.

38. Citant des œuvres de Jean Rolin, François Bon, Svetlana Alexievitch et Roberto Saviano, entre autres, Lionel Ruffel voit dans la narration documentaire une forme emblématique de l'époque contemporaine. RUFFEL L., « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25.

39. « There is no fiction or nonfiction as we commonly understand the distinction : there is only narrative. » DOCTOROW E. L., « False Documents », *American Review*, n° 26, novembre 1977, p. 231. Nous traduisons.

40. Sur la relation entre récit historique et récit de fiction voir WHITE H. V., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973 ; RICŒUR P., *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Le Seuil, 1983-1985 ; GINZBURG C., *Le Fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

contextes différents, notamment les mondes anglophone et francophone<sup>41</sup>. Cet ouvrage ne propose pas d'étudier en détail les différences de conceptualisation de ces notions dans des espaces différents; en revanche, il montre que le souci documentaire contemporain ne respecte guère les frontières géographiques et linguistiques. Si la littérature et les arts français ont une présence importante dans cet ouvrage, les domaines étudiés vont pourtant du cinéma direct américain (dans l'article de Caroline Zéau) à la littérature espagnole contemporaine (dans l'étude de Charline Pluvinet sur les « récits réels » de Javier Cercas) en passant par la littérature britannique (l'article de Cécile Beaufile sur la revue littéraire *Granta*) et le cinéma brésilien (le texte de Marie-Josèphe Pierron-Moinel sur Jorge Furtado); de même, l'article de Barbara Métais-Chastanier sur le théâtre contemporain s'inscrit dans un horizon européen.

Nous nous proposons donc d'interroger les possibilités (ou les postures) de prise plus ou moins directe sur le réel qu'offrent les moyens propres à chaque art. Il importe notamment de confronter les théories et pratiques du cinéma documentaire à celles de l'écriture non-fictionnelle, afin de dégager de leur éclaircissement mutuel des principes (pragmatiques ou formels) de distinction et de jugement. Ce faisant, il ne s'agit pas de nier la spécificité de modes de représentation textuels ou visuels. Or, la problématique du documentaire filmique croise nombre de réflexions sur l'ontologie de l'image photographique (André Bazin), ou dans les termes plus sémiologiques de Roland Barthes, le statut de la photographie comme « émanation du référent<sup>42</sup> ». La littérature se situe-t-elle par définition en dehors de ces questions? Notons que si la langue est un système symbolique, la logique indicielle n'est pas pour autant absente dans la parole<sup>43</sup>. Mais le point de vue sémiotique est sans doute insuffisant pour aborder un domaine qui soulève des questions d'ordre ontologique (pour revenir à Bazin), phénoménologique (l'idée

41. Olivier Lugon montre par exemple que l'acception du mot français « documentaire », d'abord utilisé dans un sens assez neutre selon une conception archivale de l'image photographique, se recentre dans les années 1930, à travers le « documentary » anglo-saxon, sur une thématique sociale et politique: « C'est fort de ce passage par l'anglais, gonflé de ce nouveau crédit moral, que le mot reviendra en France, d'où il était parti » (LUGON O., « L'Anonymat d'auteur », art. cité, p. 7).

42. BAZIN A., « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 16; BARTHES R., *La Chambre claire: note sur la photographie*, in *Ceuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. 5, p. 854; GUNNING T., « What's the Point of an Index? or, Faking Photographs », *NORDICOM Review* 5, n<sup>os</sup> 1-2, septembre 2004, p. 39-49.

43. PEIRCE C.-S., « Of Reasoning in General », *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, N. Houser et C. J. W. Kloesel (dir.), Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1992-1998, t. 2, p. 14.

de rendre visible une présence du réel), pragmatique (le contexte et le « pacte » de lecture), et narratologique (Cohn, Genette). Quoi qu'il en soit, l'idée de document implique, en littérature comme ailleurs, la fascination de la trace indicielle ou de l'empreinte de la réalité. Or le film documentaire, selon Jacques Rancière, « n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Seulement, le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre<sup>44</sup> ». Il en va sûrement de même pour nombre de textes littéraires; l'on pourrait donc voir dans la formulation de Rancière le principe d'une distinction plus générale entre esthétique réaliste et esthétique documentaire, entre effet de réel et approches du réel.

Et pourtant, notre rapport à ce réel n'est-il pas toujours à construire ?

On assiste aujourd'hui à une prolifération de formes de l'entre-deux (autofiction, docu-fiction, et même télé-réalité) – autant de symptômes d'un phénomène que l'on a pu appeler « soif du réel<sup>45</sup> » et qui allie de manière ambiguë la force des faits et la fascination de la fiction. Ainsi le moment est-il propice pour poser la question des *frontières de la non-fiction*. Tantôt poreuses, souvent mouvantes et interlopes, parfois même litigieuses, quand ce n'est pas introuvables, et toutefois, pour les raisons que nous avons évoquées, toujours nécessaires, ces frontières semblent, on le sait bien, se jouer parfois des « définitions » (ironie de l'étymologie puisque le *fnis* latin conduit le long de la « frontière »). Réflexives ou constitutives, selon les cas, des champs qu'elles délimitent, remettant en jeu les limites de la croyance dans les univers qu'elles déploient en fonction de dispositifs inédits (ou non), de telles frontières constituent souvent un horizon d'expérimentation. Parcourir cet espace ténu et interlope appelle l'approche multipolaire et pluri-générique pour laquelle nous avons opté dans cet ouvrage.

Ce renouveau de l'appétence pour le réel ou plutôt, devrait-on dire, cette tension pour quêter la « réalité » du réel forment bel et bien la trame des objets auxquels la première partie de cet ouvrage est consacrée. Cette partie s'interroge en même temps sur le statut de la non-fiction dans la configuration actuelle des champs littéraire et cinématographique, à partir d'une réflexion sur les catégories génériques (cinéma-vérité, cinéma direct, factographie). La référentialité au réel, revendiquée sans détour, emprunte parfois les voies de l'échantillonnage, du « prélèvement », apparemment sans tri, au sein de celui-ci, sans le truchement de formes ostensibles. Prenant ainsi le contre-pied de la définition la plus connue de « non-fiction » depuis Capote, et adoptant une démarche pragmatique,

44. RANCIÈRE J., *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 202-203.

45. SHIELDS D., *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.

Marie-Jeanne Zenetti, rend ses lettres de noblesse au terme de « factographies ». Resserrant ses réflexions autour de Reznikoff et Perec, elle s'efforce d'éclairer ces formes sans appartenance à une catégorie générique, bref « au statut littéraire incertain » et liste les *réquisits* nécessaires au pacte actif de lecture qui procède de l'accommodation entre littérature et factualité.

Tandis que Zenetti avait volontairement délaissé la non-fiction dans son acception américaine classique (la quintessence de l'art volontaire d'un Truman Capote), Caroline Zéau entreprend l'étude du contexte de *With Love From Truman*. Cette interview de... Truman Capote offre la parfaite occasion de croiser le roman de non-fiction et le cinéma des Maysles Brothers témoin de l'émergence du « cinéma-vérité ». Tout en affirmant un « dogme de la vérité » le documentaire s'avère ici un parfait exemple de la scénarisation, du montage, des attributs inhérents au documentaire d'auteur tel que nous le connaissons aujourd'hui.

On ne présente plus François Bon aujourd'hui. Les propos de François Bon sont à la fois marqués par la question sociale – que le modèle romanesque ne parvient plus à cerner – le désir de ressaisir l'empreinte et les blessures du réel, mais aussi de reprendre la main et de réinventer et de revendiquer une emprise sur ce dernier (fût-ce par le détour du numérique). C'est donc bien à une interview panoramique avec Alison James que s'est livré l'écrivain-éditeur, embrassant trois décennies des travaux infiniment divers et précieux.

On sait que la démarche documentaire soulève des questions éthiques particulières, liées à la représentation de sujets « réels », à la position de l'auteur ou du cinéaste par rapport au monde historique, et – surtout dans le cinéma – à la construction de l'espace et à la dynamique du regard et de la parole (éléments que Bill Nichols regroupe sous le terme d'« axiographie<sup>46</sup> »). Dans cette optique, la deuxième partie du présent ouvrage se concentre sur les fonctions de la parole et le statut de l'énonciation dans le cinéma documentaire et l'art vidéo contemporain. Les œuvres étudiées ici construisent un espace de rencontre, de transmission, de témoignage ; elles instaurent une certaine éthique de l'écoute et du partage. Les contributions posent ainsi la question de la valence (et de la valeur) de ces attributs testimoniaux qui se chargent tantôt d'assurer le maillage d'une mémoire générationnelle (souvent en lambeaux), tantôt de rendre compte du monde en travaillant « sur le vif ». La « preuve par l'image » est ainsi une preuve par le renouvellement de l'ancien. Une preuve sujette à caution, une preuve par le neuf. En ouvrant largement le compas documentaire, Tiphaine Larroque se propose à travers *Sud*

46. NICHOLS B., *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 77.

et *L'Autre Côté* (Chantal Akerman) et *Canton la chinoise* (Robert Cahen et Rob Rombout) de démontrer la pluralité de démarches à la fois opposées et complémentaires, mais toujours réflexives. La discrétion et le retrait d'Akerman se déchiffrent de la sorte comme un double inverse de l'« orchestration des divers points de vue », parfois formelle et ironique des partitions de Cahen/Rombout et de leur demande de participation active. Néanmoins, le souci de l'autre, du *filmé*, l'attention au *retour de force*, pourrait-on dire, du document traverse les œuvres de ces trois réalisateurs. Le texte de Tiphaine Larroque est, par ailleurs, suivi et complété par un entretien mené de front avec Robert Cahen et Rob Rombout, qui fournit l'occasion de revenir et préciser les ressorts et contours de *Canton la chinoise*, et, plus globalement, leurs trajectoires croisées dans le genre documentaire.

Nadia Fartas, quant à elle, entreprend de décrypter, à l'aune des articulations de la temporalité et des soubresauts de l'Histoire, trois vidéos qui transcendent les catégories génériques et les conventions dans lesquelles se cantonne habituellement le documentaire. Par le biais d'une analyse serrée de l'oralité dans ces « récits documentaires » (potentiellement *configurables* comme des pièces artistiques), se révèle ce qui fait l'intérêt de ces « expériences des langues de la transmission » : leur échec relatif, plus ou moins avoué, toujours rédimé par le regard lucide et distancié du spectateur.

Les contributions de Marie-Josèphe Pierron-Moinel et de Charline Pluvinet, respectivement sur le documentaire filmique et le texte littéraire, ouvrent le troisième temps de notre ouvrage, consacré plus particulièrement à « la fiction et ses frontières », focalisant la réflexion sur la réception (les réceptions) de ces frontières. S'ouvre ici un espace de jeu entre le réel et l'inventé, selon des dispositifs complexes où l'intrusion du document brut sert parfois à rendre d'autant plus visible le travail de la mise en fiction. Marie-Josèphe Pierron-Moinel s'attache ainsi à relater les stases de l'herméneutique du spectateur de *L'Île aux fleurs* de Jorge Furtado dont « le regard » est ainsi « conduit à évoluer au cours du film : il passe d'une position spectatorielle confortable inscrite dans le genre du reportage pour prendre une place plus distanciée induite par la reconnaissance des faux genres ».

L'examen des mécanismes narratifs subtils élaborés dans l'écriture de Javier Cercas fait, quant à lui, l'objet de l'article de Charline Pluvinet. Celle-ci projette une lumière didactique sur cette œuvre polygraphique, à la frontière des genres, et qui n'a de cesse d'emmêler savamment les liens entre fiction et réalité. Les *Relatos reales* forment ainsi des dispositifs-échafaudages « qu'on pourrait dire abymés » et font la démonstration que la non-fiction s'accoutume parfaitement de dispositifs formels qui appâtent et apprivoisent l'esthétique documentaire dans les contrées interlopes de la fiction.

Par sa plasticité, l'esthétique documentaire, protéiforme ne se cantonne pas aux champs génériques habituels – récit ou film. Pour preuve, Barbara Métails-Chastanier en repère avec finesse les avatars et les enjeux dans le genre scénique. Au-delà des modèles historiques incarnés par Piscator et Weiss, elle s'interroge sur l'évolution récente et contemporaine du document, chez Koltès, Vinaver et d'autres auteurs dramatiques – avant d'élargir son propos à d'autres médias scéniques.

Laurent Véray conclut cette partie en restituant une place de choix à Nicole Vedrès (1911-1965), personnalité importante du monde littéraire français de l'après-guerre aujourd'hui malheureusement oubliée. En étudiant *Paris 1900* (1947), Laurent Véray définit avec minutie les caractéristiques de cette démarche propre à ce qu'on appelait alors le « film de montage » dont Vedrès bouleversa les fondements. « En ayant recours à des images animées anciennes, à la fois comme point d'appui historique et source d'inspiration, dont le montage, en étroite liaison avec un texte composé en interaction avec elles, fait surgir le sens », *Paris 1900* est ainsi comparable à la fiction littéraire, semblable à « la démarche du poète qui compose à l'aide de syllabes lancées en vrac ».

Optant pour une perspective intermédiaire, la quatrième et dernière partie de cet ouvrage est consacrée aux « Hybridités, interactions, interférences », c'est-à-dire au rapport entre texte et image, parole et musique, mais aussi entre différents types de discours au sein du langage littéraire (notamment l'intégration du discours publicitaire). En s'appuyant sur le numéro 61 (printemps 1998) de *Granta*, magazine littéraire britannique né en 1979, Cécile Beaufiles, évoquant les contours et spécificités de celui-ci, se propose de déterminer sur quels postulats se fondent sa démarche esthétique. *Granta* forme, en effet, une entreprise particulièrement subtile (et quelque peu retorse) qui permet à la lecture de se faufiler dans un espace immergé de fiction – tout en étant fortement influencée par une démarche imprégnée du « *New Journalism* » américain. La mise en regard de récits de provenance et de généricités diverses, croisée avec des images qui se refusent à jouer un simple rôle d'illustration, concourent à faire de cet objet un objet voyageur.

Autre regard posé avec appétit sur le monde, qui n'hésite jamais à user du disparate : celui du poète-voyageur par excellence : Blaise Cendrars. Angelos Triantafyllou se propose de cartographier avec soin les trajectoires et les manières de voir le monde (de faire les mondes) du poète qui déclare : « La poésie est dans les faits », hybridant d'une manière résolument moderne et inédite, poétique et *prosaique*. Dans cette poésie, l'eau de Vittel (ou de Vichy) côtoie ainsi les savons Bébé Cadum.

D'ailleurs, ce même Bébé Cadum et ses avatars, si semblables et différents, retiennent l'attention enlevée de Myriam Boucharenc. Celle-ci propose dans son

article un décryptage minutieux des traits du gros poupon – désormais centenaire –, et avant tout biberonné au paradoxe. Si « la fiction de Bébé Cadum doit assurément beaucoup à la réalité », il était donc logique qu'en retour, plongé depuis longtemps dans un tel bain culturel, le bébé influençât la crème des artistes, écrivains, peintres du xx<sup>e</sup>.

Pour clore cette série d'hybridités génériques, David Christoffel s'intéresse à la musique dans le documentaire radiophonique. Ou devrions-nous dire plutôt, il s'attache, à travers une série d'exemples, à théoriser avec finesse et déterminer des critères valides permettant l'établissement et la déclinaison d'une gamme précise suffisamment discriminante entre « pièce radiophonique » et « composition électro-acoustique ».

Ce qui ressort des articles regroupés ici est moins l'élaboration d'une « poétique documentaire » spécifique (comme ont pu le proposer certains spécialistes du documentaire cinématographique<sup>47</sup>) qu'une tentative d'appréhender la pluralité des modes documentaires, qui n'appartiennent en propre ni à un seul genre ni à une seule forme d'expression artistique. De cette volonté d'ouverture et d'échange sont nés aussi bien des précisions sur des usages particuliers de « documents » que des rapprochements inédits entre pratiques et formes. Notre ouvrage dessine ainsi un espace de réflexion où se côtoient Reznikoff et Perec, le roman de non-fiction et le cinéma direct, le montage cinématographique et la narration littéraire, la scène théâtrale et l'écran filmique.

La complexité du dosage entre fiction et non-fiction et la construction de postures de réception évolutive ou ambiguë, tracent, dans des formes parfois revendiquées comme documentaires, des objets indécidables, parfois des icônes... Factographies? Narrations documentaires? Documentaires narrativisés? Témoignage ou œuvre artistique? Bien souvent, force est de constater que les prémices de ces flottants objets consistent à les faire entrer dans le sillage d'un réel réhabilité, aimanté, considéré comme ingrédient de première (et parfois de dernière) nécessité.

47. RENOV M., « Toward a Poetics of Documentary », M. RENOV (dir.), *Theorizing Documentary*, New York, Routledge, 1993, p. 12-36.