



HAL
open science

La Vie mode d'emploi de Georges Perec : une lecture éclairée par l'esthétique du cinéma documentaire

Aurélia Lasnet de Lanty

► **To cite this version:**

Aurélia Lasnet de Lanty. La Vie mode d'emploi de Georges Perec : une lecture éclairée par l'esthétique du cinéma documentaire. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04234791

HAL Id: dumas-04234791

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04234791>

Submitted on 10 Oct 2023

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.

IMPORTANT : OBLIGATIONS DE LA PERSONNE CONSULTANT CE DOCUMENT

Conformément au *Code de la propriété intellectuelle*, nous rappelons que le document est destiné à un **usage strictement personnel**. Les "analyses et les courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information" sont autorisées sous réserve de mentionner les noms de l'auteur et de la source (article L. 122-4 du *Code de la propriété intellectuelle*). Toute autre représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite.

De ce fait, nous vous rappelons notamment que, **sauf accord explicite** de l'auteur de la thèse ou du mémoire, **vous n'êtes pas autorisé** à rediffuser ce document sous quelque forme que ce soit (impression papier, transfert par voie électronique, ou autre). Tout contrevenant s'expose aux peines prévues par la loi.

UFR Arts, Lettres, Langues
Master 2 Arts, Lettres et Civilisations
Parcours Littérature Française et Comparée.

***La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : une lecture éclairée
par l'esthétique du cinéma documentaire.**

Aurélia LASNET DE LANTY

Mémoire de Master 2 rédigé sous la direction de M. Régis Tettamanzi

Juin 2022

À mon père

Remerciements

Toute ma gratitude va à M. Régis Tettamanzi, professeur des Universités en Littérature française et directeur de ce mémoire, pour ses conseils avisés. Je le remercie de m'avoir permis de m'éloigner de mon travail lorsque l'urgence était ailleurs et de m'avoir accordé le privilège de prendre le temps d'écrire.

Je tiens à remercier M. Philippe Postel, maître de conférence en Littérature comparée, pour ses retours et ses recommandations à l'issue de la soutenance de Master 1 et de la Journée d'Étude 2021 du Master LFC.

Je n'oublie pas non plus ma famille ni mes ami.e.s qui m'ont encouragée et soutenue durant ces années.

Merci à Louison qui partage mes jours, rien n'aurait été possible sans lui.

Table des matières

INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE.....	13
APPROCHE HISTORIQUE ET THÉORIQUE.....	13
1.1 Une Histoire en partage ?.....	14
1.1.1 Naissance du cinéma documentaire : le pouvoir de l'objectif.....	14
1.1.2 Le récit de voyage comme prémisses du cinéma documentaire.....	21
1.1.3 Le commentaire en voix off.....	25
1.1.4 Résurgence du commentaire voix off d' <i>Ahô... au cœur du monde primitif</i> dans le chapitre XXV de <i>La Vie Mode d'emploi</i>	32
1.2 Le rapport à la fiction des récits factuels et du cinéma documentaire : un problème théorique commun ?.....	36
1.2.1 Une affaire de frontières.....	36
1.2.2 Le cas des factographies.....	41
1.2.3 Pour une « esthétique documentaire ».....	45
SECONDE PARTIE.....	49
ESTHÉTIQUE DOCUMENTAIRE DANS <i>LA VIE MODE D'EMPLOI</i>	49
2.1 <i>La Vie mode d'emploi</i> , un roman aux allures de documentaire ?.....	50
2.1.1 Quid de l'écriture contrainte et ludique.....	50
2.1.2 L'infra-ordinaire : une exploration du quotidien.....	56
2.1.3 Quête du réel chez Georges Perec et Agnès Varda.....	60
2.2 Qu'est-ce qui fait document dans <i>La Vie mode d'emploi</i> ?.....	63
2.2.1 Perec documentaliste, Perec documentariste.....	63
2.2.2 Présence du document dans <i>La Vie mode d'emploi</i>	65
2.2.3 Poétique de l'iconotexte : ce que le document fait au roman.....	66
2.3 Le montage : composition et recomposition d'un réel fragmenté.....	70
2.3.1 Le modèle du montage.....	70
2.3.2 La pratique du montage chez Perec.....	71
2.3.3 Le puzzle : une figure du montage pour le roman.....	77
CONCLUSION.....	81
Bibliographie.....	85
Annexes.....	94

INTRODUCTION

En 1978, Georges Perec publie *La Vie mode d'emploi*¹. L'auteur y décrit la vie des habitants d'un immeuble parisien. À partir des quatre-vingt-dix-neuf pièces de l'immeuble Perec construit un récit de quatre-vingt-dix-neuf chapitres mettant en scène deux mille personnages. Cette œuvre est d'une impressionnante richesse, tout comme la critique qui l'accompagne depuis sa parution. Si Georges Perec semble avoir vécu une expérience jubilatoire d'invention romanesque, comme a su le souligner Alain Schaffner², l'auteur de la *VME* adopte aussi une approche du réel tout à fait particulière. Car, en plus de son foisonnement d'histoires et de péripéties, ce « romans » qui se « dévor[e] à plat ventre³ », semble s'attacher à donner au lecteur le temps de scruter la vie quotidienne des personnages qu'il met en scène. En effet, un grand nombre de pages de la *VME* sont davantage descriptives que narratives. Cette particularité permet à George Perec de caractériser les habitants de l'immeuble au moyen de leurs habitudes, des gestes qu'ils font, des objets qu'ils possèdent et de la façon qu'ils ont de les utiliser. Et cela avec un tel degré de détails que le lecteur ne manquera pas d'en éprouver un certain vertige. Lorsque Jean-Luc Joly définit la *VME* comme « une extraordinaire réserve de détails », il met en lumière à quel point l'abondance descriptive « engendr[e] un processus efficace d'émulation de la vie⁴ ». Tout au long du roman figurent des textes de natures différentes, recettes de cuisine, notice pharmaceutique, comptine allemande, etc. On y croise des noms d'artistes tels qu'Antonin Artaud, Picasso, ou Lord Byron, des noms de célébrités comme le boxeur Georges Carpentier ou bien de personnages historiques moins connus. Qui se souvient de Jean Ango, de Pierre Desceliers ou de William Forster ? Le roman apparaît sans conteste nourri par une volonté encyclopédique et totalisante. Dans un entretien avec Patrice Fardeau, Georges Perec dévoile son irrésistible tendance à la « boulimie verbale » :

[*La Vie mode d'emploi* est] un peu le rassemblement de tout ce que j'ai fait depuis vingt ans, dans un roman qui va assouvir mon goût du romanesque, mon amour de Raymond Roussel, de Jules Verne, de Rabelais et, en même temps, concentrer, décrire le langage, le monde, vider une espèce de quotidienneté à travers ce langage, empiler des mots, avoir cette espèce de vocation encyclopédique, c'est vrai, cette sorte de boulimie verbale⁵

Cette visée encyclopédique répond à un défi que Georges Perec s'est lancé : rivaliser avec le dictionnaire. L'auteur prolongerait ainsi le geste inaugural d'un Honoré de Balzac qui avait prétendu « faire concurrence à l'état civil⁶ » avec *La Comédie humaine*. Le romanesque de Perec

1 Dans la suite de notre mémoire nous abrègerons *La Vie mode d'emploi* par *VME*.

2 Alain Schaffner, « Le romanesque mode d'emploi », [En ligne], Asholt, Wolfgang, et Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 51-65, <http://books.openedition.org/psn/2074>.

3 Georges Perec, « Note sur ce que je cherche », *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 10.

4 Jean-Luc Joly, « La vie modèle : détail et totalité dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », [En ligne], *La mécanique du détail : Approches transversales*, Livio Belloï et Maud Hagelstein (éd.), Lyon, ENS Édition, 2017, p. 65-80, <http://books.openedition.org/enseditions/6697>.

5 Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle*, n°1744, avril 1979; repris dans *Entretiens et conférences*, D. Bertelli et M. Ribière éd., Nantes, Joseph K, 2003, vol. II, p. 56.

6 Honoré de Balzac, « Avant-propos de la *Comédie humaine* », Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 10.

s'inscrirait dans la continuation, un siècle plus tard, du réalisme balzacien. Bien que cette pratique scripturale s'apparente à celle des grands romanciers réalistes du XIX^e siècle, on conviendra toutefois qu'il est difficile de considérer Perec comme l'un d'entre eux. On observe plusieurs tendances réalistes dans la vie littéraire de l'auteur de la *VME*. Dans *Georges Perec, la contrainte du réel* Manet van Montfrans montre comment le réalisme de Perec a évolué d'un réalisme critique vers un réalisme citationnel. Le premier réalisme de Perec a été fortement influencé par sa connaissance de l'œuvre théorique du critique Gyorgy Lukàcs. Celui-ci propose une théorie matérialiste du réalisme en littérature qu'il nomme le « réalisme critique⁷ ». Pour Lukàcs la littérature réaliste doit représenter la « processualité du monde social⁸ ». Le réalisme tel qu'il le définit s'inscrit ainsi dans une vision historique de la réalité sociale et politique. Selon lui, deux méthodes caractérisent les récits réalistes : la narration et la description. La narration permet la mise en place d'une dynamique des processus socio-historiques ; elle fait entendre son arrière-plan historique. Quant à la description, elle permet de figer son objet dans le temps présent de la factualité. Le réalisme critique de Lukàcs nourrit chez Perec des textes comme *Les Choses* ou *Un Homme qui dort*. Ce réalisme est aussi une sorte de résistance à la production des avant-gardes littéraires dans laquelle l'absence de tout essai de littérature référentielle se conjugue avec ce que Perec juge être une forme de désintéressement à l'égard de la réalité sociale et politique. Toutefois, Perec n'est pas totalement convaincu de son premier projet réaliste, il affirme :

Alors mon projet à l'époque était – et est toujours resté – proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste. J'appelle écrivain réaliste un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel. Le réel, je ne savais pas ce que c'était, plutôt je le savais mais ça n'était pas d'un très grand secours pour écrire, et cette relation que doit établir l'écriture avec le réel, eh bien je ne savais pas en quoi elle consistait. C'est-à-dire que j'avais beau lire Sartre, par exemple, ou bien tous ses épigones, je ne trouvais pas de chemin qui pouvait m'être, disons, spécifique.

Pour sortir de cette impasse Perec va s'appuyer sur l'intertextualité. En passant par le relais d'autres textes, il se détache peu à peu du réalisme critique pour un nouveau projet réaliste que la critique Leslie Hill a nommé « réalisme citationnel⁹ ». Pour Perec l'intertextualité fait non seulement référence mais elle est surtout le lieu par excellence du réalisme en régime littéraire. C'est le même avis que Philippe Hamon défend dans son ouvrage *Puisque réalisme il y a*. Il écrit :

[U]n texte fait de langue ne peut copier une réalité qui n'est pas langage [...] Le langage ne peut copier que du langage, et un texte littéraire (écrit) « réaliste » ne serait à la limite qu'un texte citant d'autres textes, ou sténographiant des bribes de langage entendues, ou recopiant ce qui est déjà écrit et inscrit (des enseignes, des graffitis, des textes, des inscriptions, des pancartes) dans le réel¹⁰.

7 Gyorgy Lukàcs, *La Signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.

8 Alix Bouffard, « Lukàcs et le réalisme », dans *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2021, p. 81.

9 Leslie Hill, « Perec à Warwick », dans *Parcours Perec*, textes réunis par Mireille Ribière, Actes du Colloque de Londres, Lyon, Presses universitaires de Lyon, mars 1988, p. 28.

10 Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015, p. 8.

Nous le verrons toutes ces « bribes de langage » sont très nombreuses dans la *VME*. L'écriture sous influence s'accompagne de l'intention de se rapprocher plus étroitement du réel. Elle nourrit le désir référentiel de Perec. Autre point qui nous paraît intéressant : l'art citationnel documente aussi la bibliothèque personnelle de l'auteur. Perec se distingue du réalisme balzacien par son rapport à la réalité prosaïque et au romanesque. Le romanesque selon la définition sémantique s'oppose au prosaïque. Il relève de l'original, du captivant : c'est « ce qui sort de l'ordinaire¹¹ ». Le prosaïque a donc un caractère « antiromanesque », à ce propos Jean-Marie Schaeffer écrit :

Le « prosaïsme pur » se distingue foncièrement des programmes réalistes et naturalistes. Bien que beaucoup de textes réalistes ou naturalistes comportent des dénonciations du romanesque, le programme qu'ils mettent en œuvre n'est pas de nature antiromanesque. Le « réel » du réaliste tout autant que celui du naturaliste n'est pas la réalité prosaïque¹².

Or, l'auteur de la *VME* cherche à décrire le réel sous tous ses aspects, y compris le plus banal. Nous sommes donc en présence d'un auteur qui cherche à créer un récit extraordinaire, concurrencé toutefois par une mise en scène du prosaïque. On décèle également une hybridation entre deux impulsions d'écriture contraires : le romanesque et l'antiromanesque. On commence à comprendre l'affirmation triomphale de Perec: « J'ai fait imploser le roman ! ».

Perec élabore une littérature référentielle afin de dire la réalité sociale dans toute sa complexité. Il tend vers une écriture du réel pour mieux l'interroger. Manet van Montfrans ouvre sa passionnante étude avec une anecdote qui nous permet de mieux comprendre le rapport qu'entretient Perec avec le réel. Lors de son séjour, en 1981, comme écrivain résident à l'Université du Queensland à Brisbane, l'auteur dirigeait des ateliers d'écriture. Au cours de l'un d'entre eux, il proposa à ses étudiants australiens de varier sur la définition du roman-miroir, « un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », inscrite en exergue au chapitre XIII du roman *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. L'exercice consistait à s'adonner à des expansions sur la maxime réduite à la forme « un R est un M qui se P le L de la R », ici le mot « Route » remplace celui de « Chemin ». Une des phrases qui a été conçue pendant cet exercice a particulièrement plu à Perec, il l'a en effet retenue dans les brouillons de *53 jours*. Cette phrase, délicieusement ironique, était : « Un romancier est un maniaque qui se propose le lemme de la réalité ».

À la question : comment décrire le lien particulier entre la *VME* et la réalité, il nous est apparu évident qu'une autre forme de production artistique avait comme manie de représenter et d'interroger le réel. Il s'agit du cinéma documentaire. En effet, un simple regard vers les titres des ouvrages critiques concernant les films documentaires permet de comprendre à quel point la question du réel est centrale pour les réalisateurs et les théoriciens du cinéma documentaire. Elle l'est aussi pour les spectateurs. Ainsi on retiendra en guise d'exemple l'ouvrage *L'Épreuve du réel à l'écran* de François Niney, et les noms des festivals « Cinéma du réel » ou « Vision du réel ».

11 Définition de « romanesque », CNRTL, « Trésor de la langue française informatisé », [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/romanesque>.

12 Jean-Marie Schaeffer, « Le Romanesque », [En ligne], *Vox poetica*, Paris, 2002.

Comme un écho au regard porté par les réalisateurs de films documentaires sur le monde, le programme perecquien de penser l'habituel et le processus de documentation qui préside à l'élaboration de la *VME*, nous a amené à questionner les liens qui existent entre le roman et le cinéma documentaire. Comment le cinéma documentaire, et plus particulièrement son esthétique, peuvent-ils éclairer notre lecture de la *VME* ? Nous menons une lecture du roman orientée par la notion de réel. Peut-on soumettre la *VME* à l'épreuve du réel ? Si le réel croise l'imaginaire sur la page, quels sont les enjeux de cette rencontre chez Perec ? Nous menons aussi une lecture comparative. Comment le cinéma documentaire nous permet-il de comprendre ce qui fait « documentaire » dans la *VME* ? Si parfois nous étudions de manière analogique le cinéma documentaire et la littérature, nous interrogerons par ailleurs des liens plus étroits entre l'imaginaire littéraire de Perec et son expérience du cinéma documentaire, à travers sa pratique de l'intertextualité notamment.

Hypothèses

Plusieurs hypothèses sont nées de ce questionnement. La première est la plus vaste et la plus évidente : il serait possible de mener une étude comparée entre un roman et des films documentaires, sous certaines conditions évidemment. S'il existe de nombreuses réflexions autour de la littérature et du cinéma de fiction, on peut par exemple penser aux études comparatistes sur l'adaptation cinématographique, le dialogue engendré par la mise en perspective du cinéma documentaire avec la littérature reste encore timide. De plus, depuis une quinzaine d'années la notion de « documentaire » connaît un usage grandissant. En effet, les approches de la critique se multiplient autour de l'objet et de la forme « document ». Le terme « documentaire » ne se restreint plus au champ cinématographique et s'applique à différents médiums artistiques tels que la danse, les arts visuels, les arts du spectacle, et bien sûr la littérature. Il s'agit donc pour nous de montrer la cohérence de cette démarche comparatiste en définissant dans un premier temps quel pourrait être le champ commun entre le cinéma documentaire et la littérature. Nous verrons qu'il s'établit d'abord dans une histoire en partage. Puis, en dirigeant notre regard vers les littératures que l'on qualifie de « factuelles », nous verrons qu'un problème théorique commun émerge. Les littératures factuelles ou non-fictionnelles s'attachent à une réalité extra-littéraire, elles privilégient une écriture des faits. C'est le cas des Mémoires, des journaux intimes, des récits de presse par exemple. Les littératures factuelles aussi bien que le cinéma documentaire, interrogent sur le plan éthique, esthétique et poétique, la limite entre le réel et la fiction. Néanmoins nous proposons également dans ce travail de nous éloigner un moment de l'opposition radicale entre fiction et non-fiction en adoptant une approche d'ordre esthétique susceptible de faire émerger une dialectique entre un pôle factuel et un pôle fictionnel. En effet nous voudrions tenir le pari qu'Alison James et Christopher Reig proposent

dans un ouvrage collectif publié en 2014¹³ : celui d'étudier la littérature aux frontières de la non-fiction selon une « esthétique documentaire ».

Notre deuxième hypothèse consiste à nous demander s'il existe une « esthétique documentaire » dans la *VME*, auquel cas nous aurions affaire à un roman particulier, peut-être à « un roman documentaire ». Aussi, nous montrerons qu'il est possible de considérer le roman de Perec sous l'angle des théories des « récits factuels » ou des « factographies », selon l'acception de Marie-Jeanne Zenetti. Le terme « factographie » proposé par celle-ci ne renvoie pas spécialement à une catégorie formelle, mais davantage à un type de relation que le contenu d'une œuvre entretient avec la réalité extra-littéraire. Dans un article intitulé « Factographie, "l'autre" littérature factuelle », elle explique :

Il existe une littérature [...] 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 vol¹⁴.

Les factographies se constituent comme un ensemble de textes. Elles sont le résultat d'une même démarche poétique qui consiste à privilégier les captations du réel et le montage de document pour produire une œuvre. Jean-Louis Jeannelle dans une tentative de définition des récits factuels met en évidence leur dimension sociologique :

Les écrits factuels ont pour trait commun de répondre à une même exigence, qu'on peut tenir pour le trait qui les définit de la manière la plus exacte: certifier l'existence d'un monde commun, c'est-à-dire assurer, par la seule force des moyens de nature esthétique que fournissent le récit de souvenir, l'essai, le commentaire ou tout autre modèle de texte factuel, la permanence d'un accord sur le sens de ce que vit le groupe social, les connaissances qu'il possède et les valeurs qu'il partage¹⁵.

À la lecture de cette définition on songe aux quatre modes d'interrogation, quatre « champs » (sociologique, autobiographique, ludique et romanesque) que Perec nous dit cultiver dans *Penser/Classer*.

Faire dialoguer la *VME* avec un corpus de films documentaires nous permet d'étudier un certain rapport au monde tout en étant attentive à ce que le cinéma documentaire peut nous dire de l'approche du réel, sans toutefois nier les spécificités des modes de représentation du cinéma ou de la littérature. Une dizaine de films constitue notre corpus cinématographique. Certains seront analysés plus longuement que d'autres. Ce sera le cas du film *Daguerréotypes* d'Agnès Varda. À cette occasion nous verrons que le cinéma documentaire et l'œuvre de Perec participent d'une certaine éthique de l'écoute et du regard, que l'on peut lire chez Perec au détour de réflexions sur

13 Alison James et Christophe Reig (dir), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

14 Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : "l'autre" littérature factuelle », [En ligne], dans Alison James, et Christophe Reig (dir), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, consulté le 11 janvier 2021 <http://books.openedition.org/pur/56127>.

15 Jean-Louis Jeannelle, « "L'acheminement vers le réel". Pour une étude des genres factuels : le cas des Mémoires », *Poétique*, vol. 139, no. 3, 2004, p. 279-297.

son projet d'écriture.

Selon Jacques Rancière « le réel n'est pas pour [le film documentaire] un effet à produire. Il est un donné à comprendre¹⁶ ». À la manière d'un documentariste donc, notre auteur « quête » le réel. Il s'agira pour nous de comprendre pourquoi Perec choisit le romanesque comme lieu de ces préoccupations et de cette investigation. Nous examinerons la mise en récit des captations du réel en étudiant la poétique du texte perecquien et la fabrique du documentaire, ainsi nous serons en mesure de réfléchir à la question de l'intégration fictionnelle d'un document, notamment par la pratique du montage et de l'agencement d'un matériau indiciel. Nous verrons que l'irruption du document dans la diégèse (notion que le cinéma et la littérature partagent) peut être le lieu d'ambiguïtés à démêler, entre vérité et mensonge à travers l'usage du faux et de la falsification par exemple. Rappelons que dans une remarque liminaire à la *VME*, Georges Perec mentionne que « l'amitié, l'histoire et la littérature [lui] ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre ». Il sera donc question de sources tant imaginaires que biographiques.

Enfin notre ultime hypothèse consiste à dire que l'esthétique documentaire développée au sein du roman répondrait en partie aux questionnements littéraires que se pose Perec au sujet de l'écriture du réel. En février 1973, pendant la rédaction de la *VME*, Perec publie un article intitulé « Approches de Quoi ? » dans la revue *Cause commune*. Il y formule les questions qui le guideront dans son enquête sur le réel, sur « l'infra-ordinaire » :

Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire¹⁷ ?

L'auteur s'interroge de nouveau quelques années plus tard dans un texte qu'il écrit pour le commentaire du film documentaire *Récits d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir* qu'il réalisa avec Robert Bober. La voix off du film égrène ces questionnements:

Comment décrire ?
Comment raconter ?
Comment regarder ?
[...]
Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'est pas photographié, archivé, restauré, mis en scène ?
Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours¹⁸ ?

Georges Perec, nous le verrons, s'est donc aussi essayé à la réalisation de films documentaires. Éclairée par ces préoccupations, nous pourrions étudier dans la *VME* et dans notre corpus de films documentaires la question de la représentation du quotidien et des objets qui y tiennent une place si importante. Nous interrogerons les réseaux de sens que forment l'approche documentaire, le savoir et la mémoire. Cette étude s'articulera donc autour d'objets hybrides. Il s'agira pour finir de

¹⁶ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 202-203.

¹⁷ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁸ *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, réalisation de Robert Bober, scénario et commentaire de Georges Perec, 116 min, 1979.

montrer que le roman de Georges Perec à travers son esthétique documentaire participe d'un même désir de réel et de fiction.

PREMIÈRE PARTIE
APPROCHE HISTORIQUE ET THÉORIQUE

Afin de mener notre étude comparée il semble important de définir un champ commun entre le cinéma documentaire et la littérature. Pour ce faire nous proposons une brève histoire du cinéma documentaire, selon l'évolution de ses techniques et de sa poétique, mais aussi selon différents critères théoriques qui semblent fondamentaux pour l'analyse de cette production. En examinant toujours la question du réel, nous aborderons par exemple la notion d'objectivité : la caméra peut-elle vraiment être considérée comme un œil mécanique enregistrant simplement la réalité ? Nous verrons également que le cinéma documentaire échappe à toute volonté de définition. Dans un ouvrage intitulé *Le Regard documentaire*, Jean-Paul Colleyn précise qu'il serait vain de tenter une classification ou une codification du cinéma documentaire :

[Le film documentaire] se nourrit de mille démarches cumulées[...] Il n'existe pas de recette, de protocole rigoureux qui permette de définir le film documentaire par ses méthodes. Sur les plans théorique, moral et esthétique le champ du documentaire est éclaté et conflictuel. Chaque sujet fait subir une redéfinition des procédés en raison de ses contraintes spécifiques et des exigences propres à une situation particulière¹⁹.

Aussi, sans prétendre à l'exhaustivité, nous cernerons seulement quelques-uns des enjeux du cinéma documentaire. Nous sélectionnerons notamment ceux qui entrent en résonance avec l'œuvre de Georges Perec ou avec des questions littéraires telles que le statut de l'énonciation ou « l'illusion référentielle » par exemple. Nous avons ainsi limité notre étude aux documentaires qui ont pour sujet la condition humaine et le quotidien en laissant de côté le grand nombre de documentaires passionnants qui abordent la faune et la flore, les paysages, ou encore la catégorie particulière des reportages dont il ne sera pas question ici.

1.1 Une Histoire en partage ?

1.1.1 Naissance du cinéma documentaire : le pouvoir de l'objectif.

L'analyse esthétique du cinéma – dans la mesure où elle se penche depuis l'écllosion du septième art, sur les secrets de sa poétique et de ses rhétoriques – reste au fondement de la critique des mises en scène et représentations audiovisuelles, et ouvre sur le questionnement même de ce que l'on considère comme « réalité²⁰ ».

De façon assez dogmatique on oppose « documentaire » et « fiction » selon un critère de vérité. Le documentaire proposerait des images vraies parce qu'elles résulteraient d'une captation sur le vif, immédiate et spontanée, de « vrais agissements, de vrais protagonistes sur les lieux véritables²¹ ». Il existerait une relation de cause à effet entre la prise de vue et la réalité. Quels enjeux cette relation du film au monde met-elle en scène ? Et comment devons-nous la comprendre ?

19 Jean-Paul Colleyn, *Le Regard documentaire*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 25.

20 François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p.8.

21 *Ibid.*, p. 14.

Commençons par définir ce qu'est une image au cinéma. Pour François Niney le statut de l'image en documentaire tient sa particularité du fait qu'elle participe en même temps de la trichotomie du signe défini par Charles S. Peirce (indiciel, iconique et symbolique). La prise de vue est une empreinte mécanique de l'objet filmé, qui se reflète en tout point sur l'épreuve photographique ou sur la bande-vidéo. L'image photo-cinématographique renvoie ici à l'objet filmé de manière indicielle puisqu'elle est affectée directement par cet objet. C'est ce que Roland Barthes nomme le « ça a été » de la photographie. Ainsi pour le sémiologue, la photographie « accomplit la confusion inouïe de la réalité ("Cela a été") et de la vérité ("C'est ça²²!") ». On peut également affirmer que l'image « prise à l'improviste » (Dziga Vertov) a une puissance iconique, elle ressemble à l'objet filmé. Elle détient par ailleurs une puissance symbolique. Le sens qu'on lui attribue peut varier selon l'interprétation des récepteurs, les choix de montage, l'usage social, les conventions ou les habitudes culturelles. Pour produire du sens, les signes que constituent les prises de vues doivent être manipulés et organisés en un discours audiovisuel avec son vocabulaire (le hors champ, le contraste, le contre-champ, etc.). Pour faire sens, la prise de vue documentaire, cette unité de sens minimale, doit donc d'une part entrer en lien avec le monde et le spectateur et d'autre part avec l'ensemble des éléments qui composent le film. C'est par cette dialectique que la prise de vue devient un lieu de discours, d'interaction et de correspondance. François Niney écrit au sujet du sens en documentaire :

Mais comprenons bien : pas plus qu'il ne jaillit d'un face à face sujet/objet, le sens ne se tient caché derrière les apparences. Il est dans la relation, à condition de l'entendre non comme captation d'un donné, mise en adéquation d'un sujet réceptacle avec des faits tout faits, mais comme connexion-penser d'événements par un tissage de signes. Le sens n'est pas contemplation-conformation d'une conscience à un objet, mais effectuation toujours à refaire (ne dit-on pas « faire signe ») par prospection, rapprochements d'événements et mise en séries de signes, jeu d'interprétations et variations²³.

Penser l'image en documentaire comme adéquate au réel, comme un fragment absolu de la réalité, provient directement de l'héritage objectiviste du début du cinéma « plein air » de la fin du XIX^e siècle. À cette période le documentaire était considéré comme un moyen direct de donner à voir le réel et de témoigner de la réalité ; une image du réel pouvait encore être simplement reçue comme le réel. Nous sommes volontiers tentés d'accuser la naïveté des époques passées, nous nous contenterons de rappeler, à l'instar de Guy Gauthier, que « chaque époque à ses filtres [idéologiques], les nôtres seront décelés par nos successeurs²⁴ ». C'est ainsi que les pionniers du cinéma ont d'abord mis au point des caméras dans le but d'enregistrer le monde. La caméra, ou plutôt son perfectionnement, concorde alors avec une double volonté de créer un instrument pour capter le réel et un instrument d'observation scientifique. Les célèbres chronophotographies du docteur Étienne-Jules Marey, ou d'Eadweard Muybridge attestent de cette intention scientifique. La

22 Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie* [1980], *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, p. 880.

23 François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 16.

24 Guy Gauthier, *Un Siècle de documentaires français*, op. cit., p. 43.

chronophotographie du galop du cheval permet alors de décomposer son mouvement. Les premières archives cinématographiques sont constituées de documentaires tels que les célèbres films de Louis Lumière, *La Sortie des usines Lumière* et *L'Arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, tous deux réalisés en 1895. Il dira d'ailleurs que « les sujets des films qu'[il a] choisis sont la preuve qu'[il] ne désirai[t] que reproduire la vie²⁵ ». Le programme des Lumières est donc clair, le cinéma ne peut être autre chose qu'un cinéma documentaire. Bien que Jean-Luc Godard, avec le sens de la formule qu'on lui connaît, affirmera que les frères Lumières réalisaient des films de fiction tandis que Georges Méliès au contraire réalisait des films documentaires. Georges Sadoul souligne dans son *Histoire générale du cinéma* le fait que Louis Lumière envoyait filmer ses opérateurs aux quatre coins du monde, avec cette conviction qu'il fallait croire à la réalité objective de chaque plan :

Louis Lumière avait fixé cette règle que son appareil était fait pour enregistrer la vie, prendre la nature sur le vif. Rien de plus. Il ne pouvait et ne devait avoir aucune autre fonction. [...] Ouvrir leurs objectifs sur le monde, telle était la seule, l'exclusive consigne qui fut donnée, au début de 1896, à Mesguich, à Promio, à Doublier et à vingt autres. Tous la suivirent aveuglément et grâce à elle, ils firent notablement progresser le cinéma²⁶.

La caméra avait alors pour prétention d'« enregistrer la vie », et se faisait appeler un « biographe », notion détournée dans une acception purement mécanique qui donnera par ailleurs son nom à l'une des premières compagnies de production cinématographique l'*American Biograph*. Toutefois cette exigence sera fortement critiquée, notamment par l'un des « maîtres du Temps » et de l'autobiographie, Marcel Proust. Il écrit en effet dans la *Recherche* :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre les sensations et les souvenirs qui nous entourent simultanément, rapport que supprime une simple image cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui. [...] Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que, quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela la réalité ²⁷?

Avec les frères Lumière la caméra devient ainsi un outil d'enregistrement du réel irréfutable, un genre de témoin oculaire objectif. De cette manière la prise de vue, ou l'image, est pensée comme analogue à l'objet ou au sujet filmé. Elle n'est certes plus comme la peinture, c'est-à-dire une image symbolique, figurative, ou géométrique mais devient la trace matérielle d'un fragment de réel projeté sur un écran, elle détient donc une pleine puissance indicielle. Pourtant on conviendra aisément que les prises de vues réelles n'excluent en aucun cas la manipulation des images au moyen de reconstitutions ou encore du montage. En effet, une prise de vue est toujours une découpe de temps et d'espace. Elle participe d'une opération de sélection et de distorsion. Le temps du cinéma n'est jamais celui véritablement vécu. Le naturalisme du plan séquence fut poussé jusqu'à

25 *Ibid.*, p. 30.

26 *Idem.*

27 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Tome III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 890.

ses limites par certains cinéastes et artistes. Dans *Empire State Building* (1964) et *Sleep* (1964), Andy Warhol a ainsi tenté l'expérience. Il filme en plan fixe un unique sujet, le célèbre gratte-ciel new-yorkais ou bien un homme qui dort pendant six heures et demie. Il porte ainsi à l'écran une adéquation entre un plan séquence et le temps vécu dans une tentative que François Niney appelle très justement le « réel sans couture ». Pourtant ces films s'ils ont l'avantage de dévoiler la force hypnotique du cinéma et de l'écran sur les spectateurs, ils montrent surtout, et de manière flagrante, que l'exacerbation du caractère naturaliste du cinéma amène à questionner la reproduction filmique, et fait « ressentir la nécessité stylistique des inventions narratives », autrement dit le spectateur n'y trouve que peu d'intérêt et s'ennuie terriblement.

Adopter une posture positiviste c'est donc prétendre que la vérité documentaire de la prise de vue est vérifiable parce que son statut de signe indiciel permet à l'observateur de la soumettre au critère de vérification empirique. Toutefois on comprend que cette adéquation de la prise de vue avec le monde, cette soi-disant objectivité, que l'on prétend être la vérité documentaire, n'est pas suffisante pour caractériser le cinéma documentaire, ni pour répondre à la question « qu'est-ce qu'un documentaire ? ».

On peut constater que la pensée objectiviste du début du cinéma documentaire n'est pas sans rappeler l'histoire de la critique littéraire. En effet la théorie littéraire n'a jamais cessé d'évaluer la relation qu'entretient la littérature avec le réel ainsi que sa capacité à dire le monde. Le terme « réel » étant assez problématique, ses significations ont varié selon les époques donnant lieu à des postures diverses au sein de la critique littéraire. Il existe donc de nombreuses notions clefs de la théorie littéraire qui sont déterminées par telle ou telle acception du terme « réel ». Antoine Compagnon met en lumière ces significations multiples:

Toute une série de termes posent, sans jamais le résoudre pour de bon, le problème de la relation du texte et de la réalité, ou du texte et du monde : *mimèsis* bien entendu, le terme aristotélicien traduit par « imitation » ou par « représentation » (le choix de l'une ou de l'autre traduction est en soi une option théorique), « vraisemblable », « fiction », « illusion », ou même « mensonge », et bien sûr « réalisme », « référent » ou « référence », « description²⁸».

C'est au XX^e siècle que l'on voit se jouer la proclamation du divorce entre la référence au réel et la littérature. Cette rupture devient notamment l'un des enjeux majeurs de la théorie littéraire des années 60 et 70. Le tournant linguistique et structuraliste porte avec lui l'idée qu'il n'existe pas de réel en dehors du discours. Ainsi pour Genette et Todorov, l'histoire littéraire correspondrait jusqu'au XIX^e siècle à la recherche d'une adéquation au réel. Ils affirment résolument que la finalité de la moindre innovation littéraire au XIX^e siècle serait cette quête. Ils écrivent ainsi dans *Littérature et réalité* :

Pour les écrivains du XVIII^e et du XIX^e siècles comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature (même si le mot n'y est pas toujours) est un idéal: celui de la représentation

28 Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 112.

fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours; **toute révolution littéraire** s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la « vie²⁹ ». (nous soulignons)

On le voit les innovations littéraires participent à la recherche d'une adéquation au réel au même titre que l'invention de la caméra. Cette quête de l'objectivité dans l'adéquation au réel a bien évidemment été récusée à la fois par les théoriciens de la littérature et les théoriciens du cinéma. En ce qui concerne le domaine des Lettres, la contestation par les critiques de la posture objectiviste des théoriciens littéraires et des auteurs s'est effectuée selon deux mouvements : l'autonomisation du texte et la création des concepts d'« effet de réel » (Barthes) et d'« illusion référentielle » (Michael Riffaterre). Dans le cas de la littérature comme dans le cas du cinéma documentaire, il s'agit bien d'interroger le lien entre le texte et le lecteur ou le film et le spectateur. En 1978, Riffaterre écrit dans un article justement intitulé « l'illusion référentielle » que l'« illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur. L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature³⁰ ». Lorsque l'on visionne les premiers films documentaires on comprend tout de suite que le cinéma est appelé à devenir également un art de l'illusion. Car le cinéma documentaire nous met devant les yeux cette duplicité entre rêve et réalité. La fiction nous ment-elle systématiquement? Picasso aurait dit : « L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité ». On peut aussi rappeler une célèbre formule du cinéaste Orson Welles citée par François Niney : « Le cinéma, c'est le constat d'une illusion ». Welles décline cette réflexion en image, rien d'étonnant à le voir grimé en illusionniste, dans son film *F for Fake* (1973) au sujet duquel nous reviendrons dans la suite de notre travail. L'invention cinématographique étant à la croisée entre science et mirage, elle révélerait l'illusion, pour prendre conscience de sa nécessité vitale (Nietzsche) et enfin accéder à la vérité. Le cinéma aurait donc la vertu de dessiller le spectateur, n'est-ce pas là l'idée même du trompe-l'œil ? Comme l'affirme François Niney, un trompe-l'œil n'a de sens que s'il dé-trompe l'œil. Ainsi Orson Welles et Georges Perec partagent ce même goût de l'illusion et du trompe-l'œil, deux phénomènes esthétiques qui sont contenus en puissance tant dans le cinéma que dans la littérature. On retrouve par ailleurs le nom d'Orson Welles dans la *VME* à l'occasion du portrait peint par l'artiste Hunting du « docteur LaJoie [...] radié de l'ordre des médecins pour avoir déclaré en public que William Randolph Hearst, sortant d'une projection de Citizen Kane, aurait monnayé [son] assassinat³¹ » toutefois – et ce n'est pas un hasard – il s'agit d'un portrait « à mi-chemin du tableau de genre, du portrait réel, du pur phantasme et du mythe historique, quelque chose qu'il baptisa "le portrait imaginaire³²" ». Il n'y a que cinq occurrences de l'adjectif *réel* dans la *VME*, on trouve deux d'entre elles dans un contexte qui mentionne des faussaires, c'est le cas dans ce chapitre LIX et dans le chapitre XXII qui concerne

29 Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

30 Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », [1978], *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 93.

31 Georges Perec, *VME*, Paris, Hachette, 1978, p. 354.

32 *Ibid.*, p. 352.

« l'histoire de l'homme qui acheta le Vase de la Passion ». On peut noter que très vite le cinéma documentaire sera délaissé par le public qui lui préférera un cinéma à émotions fortes, le « cinéma romancé » des « grands illusionnistes » comme Georges Méliès. Le terme « documentaire » au cinéma apparaît dans les années 1910, on le trouve dans les catalogues Gaumont. Il désigne les courts métrages qui étaient projetés en première partie des séances de cinéma. Il prenait alors de nombreuses formes telles que les courts métrages scientifiques, éducatifs ou encore les « actualités reconstituées ». Le cinéma documentaire ne cessera de se complexifier. On lui reconnaît alors deux maîtres, les « grands anciens » comme les appelle Guy Gauthier : l'américain Robert Flaherty avec son célèbre *Nanouk* (1922) et le russe Dziga Vertov avec *L'Homme à la caméra* (1929).

L'invention du cinéma a donné lieu à une nouvelle manière de représenter et d'imaginer le réel. On ne peut plus réduire le cinéma documentaire à la seule opération d'enregistrement du réel. En documentaire on fait ainsi entrer en relation le réel et le possible, le subjectif et l'objectif, le passé et le présent, l'imaginaire et le documentaire. Le cinéma documentaire propose une autre manière d'habiter le réel. Cet autre réalisme met en jeu la question du point de vue parce qu'il s'instaure grâce à un échange de regards. L'ethnologue Marcel Mauss nous a appris que l'observateur était toujours dans le fait observé³³. Ainsi pour contester l'objectivisme des premiers temps certains réalisateurs de films documentaires ont dû affirmer leur subjectivité, parfois sous la forme de manifestes. C'est le cas du cinéaste Jean Vigo. En 1931 il accompagne son film *À propos de Nice* d'un texte qui fera date parce qu'il donne une première définition au documentaire par l'expression « point de vue documenté ». Elle demeure encore aujourd'hui la plus explicite et fait consensus. Voici un extrait du texte qu'il lut lors de la seconde projection du film au théâtre du Vieux-Colombier à Paris :

Mais je désirerais vous entretenir d'un cinéma social plus défini, et dont je suis plus près : du documentaire social ou plus exactement du point de vue documenté.

Dans ce domaine à prospecter, j'affirme que l'appareil de prise de vues est roi, ou tout au moins président de la République.

Je ne sais si le résultat sera une œuvre d'art, mais ce dont je suis sûr, c'est qu'il sera du cinéma. Du cinéma, en ce sens qu'aucun art, aucune science ne peut remplir son office.

Le Monsieur qui fait du documentaire social est ce type assez mince pour se glisser dans le trou d'une serrure roumaine, et capable de tourner au saut du lit le prince Carol en liquette, en admettant que ce soit spectacle digne d'intérêt. Le Monsieur qui fait du documentaire social est ce bonhomme suffisamment petit pour se poster sous la chaise du croupier, grand dieu du Casino de Monte-Carlo, ce qui, vous pouvez me croire, n'est pas chose facile.

Ce documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement l'auteur.

Ce documentaire exige que l'on prenne position, car il met les points sur les i.

[...]

Et le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques.

Et cela, avec une force telle, que désormais le monde qu'autrefois nous côtoyions avec indifférence, s'offre à nous malgré lui au-delà de ses apparences. Ce documentaire social

33 Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », [En Ligne], *Sociologie et anthropologie*, sous la direction de Marcel Mauss, Presses Universitaires de France, 2013, consulté le 27 mai 2021 <https://www.cairn.info/sociologie-et-anthropologie—9782130608806-page-IX.htm>.

devra nous dessiller les yeux³⁴.

Comment ne pas entendre la résonance du manifeste de Vigo avec la protestation qu'écrit Georges Perec à la fin des années 60 dans la revue *Cause Commune* ? On peut y lire ces lignes :

Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser.

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? [...] Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information³⁵.

Tous deux refusent la validité des actualités pour comprendre le monde. Selon eux les actualités sont insignifiantes parce qu'elles n'ont pas le bon objet. Pour Perec et Vigo ce qu'il faut interroger c'est ce qui est banal, ordinaire. Perec continue :

Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés. Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez.[...] Questionnez vos petites cuillers³⁶.

Perec et Vigo invitent ainsi le spectateur et le lecteur à interroger l'habituel et nous proposent une méthode. Leur programme consiste à montrer ce qui n'est pas visible, à donner un temps pour regarder et comprendre le réel. Et pour cela, ils doivent développer une forme d'anthropologie du quotidien. Se placer « sous la table du croupier » ou « interroger nos petites cuillers », permettrait de rendre visible ce qui est enfoui sous les habitudes. Perec forge deux mots, celui d'endotique et celui d'infra-ordinaire. Trente années séparent les programmes de Vigo et de Perec, mais ils affirment pourtant la même résolution : l'image et le texte deviennent la trace d'un regard posé sur les choses du quotidien. Il ne s'agit cependant pas de n'importe quel regard. Il faut exercer un regard qui interroge, être toujours suspendu à une question, ou plutôt à une série de questions : « Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? ». Ce regard ne porte pas la vérité mais produit des effets de vérités orientés par une démarche critique : il documente une vie (si ce n'est *la* vie), des relations, des gestes, des situations, une époque. Ce regard se cristallise par la suite dans des propositions de réalisation ou d'écriture. Figurer cette série de questions sur la page est donc une méthode qui influence l'écriture perecquienne vers un modèle presque ethnographique. De cette démarche

34 Jean Vigo, Extrait de la présentation de *À propos de Nice*, 14 juin 1931.

35 Georges Perec, « Approche de Quoi? », *Cause Commune* [1973], repris dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 10-11.

36 *Ibid.*, p. 11-12.

naissent des textes comme *Je me souviens* (1978), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), *Récits d'Ellis Island* (1978) et bien sûr la *VME*.

Il est donc difficile de donner une définition stable au film documentaire. La remise en cause de l'objectivité de la caméra s'effectue par l'irruption de la subjectivité comme programme de réalisation. Cela donne naissance à l'expression « point de vue documenté » qui jusqu'ici semble être la plus appropriée pour tenter de définir le cinéma documentaire.

1.1.2 Le récit de voyage comme prémisses du cinéma documentaire

Continuons à baliser notre champ de recherche. Toujours dans l'objectif de construire un socle commun entre le cinéma documentaire et la littérature, nous nous intéressons à présent au récit de voyage et à son lien avec le documentaire.

Dans son ouvrage *Un Siècle de documentaires français*, Guy Gauthier esquisse l'idée que la posture du cinéaste documentariste face au réel pourrait avoir comme précédent celle de l'écrivain voyageur. Il écrit :

Voici donc l'auteur [de documentaire] face au réel, et condamné par la méthode qu'il a librement choisie à le respecter, tout en sachant qu'il est fait d'apparences et qu'il peut être travaillé de diverses manières. Sur ce point, le cinéaste a été précédé par un autre type d'auteur : l'écrivain. [...] L'écrivain voyageur est celui qui se rapproche le plus du documentariste³⁷.

Bien qu'il s'agisse dorénavant d'un truisme, rappelons que le récit de voyage est un genre polymorphe, aux formes hétéroclites et à la définition instable. Il se trouve à la croisée entre science et littérature. Il est marqué par l'histoire, la géographie et l'ethnographie. Ses orientations thématiques varient beaucoup. Parfois en prose narrative et parfois versifié, il emprunte sa forme au carnet de voyage, au journal de bord ou à la littérature épistolaire. S'y glissent des réflexions philosophiques, des souvenirs autobiographiques, des anecdotes et des digressions en tout genre, autant de preuves du caractère hybride de sa composition. Enfin, les récits de voyage ont la particularité de présenter des documents tels que des plans, des cartes, des croquis et des documents d'archives. On l'aura compris, le récit de voyage est un genre hybride, ouvert, pluridisciplinaire, protéiforme, et *a priori* sans loi. Comme Guy Gauthier nous l'a suggéré, nous voyons chez les écrivains voyageurs et dans les récits de voyage des prémisses à l'attitude du documentariste face au réel lorsqu'il écrit et réalise un documentaire, pour le grand genre très apprécié du voyage cinématographique mais non exclusivement. Nous étudions d'abord la démarche qu'adoptent l'écrivain voyageur et le documentariste. Puis nous examinons la question de l'appartenance au genre référentiel, tant du cinéma documentaire que du récit de voyage, à travers la double dimension littéraire et documentaire de la relation de voyage. Nous esquissons une description de certains traits constitutifs que partagent le récit de voyage et le cinéma documentaire.

³⁷ Guy Gauthier, *Un siècle de documentaire*, *op. cit.*, p. 19-20.

Si l'écrivain voyageur et le documentariste partagent une même démarche en amont du travail d'écriture ou de réalisation, il faut tout de même rappeler qu'elle était déjà adoptée par les écrivains bien avant l'apparition du cinéma. Le récit de voyage a une histoire très riche et très ancienne. Il est d'usage de voir dans les *Histoires* d'Hérodote (V^e siècle av. J.-C.) « l'un des premiers exemples de récits de voyages ³⁸ ». On date son entrée en littérature à partir du 19^e siècle, notamment avec Chateaubriand et son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Évidemment cette date peut être contestée : qu'en est-il dans la littérature extra-européenne ? Ne trouve-t-on pas chez Hérodote une part de littérarité ? Malgré l'intérêt que nous portons à ces questions, nous ne les examinerons pas davantage. La chronologie impose évidemment de faire du récit de voyage un précédent au cinéma documentaire. Nous reconnaissons une même démarche dans le protocole préparatoire qu'effectuent avant d'écrire leurs œuvres nos auteurs-voyageurs, écrivains ou documentaristes. Tous les deux accomplissent un travail de repérage. Ils peuvent avoir parcouru le pays où ils se rendent une première fois. Les étapes de leur voyage sont parfois balisées. Ils peuvent aussi s'être préparés par des lectures, notamment pour constituer leur itinéraire. À l'inverse, certains se laissent aller à la découverte, sans avoir prédéfini leur parcours. La première page du *Voyage au Congo* d'André Gide en est un exemple, il écrit :

- Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas ?
- J'attends d'être là-bas pour le savoir³⁹

Dans tous les cas, aucun scénario préétabli ne peut résister aux accidents et détours propres au voyage ainsi qu'à ses contingences. Le scénario sera sans cesse modifié par les aléas du voyage, liés aux conditions naturelles, aux rencontres et aux découvertes. Ensuite, dans les deux cas, les auteurs vont s'immerger dans l'univers relaté ou filmé. C'est l'une des caractéristiques singularisantes du récit de voyage et de l'approche documentaire. Les auteurs-voyageurs saisissent sur le vif leurs impressions, ce qui se joue devant leurs yeux et consignent ces fragments de réel par des prises de notes visuelles (croquis, photographies, images filmées) ou textuelles (carnet de notes, journal de bords etc.). Robert Flaherty pour son film *Nanouk l'Esquimau* (1922) prenait des notes visuelles grâce à sa caméra sur la vie quotidienne des Inuits. Il filmait des plans sans mise en scène et au fil de son périple. Le récit de voyage et le documentaire participent donc plus ou moins d'une esthétique de la spontanéité. Cependant, dans les deux cas les auteurs-voyageurs soumettent leurs prises de notes à un travail postérieur de reconstitution et de réagencement afin de produire leur récit. Ainsi s'opère la mise en scène du réel par la reconstitution fictive de faits réels propre au documentaire.

Depuis Hérodote, la relation de voyage est fondée sur l'expression des choses vues. Selon Réal Ouellet, l'*autopsie*, c'est-à-dire le fait de voir de ses propres yeux, est la « première caution de

38 Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Pups, 2015, p. 34.

39 André Gide, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927, p. 13.

celui qui prétend parler du monde en connaissance de cause⁴⁰ ». Georges Perec dans le chapitre « Monde » d'*Espèces d'espaces* écrit : « Voyager. [...] Voir en *vrai* quelque chose qui fut longtemps une image dans un vieux dictionnaire⁴¹ ». L'expérience viatique est donc avant tout une expérience visuelle. Le récit de voyage tente de représenter objectivement un réel pourtant insaisissable. Comme l'explique Thangam Ravindranathan dans son ouvrage *Là où je ne suis pas*, le voyage « projette un *lointain*, horizon de complétude, de bonheur ou de tristesse dans une géographie imaginaire et allégorique⁴² ». Il n'y a guère d'adéquation entre l'image du monde désirée et l'image qui fait réellement face aux auteurs-voyageurs. Pour écrire l'auteur-voyageur doit donc négocier entre sa sensibilité individuelle subjective et la fonction référentielle intrinsèque au récit de voyage. Selon Roland Le Huenen :

Toutes les relations de découvreurs, et d'une manière générale le récit de voyage classique, se veulent des récits transitifs, réglées par une économie du regard qui postule la transparence du discours, sa compétence représentative et son adéquation à l'objet décrit⁴³.

Le récit de voyage médiatise par la narration l'expérience viatique. Là où il y avait à l'origine une séquence d'images, on trouve une séquence de mots. La représentation du réel est donc soumise à la compétence représentative du discours. Une question se pose alors : comment un système linguistique peut-il rendre compte de cette expérience viatique? Ici se joue également le moment de la souvenance, car c'est par la mémoire que l'expérience viatique peut être couchée sur la page. Comme le souligne le documentariste Pierre Perrault:

L'image documentaire n'est pas la réalité mais mémoire de la réalité. Empreinte de la réalité. Bien plus que sa trace. Mémoire de la chose vue. Reproduction du regard. Non pas la chose elle-même mais la chose vue⁴⁴.

La place tout à fait centrale qu'occupe la mémoire dans la formation du récit de voyage est un nouveau point de jonction avec le récit documentaire. L'écriture de récit de voyage et de récit documentaire suppose à la fois d'activer une mémoire et d'engager l'imaginaire.

Réal Ouellet dans un article intitulé « Pour une poétique de la relation de voyage » écrit :

Par rapport à l'épopée et au roman, la relation de voyage occupe la même position que l'histoire ou la géographie: elle n'a pas pour objectif déclaré le fictionnel et le littéraire. Son pacte implicite avec le lecteur virtuel repose sur la véracité factuelle et l'exactitude objective. [...] Mais elle se rapproche du roman par sa recherche du suspense narratif et de l'exotisme du monde représenté⁴⁵.

40 Réal Ouellet, « Une littérature qui se donne pour réalité : la relation de voyage », dans *La Relation de voyage : un document littéraire et historique*, Serge Jaumain (dir.), Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1995, p. 16.

41 Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Édition Gallilée, 2007, p. 153.

42 Thangam Ravindranathan, « Du voyage. Trouble du récit », dans *Là où je ne suis pas. Récits de déviation*, [En ligne], Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 23-56, consulté le 10 mai 2021, <https://www.cairn.info/la-ou-je-ne-suis-pas—9782842923488-page-23.htm>.

43 Roland Le Huenen, *op. cit.*, p. 360.

44 Pierre Perrault, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone, 1995, p. 17.

45 Réal Ouellet, « Pour une poétique de la relation de voyage », Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 18.

Il montre de manière convaincante comment la relation de voyage participe d'une double dimension à la fois factuelle et fictionnelle. Factuelle puisqu'il s'agit de rendre compte d'une réalité observée avec les outils qu'offre la science notamment, mais aussi fictionnelle parce qu'il s'agit toujours de la représenter dans une narration subjective. Le récit de voyage a aussi une visée esthétique. Nous faisons donc face à des «narrations littéraires documentaires⁴⁶ » selon l'expression de Lionel Ruffel. Le genre viatique appartient ainsi à un ensemble de formes référentielles, comme le documentaire. La complexité de la littérature de voyage tient à son double statut, à la fois littéraire et documentaire. Documentaristes et écrivains-voyageurs ont un programme commun qui consiste à dire le monde voyagé et à en produire une vérité. Selon Ouellet, pour faire le récit de leur voyage les auteurs-voyageurs utilisent, sur le plan formel, une triple démarche discursive : la narration, la description et le commentaire. La mise en texte de l'expérience viatique se structure selon cette démarche. Quand elle prétend représenter une réalité événementielle, le temps vécu, elle emprunte le mode narratif ; quand elle porte sur des savoirs, plus ou moins vérifiés (et parfois contestables), elle se fait description. Enfin, l'auteur-voyageur qui éprouve le voyage ne manque pas d'exprimer ses réactions dans des commentaires. Ces trois modes discursifs sont aussi essentiels aux récits de voyage qu'aux documentaires. Ainsi, notons que Chateaubriand dans la préface à la première édition de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* donne déjà une conception du récit de voyage comme un texte stratifié par ces modes discursifs, il écrit :

Dans un ouvrage du genre de cet Itinéraire, j'ai dû souvent passer des réflexions les plus graves aux récits les plus familiers : tantôt m'abandonnant à mes rêveries sur les ruines de la Grèce, tantôt revenant aux soins du voyageur, mon style a suivi nécessairement les mouvements de ma pensée et de ma fortune. Tous les lecteurs ne s'attacheront donc pas aux mêmes endroits : les uns ne chercheront que mes sentiments, les autres n'aimeront que mes aventures ; ceux-ci me sauront gré des détails positifs que j'ai donnés sur beaucoup d'objets, ceux-là s'ennuieront de la critique des arts, de l'étude des monuments, des digressions historiques⁴⁷.

Le récit de voyage, avant le documentaire, avait déjà pour vocation de rendre proche le lointain, de représenter non seulement le réel mais aussi l'altérité. Il permet d'entrevoir les rouages de cette représentation et ses limites. Les récits de voyage sont nombreux à avoir été écrits aux dépens des autres, en écrasant leurs voix pour mieux les dominer. Le récit de voyage et le documentaire jouent donc un rôle politique, social, militant et pédagogique.

Nous avons dégagé des traits communs aux documentaires et aux récits de voyage. Le premier ensemble de traits concerne la *démarche*. On trouve ainsi une absence de scénario préétabli avec ou sans repérage et parcours balisé, une immersion de l'auteur (cinéaste ou écrivain) dans l'univers filmé ou raconté, des saisies sur le vif et des prises de notes. Le second ensemble concerne la *fabrique*. Il s'agit de la mise en texte et mise en image de *l'autopsie*, de la mise en scène du réel

46 Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », [En ligne], *Littérature*, 2012/2, n°166, p. 13-25, consulté le 04 mai 2021, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.html>.

47 François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2011, t. VIII-IX-X, p. 138-139.

par la reconstitution fictive de faits réels, du rôle de la mémoire, de la structure discursive invariable en trois temps : narration, description, commentaire. Et enfin, le dernier ensemble de traits communs concerne le *rôle* qui, du point de vue de l'œuvre, peut être social, politique, pédagogique ou militant.

Notons que dans le *Cahier des charges*⁴⁸ de la *VME*, Georges Perec inscrit « revenir de voyage » dans son « tableau général des listes⁴⁹ », c'est-à-dire dans les 42x10 éléments qui constituent les contraintes programmées pour la narration, et plus précisément dans les « ressorts » à la première case. On retrouve ainsi la contrainte « revenir de voyage » dans les chapitres 15, 21, 25, 41, 55, 56, 72, 84, 90, 92, 95, soit dans 11% des chapitres. C'est pourquoi un grand nombre des personnages de la *VME* sont des voyageurs qui sillonnent le monde pour converger dans un même espace : l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier. On apprend, par exemple, au chapitre XV ceci à propos des voyages de Smautf et de Bartlebooth:

Les voyages de Bartlebooth, et subséquemment de Smautf, durèrent vingt ans, de mille neuf cent trente-cinq à mille neuf cent cinquante-quatre, les menèrent d'une façon parfois capricieuse tout autour du monde. Dès mille neuf cent trente, Smautf commença à les préparer, réunissant les papiers nécessaires à l'obtention des visas, se documentant sur les formalités d'usage dans les différents pays traversés, ouvrant en divers endroits appropriés des comptes efficacement approvisionnés, rassemblant des guides, des cartes, des indicateurs horaires et des tarifs, retenant des chambres d'hôtel et des billets de bateaux⁵⁰.

Plus loin on peut lire au chapitre LV :

[Henri Fresnel et sa troupe de saltimbanques] mirent deux ans à traverser l'Espagne, passèrent au Maroc, descendirent en Mauritanie et jusqu'au Sénégal. Vers mille neuf cent trente-sept, ils s'embarquèrent pour le Brésil, parvinrent au Vénézuéla, au Nicaragua, au Honduras, et c'est ainsi, pour finir, qu'Henri Fresnel se retrouva à New-York⁵¹.

Quant à Olivia Rorschash, elle embarque au chapitre LXXIX pour son 56^e tour du monde.

1.1.3 Le commentaire en voix off

Le cinéma documentaire et la littérature ont au moins une chose en commun : ils racontent des histoires. Dans le cas du cinéma du réel, l'une des formes qui se charge de déployer le récit est le commentaire. On appelle commentaire le discours d'accompagnement des images filmées. Les formes du commentaire peuvent fortement varier. On trouve des commentaires savants ou bien spontanés. Ils prennent parfois la forme d'un monologue ou d'un dialogue. Le commentaire peut être lu par les personnes filmées, par le réalisateur ou encore il peut être récité par un acteur. Selon l'anthropologue Claudine de France, « dès son invention, l'image animée est l'effet d'un acte

48 Georges Perec, *Cahier des Charges de La Vie mode d'emploi*, édition établie par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions/Zulma, 1993, p. 42.

49 Voir Annexe n°1.

50 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 80.

51 *Idem*, p. 327.

figuratif qui peut s'accompagner à tout instant d'une trace écrite ou de la parole⁵² ». Cela vaut déjà pendant les années du cinéma muet où l'utilisation des « cartons » témoigne de la forte présence du registre verbal à l'écran. En ce qui concerne le cinéma documentaire, l'image et le commentaire offrent à la disposition du cinéaste deux grands modes d'appréhension et de représentation du réel. Ensemble, image et commentaire s'accordent à montrer le sensible et le non-sensible tels que les croyances, les systèmes de valeurs et les affects. Le sensible s'exprime de façon analogique dans le cinéma (objets, comportements, gestes, etc.). Loin de se réduire à l'une ou bien à l'autre de ces fonctions, le commentaire et l'image se partagent en réalité le même territoire du réel, qu'ils explorent chacun à leur manière. Toujours selon Claudine de France, « ce sont des mises en scène équivalentes du réel, l'une fondée sur la monstration, et son produit, le montré, l'autre sur l'évocation, et son produit, l'évoqué – le dit⁵³ ». Le commentaire peut être inclus dans le film ou peut être extérieur à lui. Ces manifestations du commentaire, intrascéniques ou extrascéniques, varient en fait selon les moyens techniques utilisés au cours de l'histoire. Ainsi, on distingue habituellement trois phases d'instrumentation cinématographique distinctes qui correspondent à trois temps de l'histoire du cinéma, films documentaires compris : le cinéma muet (1895-1929), le cinéma sonore post-synchronisé (1929-1960) et le cinéma en son synchrone (de 1960 à aujourd'hui).

Dans l'étude que nous menons au sujet du commentaire dans le cinéma du réel, deux grands moments nous intéressent particulièrement pour aborder la question de la construction d'un champ commun entre littérature et cinéma documentaire. Il s'agit d'abord de l'âge d'or de la collaboration entre des cinéastes documentaristes et des écrivains, qui se déroule de 1929 à 1960. Cette collaboration naît justement à l'endroit du commentaire. Il s'agit ensuite des années 60 à 70 où le commentaire omniscient est abandonné en faveur d'autres formes d'énonciation. Nous verrons le rôle que jouent les écrivains à ce moment-là, surtout celui de Perec, qui participe, à son échelle à l'histoire de la forme « commentaire » dans le cinéma documentaire. La filmographie de Perec compte huit commentaires de sa main, dans des films pour le cinéma ou la télévision : *Le Mieux-être*, *Le FIAP* (« *Chroniques de France* »), *1930-1934 : La Vie filmée des Français*, *Ahô... au coeur du monde primitif*, *Gustave Flaubert : Le Travail de l'écrivain* (« *Chroniques de France* »), *Les Lieux d'une fugue* (« *Caméra-je* »), *Récit d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* et *Inauguration*.

Dans cette partie nous nous intéressons plus particulièrement au commentaire de Perec pour le film documentaire ethnographique *Ahô... au coeur du monde primitif* (1975), connu parfois sous le titre *Ahô ! Les hommes de la forêt*, signé par les québécois Daniel Bertolino et François Floquet. Le commentaire écrit à cette occasion servira de base à l'écriture du chapitre XXV de la *VME*, nous

52 Claudine de France, « Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel. », *Xoana, images et sciences sociales*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, p. 74.

53 *Ibid.*, p. 77.

l'étudierons plus précisément dans la suite de notre travail.

Le cinéma devient sonore à la fin des années 20. On considère qu'en 1927, *Le Chanteur de Jazz* d'Alan Crosland marque le début du « parlant ». Ainsi les fictions parlantes passent de *movies* à *talkies*. Les films documentaires, quant à eux, deviennent non seulement parlants mais aussi parlés : leurs images muettes se trouvent commentées en studio. On peut dire que, jusqu'à la fin des années 50, le commentaire est incontournable dans le documentaire. Toutefois, nombreux sont les critiques à insister sur la dangerosité du commentaire en voix off. On se méfie de lui, parce qu'il s'agit d'une voix omnisciente, désincarnée et anonyme ; il est par définition extradiégétique. On peut, par exemple, se demander légitimement ce que le commentateur peut nous dire d'une réalité qu'il décrit sans l'avoir vécue. On peut aussi s'interroger au sujet de son degré d'implication affectif ou idéologique par rapport à cette réalité. Le commentaire peut développer par ailleurs des dimensions didactiques, propagandistes ou encore colonialistes lorsqu'il est utilisé à l'excès. En effet, pour François Niney la voix off *ex cathedra* a une « fonction de commentaire propagandiste anonyme officiant comme à la messe⁵⁴ ». Le commentaire influence les perceptions du spectateur, notamment d'un point de vue émotionnel. Des effets de concurrences et de redoublements peuvent éclater lorsque l'image et la parole, les deux modes d'appréhension du réel que nous avons déjà évoqués, débordent l'un sur l'autre. Si l'image montre en même temps ce qu'évoque le commentaire, elle donne une sorte de description redoublée de l'évocation. Quant au commentaire, il peut décrire verbalement le montrable, territoire privilégié de l'image. Il redouble ainsi le discours des images. Dans les deux cas cette concurrence a des conséquences sur la qualité du discours et sa fonction. Le propos devient redondant et le spectateur s'ennuie.

Dans un célèbre extrait de son film *Lettres de Sibérie* (1957) Chris Marker montre comment un commentaire peut faire dire ce qu'il veut aux images, lorsque ces images sont considérées comme de simples illustrations d'un discours. Ainsi, le commentaire a le pouvoir – parfois sinistre – de manipuler les images. Marker nous le prouve par trois fois. Il fait varier son commentaire sur des séquences d'images identiques : le plan est filmé dans une rue d'Irkoustk, une ville de Sibérie à l'époque soviétique en pleine Guerre Froide. Le texte du commentaire est d'abord élogieux, il use d'adjectifs mélioratifs, comme « heureux Soviétiques » et propose une image flatteuse de l'URSS. Par la suite, il devient pamphlétaire, avec des accents dramatiques savamment soulignés par la musique. Enfin, il se veut « neutre », il énumère une série de faits. Mais l'on sait que l'objectivité en documentaire n'est jamais garantie. Marker nous le prouve avec cette séquence à la fois didactique et ludique. Avec Marker tout est subjectif. Ici, le texte ainsi que la musique font vivre l'image, ils lui donnent son sens.

Le chercheur Antony Fiant explique:

De Frederick Wiseman à Sergei Loznitsa, en passant par Wang Bing ou Gianfranco Rosi,

54 François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 69.

nombre de documentaristes parmi les plus stimulants fuient ainsi délibérément toute forme de didactisme, la vocation soi-disant informative du documentaire, quand ça n'est pas une vocation propagandiste⁵⁵.

On comprend dès lors pourquoi l'on observe chez les documentaristes contemporains un refus de réaliser ce genre de documentaires « bavards ». En effet, le rejet du commentaire omniscient offre à la fois aux cinéastes des possibilités esthétiques nouvelles, ainsi qu'un espace de revendication et de réflexion au sujet de la fonction du documentaire. Le commentaire permet d'instituer un espace de réflexivité au-delà des images. Il détache le regardeur de ce qui se montre à l'écran, il crée de la distance. Il est vrai qu'il assume une fonction explicative. Jacques Rancière souligne :

Expliquer veut dire deux choses bien différentes. Ce peut être donner le sens d'une scène, la raison d'une attitude ou d'une expression. Mais ce peut être, selon l'étymologie du mot, lui laisser dérouler la plénitude enroulée dans sa simple présence⁵⁶.

La voix off omnisciente adopte bien souvent la première valeur de l'acception « expliquer » que donne Rancière. Elle appose un sens aux images, elle en donne les raisons. C'est la fonction la plus traditionnelle du commentaire, lieu par excellence non seulement du savoir mais aussi du sens. Car le documentaire a une fonction cognitive certaine qui est le plus souvent mise en œuvre grâce à la voix off narrative. Si la fonction didactique a majoritairement dominé l'usage du commentaire en voix off, des alternatives créatives ont été tout de même possibles. On peut noter qu'un des moyens de contourner ce didactisme omniscient est de donner à la voix off une épaisseur subjective, émotionnelle. Dans ce cas les commentaires en voix off restituent une expérience personnelle du monde. Ils proposent ainsi au spectateur de partager cette expérience dans un rapport particulièrement intime. Le commentaire subjectivé permet au réalisateur de se livrer à une introspection. C'est par exemple le cas dans le film *Là-bas* de Chantal Akerman.

Parce qu'ils le trouvent trop chargé d'autorité, de jeunes cinéastes tels qu'Alain Resnais, Chris Marker ou encore Jean Rouch vont réinventer la pratique du commentaire quelques années avant l'explosion du cinéma direct. Il faudra attendre 1959 et l'invention d'un magnétophone portable capable d'enregistrer du son synchrone (le fameux Nagra) pour que la parole soit donnée au terrain, pour que le commentaire omniscient laisse la place à un commentaire incarné. Avant cette date donc, le commentaire en voix off règne en maître. Par la suite, le commentaire ne disparaît pas vraiment du cinéma documentaire, il change plutôt de forme et de valeur.

Il existe une parenté entre le cinéma documentaire et la littérature notamment dans l'histoire de la collaboration entre des écrivains et des réalisateurs. Une tradition au début du cinéma documentaire parlant voit les cinéastes demander à des écrivains, romanciers ou poètes, d'écrire des commentaires. Ils seront lus par la suite et engendreront une voix off. L'âge d'or de cette pratique a lieu durant la période du cinéma postsynchronisé. De nombreuses collaborations artistiques

55 Antony Fiant, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », [En ligne], *Cahiers de Narratologie*, n°20, 2011, consulté le 04 février 2021, <http://journals.openedition.org/narratologie/6346>.

56 Jacques Rancière, « L'Inoubliable », dans *Arrêt sur histoire*, Paris, centre Georges-Pompidou, 1997, p. 53.

prestigieuses se sont épanouies durant ces années. La relation artistique qui se noue entre écrivain et cinéaste est d'ailleurs assez bien documentée. Ainsi, on peut citer par exemple les collaborations prestigieuses entre Joris Ivens et Ernest Hemingway ou bien celles de Resnais avec Raymond Queneau ou Marguerite Duras. On se souvient de la collaboration de Jean Cayrol avec Resnais toujours, pour le célèbre film *Nuit et Brouillard*. Le titre du documentaire *Nuit et Brouillard* de Resnais et Cayrol fait partie de la liste des contraintes d'écriture présente dans le *Cahier des charges* de la *VME*. Nous étudierons ce choix plus loin dans notre travail.

Notre intérêt pour la relation artistique entre cinéaste et écrivain, qui se joue autour de l'écriture du commentaire, a mis au jour une grande quantité de productions. Notre travail n'étant pas d'analyser à proprement parler les enjeux de cette relation en tant que processus historique, culturel ou esthétique, nous avons fait le choix de donner simplement un aperçu, comme un tableau pointilliste, de quelques collaborations que nous avons jugées importantes. Un travail plus systématique resterait à mener. Nous évoquerons les collaborations entre Ernest Hemingway et Joris Ivens, Alain Resnais et Raymond Queneau, et bien évidemment entre Daniel Bertolino, François Floquet et Georges Perec.

Ernest Hemingway écrit et récite le commentaire du film *Terre d'Espagne* de Joris Ivens (1937). Joris Ivens accompagné d'autres intellectuels et artistes, retrouve les Républicains espagnols qui se battent contre les fascistes durant la guerre civile espagnole. Il documente le conflit pour un public international. *Terre d'Espagne* est l'exemple emblématique d'un cinéma documentaire engagé politiquement. C'est un film de propagande, Ivens et Hemingway filment le conflit dans le but d'obtenir un soutien économique et politique en faveur de la République espagnole. Pour s'assurer de ce soutien, le réalisateur et le scénariste développent une stratégie discursive cherchant l'empathie qui est portée par le commentaire. À propos du commentaire d'Hemingway, Joris Ivens dira :

Ce commentaire de Hemingway a fait école. Il ne double pas l'image, reste en-deçà d'elle et lui donne plus de force en créant une relation dialectique entre le mot et l'image⁵⁷.

Le commentaire en voix off se charge de donner aux spectateurs des informations sur la situation historique, dont les images se nourrissent. Il constitue la quasi-totalité de la bande sonore, très peu de sons du réel sont enregistrés. Lorsque les combattants se retrouvent en assemblée, le commentaire couvre même leurs prises de parole. On notera que le commentaire assume également la traduction de certaines interventions des protagonistes, toutefois, selon Silvia Paggi, « d'une manière très imprécise, davantage en fonction de son propre récit, qui s'adresse avant tout au public américain pour lequel le film a été conçu⁵⁸ ». Joris Ivens collabora de nouveau et des années plus tard avec un écrivain. Il s'agit cette fois-ci de Jacques Prévert, pour son film *La Seine a rencontré*

57 Joris Ivens cité dans Serge Richard, « 3 Histoires, 2 hommes, 1 film », *L'Unité*, n°187, 09 janvier 1976, p. 27.

58 Silvia Paggi, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », [En ligne], *Cahiers de Narratologie*, n°20, 2011, consulté le 04 février 2021, <http://journals.openedition.org/narratologie/6321>.

Paris (1957). Joris Ivens dira :

J'étais amoureux de Paris. L'idée de départ, c'était la rencontre du fleuve et de Paris. C'est devenu un film sur les parisiens et ce qu'ils viennent chercher auprès de la Seine, ce qu'elle leur donne. Le poème de Prévert a été fait après le tournage du film. Prévert a vu les images, a écrit un poème et il m'a dit : "Fais-en ce que tu veux".

Alain Resnais est un autre cinéaste qui s'est souvent entouré d'écrivains pour réaliser ses films. Il a travaillé avec Queneau, Cayrol et Duras, comme nous l'avons mentionné, mais aussi avec Jacques Sternberg, Semprun et Robbe-Grillet. Alain Resnais, en tant que cinéaste, instaure une relation originale avec le monde littéraire. Il demande aux écrivains non seulement d'écrire pour lui, mais aussi d'écrire avec lui, sans chercher par ailleurs à « faire cinéma ». Il voyait en Raymond Queneau un grand écrivain. C'est pourquoi il lui confie en 1958 l'écriture du commentaire de son film *Le Chant du Styrène*. Le commentaire de ce court métrage documentaire est remarquable. Il prend la forme d'un poème en alexandrins rimés. Le poème décrit la méthode de fabrication industrielle d'un bol en plastique. Il est récité par l'acteur Pierre Dux, non sans emphase, et commence ainsi :

Ô temps, suspends ton bol, ô matière plastique !
D'où viens-tu ? Qui es-tu ? Et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités ? De quoi es-tu donc fait ?
Quelle est ton origine ? En partant de l'objet
Retrouvons ses aïeux ! Qu'à l'envers se déroule
Son histoire exemplaire. Voici d'abord le moule.
Incluant la matrice, être mystérieux,
Il engendre le bol ou bien tout ce qu'on veut.

Le sujet est improbable. L'utilisation de l'alexandrin, volontairement grandiloquent, est particulièrement burlesque. Les prises de vues de Resnais sont à l'image du plastique : artificielles et de couleurs vives. Les longs travellings du processus de fabrication nous plongent dans l'univers froid de l'industrie et de la mécanique. Ici, le commentaire et l'image travaillent de concert pour métamorphoser un court métrage publicitaire de commande en véritable œuvre d'art cinématographique à l'esthétique très recherchée. L'apport de Queneau est assez traditionnel tout de même car la méthode d'écriture du commentaire reste celle consistant à voir le film dans un premier temps puis à composer le commentaire.

Il est important de rappeler qu'à partir des années 60 la pratique du commentaire en voix off commence à décliner, notamment dans le sillage de ce qu'il est admis d'appeler la « révolution du direct ». Le cinéma direct apparaît au Canada, pays d'origine de Bertolino et de Floquet, aux États-Unis et en France, sur fond de mutations sociologiques et de développement des sciences humaines. Dans les années 60, la révolution du cinéma direct est permise par la mobilité des moyens de filmer grâce à une caméra plus légère, mais aussi par la possibilité d'enregistrer en son synchrone. Il s'agit ainsi d'une révolution technique qui donne lieu à des bouleversements esthétiques. L'une des figures majeure du cinéma ethnographique de cette même période, Jean Rouch, a joué un rôle très important dans le renouvellement des formes du documentaire. Parce qu'il a vécu le passage du

cinéma post-synchronisé au son synchrone et qu'il avait le goût de l'expérimentation, Jean Rouch a inventé toute une série de dispositifs filmiques et sonores. Le traitement du commentaire est l'une des caractéristiques qui fait l'originalité de son œuvre cinématographique. La présence très forte du registre verbal reste absolument liée à son projet esthétique. Rouch maintient le commentaire. Cependant il donne également la parole aux protagonistes du film, après coup. Ils deviennent leur propre commentateur ainsi que des « auteur-réalisateurs à part entière ⁵⁹ ». L'auto-commentaire est une innovation poétique visible dans le film *Moi un noir* (1958) par exemple. La pratique du commentaire écrit par un auteur donnant lieu à une voix off a donc été fortement critiquée par les cinéastes de la période suivant l'ère du cinéma post-synchronisé. Guy Gauthier résume l'évolution de la pratique du commentaire de la manière suivante :

Le commentaire, qui prit une importance démesurée dans le parlant d'avant le direct, a été accusé, à juste titre, de viser à la manipulation des images. [...] Le direct a rétréci l'espace du commentaire dans sa fonction ancienne. [...] Trop emphatique ou trop plat, il détruit plutôt qu'il ne renforce l'impact des images. L'idéal est qu'il se maintienne à distance, et affirme, à défaut de sa qualité, son caractère indispensable⁶⁰.

Guy Gauthier porte ici un jugement esthétique envers les commentaires auxquels il attribue des qualités. Le commentaire est « trop emphatique ou trop plat », dès lors, trouver le ton juste semble être un exercice bien périlleux pour les auteurs de commentaires. Notons au passage qu'avec Gauthier, parler d'esthétique dans le cinéma documentaire est parfaitement acceptable. Avec le cinéma direct, on voit l'avènement d'une nouvelle manière de filmer les sujets et de les représenter. Les cinéastes du direct remettent en question la représentation de la parole selon des codes anciens, qui bien souvent confisquent la parole par une forme d'autorité surplombante : la voix off. Ils donnent davantage la parole aux personnes filmées. En effet, les cinéastes du direct développent un travail tourné vers la participation active des protagonistes afin qu'ils se réapproprient leur image, c'est l'un des enjeux du cinéma direct. Après les années 60, opter pour le commentaire et son autorité, est un geste qui se situe donc bien loin des préoccupations du cinéma direct. Ce peut être déjà perçu comme daté. Il est important de situer dans l'histoire des courants esthétiques du documentaire l'utilisation de la voix off, à travers le commentaire écrit par Perec, par les Québécois Floquet et Bertolino pour leur film *Ahô*. Le cinéma direct québécois s'est doté d'une identité poétique au moment où il a donné la parole à ses personnages pour devenir un cinéma de la « prise de parole », selon l'expression du réalisateur Jean-Louis Comolli, abandonnant ainsi l'ancien commentaire omniscient du début du parlant. On peut dire que la destitution du commentaire en voix off est le trait le plus remarquable des premiers documentaires québécois bouleversés par la révolution technique et esthétique du jeune cinéma direct. La puissance de la voix off, du commentaire écrit, laisse ainsi place à la puissance de l'oralité. L'énonciation documentaire n'est

59 Philippe Lourdou, « Commentaire et expérimentation. L'innovation de Jean Rouch dans la mise en scène de la parole », [En ligne], *Journal des africanistes*, 87-1/2, 2017, consulté le 12 mars 2021, <http://journals.openedition.org/africanistes/5965>.

60 Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan Université, 2003, p. 113.

plus prise en charge par une autorité singulière venue du haut. Cette Voix est renversée par une parole collective populaire. L'énonciation collective devient l'un des grands enjeux du cinéma documentaire des années 60 à 70. Une tradition dans la manière de filmer naît de ce bouleversement : l'énonciation documentaire se trouve structurée par les prises de paroles suscitées par les prises de vues et non plus par un commentaire postsynchronisé ajouté sur un montage d'images. Il s'agit d'une tradition, car tous les films documentaires québécois ne participent pas tout à fait à cette révolution. C'est le cas d'*Ahô...au cœur du monde primitif*. La collaboration de Perec avec Bertolino et Floquet s'inscrit donc dans l'histoire des pratiques du documentaire. Lorsque les cinéastes décident de faire appel à un écrivain pour l'élaboration du commentaire de leur film ce n'est pas anodin. En effet, ils se situent à rebours du renouveau du documentaire par le cinéma direct, ils choisissent de ne pas adopter son mode d'approche du réel.

1.1.4 Résurgence du commentaire voix off d'*Ahô...au cœur du monde primitif* dans le chapitre XXV de *La Vie Mode d'emploi*.

L'étude du commentaire voix off permet d'aborder plusieurs points en ce qui concerne l'esthétique documentaire qui travaille l'écriture de Perec. Un premier constat s'impose, la collaboration entre Perec et les réalisateurs québécois n'est pas très regardée par les critiques de Perec qui s'intéressent à son rapport avec le cinéma. Bien que modeste, le commentaire d'*Ahô* appartient tout de même à ce qu'on peut appeler l'œuvre cinématographique de Perec. Notons tout de même, qu'une édition critique et commentée du commentaire de Perec est en cours d'élaboration par la chercheuse Dominique Raymond depuis 2019. Ainsi, nous nous sommes essentiellement fondée sur l'article d'Isabelle Dangy paru dans le numéro 9 des *Cahiers Georges Perec*, « Le Cinématographe ». À la suite de son article, elle transcrit les deux dernières parties du commentaire de Perec. Le documentaire est introuvable sur internet et on ne peut l'acquérir. Il en existe une copie VHS appartenant au Fonds documentaire de l'Association Georges Perec à la Bibliothèque de l'Arsenal, mais le matériel pour la lire n'existe plus. Il faudrait la faire numériser.

En 1975, Bertolino et Floquet demandent à Perec d'écrire le commentaire de leur film documentaire ethnographique. Pour écrire ce commentaire Georges Perec effectue un séjour de deux semaines à Montréal. Selon Paulette Perec, l'ancienne compagne de Perec, il effectua le travail « sans déplaisir⁶¹ ». Fait remarquable, il fit ce séjour juste avant d'écrire les premiers chapitres de la *VME*. Ce n'est pas la première fois que Perec collabore avec des réalisateurs et qu'il fréquente le monde du cinéma. En effet, Perec a été tour à tour réalisateur, scénariste, producteur, auteur de commentaire et dialoguiste. D'après David Bellos, le biographe de Perec, il aurait eu l'occasion de rédiger le commentaire par l'entremise de Bernard Queysanne, avec qui il réalisa l'adaptation à

61 Paulette Perec, *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 96.

l'écran de son roman *Un homme qui dort* en 1974. Le commentaire d'*Ahô* est donc une œuvre de commande. La participation de Perec à ce projet semble répondre à l'un des principes de production littéraire que l'auteur s'était donné. Il avait, en effet, l'ambition de ne jamais écrire deux fois le même genre de texte, ambition qu'il affirma à plusieurs reprises. Lors d'un entretien radiophonique avec Bernard Noël il souligne :

J'ai écrit une douzaine de livres en dix ans et aucun ne ressemble à l'autre et je pense que c'est très bien, que justement ces livres soient différents⁶².

Dans « Notes sur ce que je cherche », Perec précise :

Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire⁶³.

Ainsi, le cinéma offre à Perec la possibilité d'accomplir son programme d'écriture, tout en lui assurant des revenus, une variable non négligeable.

Le fait qu'il existe plusieurs commentaires de Perec pour le cinéma documentaire nous permet d'affirmer que l'esthétique documentaire travaille l'écriture littéraire de l'auteur, si l'on convient que les pratiques artistiques ne sont pas hermétiques les unes aux autres. Quand Perec écrit le commentaire d'*Ahô*, il se place comme un récepteur attentif à l'univers du film. L'auteur commente des images déjà filmées. Perec ne fait aucune prise de vue pour *Ahô*. Il s'agit pour lui de lire des images documentaires et d'y apporter un commentaire, c'est-à-dire de les interpréter. Isabelle Dangy souligne que le commentaire « nous livre une image de Perec accompagnateur, mais aussi de Perec spectateur, récepteur attentif [...] parfois fasciné de scènes destinées à mûrir dans son imaginaire, en attente, d'un investissement futur⁶⁴ ». La collaboration au film *Ahô* se joue dans des termes nouveaux pour Perec, car si quelques mois auparavant il se tenait derrière la caméra pour le film *Un homme qui dort*, avec *Ahô* il demeure du côté de la parole et qui plus est dans une œuvre de commande. Il s'agit pour lui de commenter des images déjà montées. Il se trouve que le chapitre XXV du roman voit resurgir le commentaire d'*Ahô*. Comme le souligne Tiphaine Samoyault dans son ouvrage *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*⁶⁵, toute intertextualité suppose l'activation d'une instance mémorielle. Nous voudrions à présent montrer en quoi le film documentaire *Ahô*, et plus particulièrement le commentaire de Perec, imprime de mémoire filmique et visuelle le chapitre XXV de la *VME*.

Le chapitre XXV de la *VME* raconte l'histoire de l'ethnologue Appenzell, qui poursuit une tribu « évitiste » pour ses recherches. Perec l'appelle : « l'histoire de l'anthropologue incompris⁶⁶ ».

62 Georges Perec et Bernard Noël, « Entretien sur France Culture » [1977], repris dans le livret *Georges Perec/Bernard Noël* du coffret de quatre CD et deux livrets *Georges Perec*, Marseille, André Dimanche, 1997, p. 33-34.

63 Georges Perec, *Penser/Classer*, Hachette, 1985, p. 11.

64 Isabelle Dangy, « Apuena et Appenzell, Perec au cœur du monde primitif », dans *Le Cinématographe, Cahiers Georges Perec*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 205.

65 Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

66 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 691.

Pour écrire ce chapitre, l'auteur utilise comme hypotexte son propre commentaire en voix off, qu'il cite à la lettre. Il s'agit donc d'autocitation. Ce phénomène est en réalité une des contraintes d'écriture que Perec s'est donné. La répétition de son propre commentaire participe d'une intertextualité restreinte, selon les termes de Jean Ricardou⁶⁷. La reprise mot pour mot du commentaire agit comme un embrayeur narratif. Il s'agit surtout de fragments, de courts syntagmes, que l'on retrouve pour la plupart au début du récit. Par exemple, Perec utilise le prénom du guide Soelli qui est un protagoniste du documentaire, pour nommer son personnage de guide dans le chapitre. Il prélève et réarrange également certaines phrases, par exemple dans le commentaire en voix off du film on entend : « [Il] reconnaît Soelli et vient le saluer, effleurant, les doigts de l'indonésien avant de porter la main à son cœur. » Dans la *VME* on lit « Il [...] les avait salués [...] en faisant le geste d'effleurer leurs doigts avant de porter la main droite sur son cœur⁶⁸ ». Le souvenir du commentaire marque le chapitre XXV, et sa répétition devient un moteur de création. Toutefois, il faut dire que ces autocitations sont en fait implicites : selon le néologisme de Bernard Magné il s'agit « d'implication⁶⁹ », c'est-à-dire de citations dissimulées dans le roman. Perec brouille ainsi les repères de cette mémoire de l'hypotexte, parce qu'il fait le choix de la confidentialité. Si l'activation de la mémoire filmique à travers le souvenir du commentaire du documentaire se fait *in absentia*, elle produit tout de même des effets sur le texte.

Le chapitre XXV reprend non seulement le commentaire mais il est aussi une résurgence du récit filmique du documentaire *Ahô*. Au-delà des références littérales, Perec a emprunté au récit filmique son intrigue et certains de ses thèmes dont notamment la réflexion épistémologique sur la position de l'ethnologue et sa légitimité. Tous deux racontent le refus des membres d'une tribu d'Indonésie, les Analadams de Sumatra, d'entrer en contact avec un ethnologue. Le récit filmique est construit de manière assez sophistiquée. Il inclut la lecture d'extraits du journal de l'ethnologue Apuena Meirelles, des notes personnelles et un entretien oral, autant de ruptures dans la narration du commentaire. Perec a sûrement été conquis par les variations de mode narratif du récit filmique d'*Ahô*, puisqu'à l'instar de ce dernier, il inclut dans sa narration une lettre⁷⁰ à la première personne du singulier écrite par l'ethnologue Appenzel, ainsi que des fragments de ses notes de terrain. En réalité, cette variation de mode narratif correspond bien à l'univers perecquien. On se souvient de la rupture brutale dans la narration du premier texte de *W ou le souvenir d'enfance*, par exemple. À travers les résurgences du récit filmique, on voit apparaître une intertextualité double, d'abord texte à texte, mais aussi film à texte par la médiation que constitue le commentaire dans sa qualité de réception des images. En effet, la relation texte/image s'avère fondamentale lors de l'écriture d'un commentaire, notamment parce qu'elle se trouve à l'origine de la signification.

67 Jean Ricardou, *Claude Simon. Analyse, théorie*, Paris, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

68 *Ibid.*, p. 147.

69 Bernard Magné, « Ironies péréquiennes », [En ligne], *Hégémonie de l'ironie ?*, Fabula / Les colloques, consulté le 4 mai 2021, <http://www.fabula.org/colloques/document988.php>.

70 *Ibid.*, p. 149-150.

Dans le chapitre XXV l'image filmique documentaire devient un intertexte visuel. Elle fait appel à « une mémoire cinéphilique⁷¹ » selon les mots de Fabien Gris. Elle travaille le texte du chapitre XXV en profondeur. Le cas particulier des dynamiques du regard, entre les protagonistes du film, l'ethnologue et le spectateur montre bien ce phénomène. Dans le film, les prises de vues offrent volontiers des plans sur les visages, cette attention portée au régime de la vue se précise notamment dans un gros plan sur le regard fixe d'un des membres de la tribu, et dans un regard caméra. On entend en voix off le commentaire : « Il s'approche de nous et nous dévisage, sans dire un mot. Nous avons parcouru plus de 20 000 km pour croiser cet étrange regard ». Le regard caméra au cinéma documentaire peut dire l'impossibilité d'une rencontre. Dans ce double regard, le filmé et le spectateur reconnaissent leur absence respective. Cette image filmique, c'est-à-dire le regard caméra d'un protagoniste avec qui la rencontre ne peut avoir lieu, peut être décelée dans une phrase du chapitre XXV : « Le village d'abord lui avait semblé désert puis il avait aperçu couchés sur des nattes, plusieurs vieillards immobiles qui le regardaient⁷² ». Ce que les vieillards regardent ce peut être aussi bien l'ethnologue que le spectateur. Toutefois, si l'on fait du spectateur le sujet de la phrase, l'image filmique devient une image mentale, dans un effet saisissant. Après avoir transformé la phrase, on obtient : « Le village d'abord lui avait semblé désert puis [le spectateur] avait aperçu couchés sur des nattes, plusieurs vieillards immobiles qui le regardaient ». L'intertexte visuel que constitue l'image filmique, vient doubler la réflexion épistémologique sur la légitimité de l'ethnologue de celle de la place de l'observateur. L'image filmique présente dans le texte ranime aussi dans notre mémoire cinéphilique, les regards caméra qui nous ont interpellés.

En définitive, le chapitre XXV de la *VME* active une mémoire visuelle et filmique à travers le souvenir du commentaire, la résurgence du récit d'*Ahô*, ou encore par le truchement des images filmiques. L'intertextualité restreinte et l'intertexte visuel comme source montrent bien toute la variété de la pratique perecquienne de l'intertextualité. Plus qu'un simple usage de la référence cinématographique dans le texte, le chapitre XXV offre un point de convergence entre les préoccupations intellectuelles et esthétiques de Perec et celles engagées par le cinéma du réel. Car l'une des fonctions essentielles du commentaire en voix off consiste en l'exercice d'une réflexion sur le réel. Cette réflexion peut revêtir plusieurs formes. Celle qui à notre sens paraît être la plus intéressante est la forme interrogative. Parce qu'elle pose des questions essentielles à ce qui est montré : que montre ou ne montre pas l'image ? Que cache délibérément l'image ?

Ainsi Perec participe à l'histoire de la forme commentaire. En collaborant avec un auteur tel que Georges Perec, les réalisateurs Floquet et Bertolino font preuve d'une aspiration artistique. En effet, ils se placent dans le sillage de l'auteur et donnent une forme d'expression poétisée à un film qui a pour ambition de proposer une vision humaniste d'une expédition ethnologique. *Ahô* n'est

71 Fabien Gris, « La référence cinématographique dans la littérature contemporaine française : la mémoire comme carrefour intersémiotique », [En ligne], *Fabula/Les colloques, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité*, consulté le 24 mars 2021, <http://www.fabula.org/colloques/document3937.php>.

72 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 147.

cependant pas exempt de paradoxes car, si le film questionne le regard ethnographique et surtout sa légitimité, la pratique du commentaire en voix off revient, en réalité, à donner à une instance extérieure le rôle principal, preuve d'un certain ethnocentrisme.

1.2 Le rapport à la fiction des récits factuels et du cinéma documentaire : un problème théorique commun ?

1.2.1 Une affaire de frontières

Le cinéma documentaire partage avec la littérature un point théorique commun qui n'est pas sans soulever de formidables problèmes. En effet, dans ces deux domaines de production se pose la question d'une limite entre la fiction et la non-fiction. La notion de non-fiction peut paraître embarrassante, notamment parce qu'elle désigne un objet d'étude par son contraire. Cependant, elle instaure aussi une dialectique entre deux pôles. La notion de non-fiction permet d'ouvrir le champ de la réflexion à d'autres productions comme le documentaire. En effet, elle ne relève pas seulement des études littéraires ou narratologiques, elle concerne aussi un champ pluridisciplinaire qui comprend la littérature, l'art contemporain ou le cinéma. Faire bouger les frontières de la fiction, c'est aussi faire bouger les frontières du littéraire. Comme l'expliquent Alison James et Christophe Reig, « la non-fiction fait [...] apparaître l'instabilité du champ qu'elle définit, le flou des limites, l'incertitude de la transcendance esthétique⁷³ ». Si la non-fiction est l'envers de la fiction, ce n'est pas terme à terme, mais à travers son approche particulière du réel et de la référence. En effet, la frontière entre fiction et non-fiction nous permet de nous intéresser davantage aux usages de la fiction plutôt que de définir cette dernière comme un état ou une essence. On s'épargne ainsi l'écueil de faire de la fiction un synonyme de romanesque. Le concept de non-fiction rejoint très vite celui de documentaire. Alison James et Christophe Reig soulignent :

L'opposition fiction/non fiction permet [...] d'interroger les enjeux épistémologiques et éthiques d'un certain mode d'approche des faits réels, 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 vrai⁷⁴).

Il est évident que les questionnements soulevés par cette frontière sont au cœur de la théorie du cinéma documentaire. François Niney, lors d'une conférence donnée à l'Université Aix Marseille, décrit le documentaire comme un « usage que l'on peut faire des choses », il ajoute : « le faux débat serait de croire qu'il y a un état documentaire et un état fictionnel⁷⁵ ». Le spectateur, ou le lecteur,

73 Alison James et Christophe Reig, *op. cit.*, p. 7.

74 *Ibid.*, p. 8.

75 François Niney, « La Mise en scène documentaire », *Penser le cinéma documentaire*, [En ligne], TéléAMU, Université Aix Marseille, 2010, consulté le 19 mai 2021, https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_4_1_2.6396.

sait tracer la limite entre fiction et non-fiction. Jean-Marie Schaeffer, s'appuyant sur l'apport de la psychologie cognitive, a d'ailleurs bien montré que nous étions en capacité de faire la différence dès le plus jeune âge, il souligne : « à l'âge de quatre ans déjà les enfants [sont] à même de distinguer clairement, parmi les activités interactives auxquelles ils participent, entre celles qui relèvent d'un comportement réel et celles qui relèvent d'une feintise ludique⁷⁶ ». Chacun sait reconnaître un film documentaire d'une fiction cinématographique, à partir du moment où le réalisateur ne cherche pas à tromper son spectateur. Schaeffer parle alors de « feintise sérieuse⁷⁷ » lorsqu'il y a duperie. La feintise sérieuse vise à provoquer une croyance erronée, qui passe pour réelle : elle est un simulacre. Pour faire la distinction entre fait et fiction, il existe un « contrat pragmatique⁷⁸ » entre l'auteur et le lecteur (ou le spectateur) qui peut prendre plusieurs formes. Dans le cas de la littérature écrite il s'agit souvent du paratexte. En littérature, cette distinction permet aussi de distribuer deux domaines de l'écrit, parfois de manière trop franche et simpliste. En effet, on constate que la littérature se plaît à faire l'épreuve du réel et que le cinéma du réel est soumis lui aussi à des pulsions romanesques. Il n'est donc pas si aisé de savoir si cette ligne de démarcation entre fiction et non-fiction existe ou non.

Les frontières entre fiction et non-fiction s'inscrivent dans une historicité comme le montrent par exemple, Alexandre Gefen et René Audet dans leur ouvrage collectif intitulé *Frontières de la fiction*. Dans cet ouvrage, on peut lire :

En proposant à la fiction littéraire de se soumettre à la question de la réalité[...] le XIX^e siècle a effacé les frontières de fait séparant fiction et non-fiction, et donc imposé la constitution de frontières de droit⁷⁹.

C'est bien dans la manière qu'a la littérature de référer au réel, « de se soumettre à la question de la réalité », que se définit son caractère fictionnel ou non-fictionnel. Comme Ricœur l'a montré, il y a une manière de référer fictionnelle et une manière de référer historique, c'est-à-dire selon ses termes, différentes *mimesis* à l'œuvre dans les récits de fictions et les récits historiques⁸⁰. La théorie littéraire et cinématographique s'intéresse avec engouement à cette question de frontière, en témoignent les nombreux ouvrages qui contiennent dans leur titre le substantif « frontière » et ses synonymes, tels que *Les limites de la fiction* (Jacques Aumont), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages* (Gilles Menegaldo et Claude Murcia), *Fait et Fiction : pour une frontière* (Françoise Lavocat) etc. Par ailleurs, un grand procès fictif de la frontière entre fait et fiction, proposé par Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, a eu lieu en 2017. Il s'agit d'un débat intitulé *Le procès de la Fiction*⁸¹. Il dure sept heures et réunit dans la salle du Conseil de Paris, à l'Hôtel de

⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, op. cit., p. 179.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁹ Alexandre Gefen et René Audet, *Frontières de la fiction*, Québec, Edition nota bene, 2002, p. 11.

⁸⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

⁸¹ *Le procès de la Fiction*, Une proposition d'Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, Nuit Blanche 2017, <https://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction>, consulté le 27 mai 2021.

Ville, des écrivains, des théoriciens de la littérature, des historiens et des philosophes. Françoise Lavocat, Alison James et Alexandre Gefen plaident pour l'Accusation et les philosophes Laurent de Sutter, Dorian Astor et Fabien Danesi plaident pour la Défense. La question de la frontière est partout brûlante et le débat théorique devient même spectacle. Nous pouvons d'ores et déjà émettre quelques constats avec l'appui des travaux d'Alison James et de Christophe Reig notamment. Il existe au sujet de la non-fiction une asymétrie de la réflexion, puisque la critique semble « privilégier la fiction comme condition de littérarité⁸² ». Gérard Genette dans son ouvrage fondateur *Fiction et diction* propose de remédier à la tendance des études narratologiques à faire des récits fictionnels le modèle de tous les récits. Dès le début de son ouvrage, il propose de qualifier certains récits par l'adjectif « factuel » plutôt que par celui de « non-fictionnel ». Néanmoins, l'adjectif « factuel » ne le satisfait pas entièrement, il souligne :

[l'adjectif "factuel"] n'est pas sans reproche (car la fiction consiste en enchaînement de faits) pour éviter le recours systématique aux locutions négatives (non-fiction, non-fictionnel) qui reflètent et perpétuent le privilège [qu'il] souhaite précisément questionner⁸³.

Nous voudrions à présent rappeler brièvement la théorie de la fiction selon Genette et utiliser ses concepts pour une lecture croisée de la *VME*. Genette pense la fiction à partir de deux couples théoriques : fiction et diction, constitution et condition. Dans cette configuration, la fiction n'équivaut évidemment pas à la littérarité. Pour Genette, la fiction dépend de critères thématiques et de la matière que les textes déploient. Quant à la diction, elle dépend de critères rhématiques, des effets du style et de l'évaluation de ce style. Pour Genette, il existe deux régimes de littérarité. Le premier est un régime constitutif. Le second est un régime conditionnel. Dans le cas du régime conditionnel, c'est l'évaluation du texte par le lecteur qui conditionne son régime de littérarité selon le critère rhématique de la diction. Le régime constitutif « relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable⁸⁴ ». Ainsi, la prose non-fictionnelle participe d'un régime conditionnel de littérarité. Comme ces couples théoriques se combinent mais ne se recouvrent pas, on aura tendance, peut-être à tort, à vouloir les plier selon notre désir critique. Mais l'essai vaut peut-être quand même la peine d'être tenté. Ainsi, d'un côté se trouve une essence participant d'une théorie de la forme, c'est ce qui constitue le texte en tant que fiction ; de l'autre, une perception participant d'une théorie de la réception forcément subjective, c'est ce qui conditionne le texte en tant qu'appartenant à un régime de littérarité, mais pas en tant que fiction. Nous tentons une hypothèse : le régime conditionnel de littérarité selon le critère rhématique de diction serait en réalité très proche des conceptions des théoriciens du documentaire comme Roger Odin ou Alain Boillat. Car selon eux, c'est à travers la réception du film documentaire que se créent les conditions de son interprétation en tant que non-fiction. C'est ce qu'Odin appelle la « lecture

82 Alison James et Christophe Reig, *op. cit.*, p. 12.

83 Gérard Genette, *Fiction et diction* [1991], Paris, Seuil, 2004, p. 66.

84 *Ibid.*, p. 7

documentarisante⁸⁵ ». Avec la *VME* nous faisons l'hypothèse qu'au sein de la fiction romanesque on peut mener des « lectures documentarisantes » de morceaux de textes de diction qui appartiennent à un régime de littérarité conditionnel. Il s'agit non pas de chercher un degré de fictionnalité mais un degré de non-fictionnalité ou de documentaire. Dans le chapitre XX de la *VME* lorsqu'on lit le catalogue de l'outillage individuel, « de la décoration et de l'installation d'appartements » de l'entreprise de Mme Moreau, on reçoit le catalogue comme un objet appartenant au champ littéraire. Si on lit ce même catalogue dans le magazine d'une quelconque grande surface par exemple, il ne répondra à aucun critère de littérarité. Il s'agit d'une lecture de prose non-fictionnelle mais selon le régime conditionnel. Ce même extrait de la *VME* nous montre aussi un usage documentaire. On peut mener une « lecture documentarisante » de celui-ci car : « toute lecture documentarisante (qu'elle porte ou non sur un film documentaire) a pour fonction de [nous] permettre d'acquérir un savoir ou du moins des informations⁸⁶ ». Le catalogue s'étend sur cinq pages, il décrit vingt-trois outils. On peut lire :

NÉCESSAIRE À PAPIER PEINT : mallette plastique comprenant 1 double mètre pliant, 1 paire de ciseaux, 1 roulette, 1 marteau, 1 règle métallique 2 m, 1 tournevis contrôleur de courant, 1 émergeur, 1 couteau, 1 brosse, 1 fil à plomb, 1 paire tenailles, 1 couteau de peintre, 1 sabre. Long. 45, larg. 30, haut. 8 cm. Poids 2, 5 kg. Garantie totale 1 an.

AGRAFEUSE À PAPIER PEINT. Peut recevoir des agrafes de 4, 6, 8, 10, 12 et 14 mm. Livrée dans un coffret métallique contenant une boîte d'agrafes de chaque dimension, soit 6 boîtes représentant 7 000 agrafes. Brochure explicative. Accessoires : couteau à préformer, adaptateur (télévision, téléphone, fil électrique). Arrache-agrafes, lame coupe-tissu, cale aimantée. Garantie totale 1 an.

NÉCESSAIRE À PEINTURE comprenant : 1 bac plastique 9 litres, 1 grille essorage, 1 rouleau polyamide 175 mm, 1 manchon mousse, 1 manchon mohair pour laquer, 1 pinceau rond Ø 25 mm SOIE PURE longueur 60 mm, 4 pinceaux plats largeur 60, 45, 25 et 15 mm, épaisseur 17, 15, 10 et 7 mm
[...]

GARNITURE DE BUREAU en matière synthétique imitant parfaitement le cuir, grain fin, coloris marron, décoration à l'or fin 23 carats, finition très soignée, comprenant : 1 buvard sous-main 48 x 33, 1 porte-bloc éphéméride, 1 pot à crayons, 1 classeur. Garantie totale 1 an.⁸⁷.

Cette pratique textuelle est omniprésente dans la *VME*. Elle s'explique par l'usage de la contrainte intitulée « troisième secteur ». Le troisième secteur est un centre d'intérêt oulipien défini par François Le Lionnais en ces termes :

J'entends par « troisième secteur » tout ce qui est écrit et qui ne se vend pas : les tatouages, les graffiti, les publicités pharmaceutiques (qui aident à vendre mais qui ne se vendent pas), les « prière d'insérer », les ex-voto dans les églises, les épitaphes dans les cimetières, les assiettes décorées, etc⁸⁸.

85 Roger Odin, « Lecture documentarisante et problèmes du documentaire. *Notre planète, la terre*, A.P. Dufour (1947) », [En Ligne], *De la fiction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2000, p. 127-140, <https://www.cairn.info/de-la-fiction--9782804135447-page-127.htm> consulté le 27 mai 2021.

86 *Idem*.

87 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p.

Dans la *VME*, les sauts entre les lectures du texte selon le mode de la fiction et les « lectures documentarisantes » sont donc nombreux. Ici, l'usage du catalogue est bien didactique. S'il sert à l'esthétique hyperréaliste chère à Perec, il permet aussi l'acquisition d'un savoir. Notons que Perec définit l'hyperréalisme comme une « description neutre, objective » et comme une « accumulation des détails [...] démentielle⁸⁹ ». Toutefois le partage d'un savoir sur le monde n'est pas spécifique au documentaire, le mode de la fiction y participe évidemment lui-aussi.

La question de la frontière entre fiction et non-fiction est primordiale au cinéma documentaire parce qu'elle figure l'un des deux grands traits qui définit le genre documentaire. Il existe des critères qui permettent de nuancer et d'approfondir cette frontière, selon François Niney :

Ce n'est pas seulement la nature — supposément réelle ou imaginaire en soi — de ce qui est filmé qui va déterminer le caractère documentaire ou fictionnel du film, c'est tout autant la relation du filmeur au filmé, [...] la façon qu'a le film de s'adresser au spectateur, de l'entraîner à voir à l'écran notre monde commun ou un monde ajouté ("inventé"), de se faire comprendre comme une énonciation sérieuse (documentaire) ou feinte (fictive)... Sans compter qu'il y a bien des usages documentaires de la fiction (commenté par le réalisateur ou le chef décorateur, à la façon de certains bonus de DVD, un film devient *ipso facto* un document sur son propre tournage⁹⁰).

Toujours selon Niney, on aurait tendance à définir, de manière abusive et simpliste, le documentaire selon « son aspect didactique et son opposition à la fiction qui recouvrirait l'opposition entre réel et imaginaire⁹¹ ». Il est vrai, que le Grand Robert donne cette définition plutôt réductrice du film documentaire : « Film didactique montrant des faits réels, et non imaginaires, opposé à film de fiction⁹² ». On l'aura compris, le problème, comme le montre l'éclairage qu'apporte François Niney à la question, c'est que ce genre de définition « cherche (en vain) à opposer documentaire et fiction uniquement par le contenu, comme si ce contenu était réel ou fictif en soi⁹³! »

Il ne s'agit pas pour nous d'entrer dans des considérations du type : comme tout est réel, alors toute la littérature est non-fictionnelle. Ce serait sans aucun doute une erreur épistémologique. D'ailleurs, comme le dit Niney, non sans ironie : « On voit mal ce qui pourrait échapper au réel ou ne pas s'en inspirer d'une façon ou d'une autre, le mot "réel" incluant tout, même nos imaginaires⁹⁴ ». Perec touche lui-aussi à cette évidence, lorsqu'il refuse de tracer une frontière bien définie entre le langage et la réalité et qu'il affirme : « tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel de la même manière que le réel⁹⁵ ». C'est à travers cette conception totalisante que se dessine

88 François Le Lionnais, « Un certain disparate », [En Ligne], entretiens avec Jean-Marc Lévy-Leblond et Jean-Baptiste Grasset (1976), édités par Michèle Audin et Anne F. Garréta, consulté le 27 mai 2011, <http://blogs.ouliipo.net/fl/2010/10/10/10-la-structure-et-le-cri>.

89 Georges Perec, « Un livre pour jouer avec », *Les Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Joseph K., 2003, p. 219.

90 François Niney, *Le Documentaire, et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2019, p. 19.

91 *Ibid.*, p. 18.

92 « Documentaire », *Le Grand Robert de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 2001, p. 1617.

93 François Niney, *Le Documentaire, et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 18.

94 *Ibid.*, p. 12.

95 Georges Perec, « Pouvoir et limite du romancier français contemporain », *Entretiens et conférences*, éd. D. Bartelli et M. Ribière, Nantes Joseph K, t. I, 2003, p. 81.

le « réalisme » pour Perec, précisément là où il récuse la différence entre le réel et l'écriture.

Ainsi dans notre travail, nous inclinons davantage pour une posture « différentialiste » selon le terme que Françoise Lavocat utilise dans son ouvrage polémique, *Fait et Fiction : pour une frontière*. Lavocat propose de maintenir une frontière pour mieux examiner les tentatives de la dépasser. Elle plaide pour « la nécessité d'une frontière pour pouvoir jouir de la tentation de la transgresser⁹⁶ ». Il ne s'agit pas, dans notre cas, de défendre une frontière, mais plutôt de postuler qu'il existe une ligne franchissable, en nous inspirant de la démonstration de Françoise Lavocat au sujet de la métalepse. En effet, elle interprète la métalepse comme le désir de traverser la frontière de la fiction, pour pouvoir frayer avec des êtres imaginaires. S'il est désirable de franchir la frontière vers le territoire de la fiction, la réciproque est possible. Ainsi, il nous semble que Perec lui aussi dépasse cette frontière, dans un désir de réel, d'objectivité et de savoir. Avec le roman de Perec, on dépasse aussi le clivage entre un usage esthétique de la langue et un usage documentaire.

Nous devons cependant prendre quelques précautions. En ce qui concerne la frontière entre fiction et non-fiction, il existe un sujet brûlant : celui de l'ère de la post-vérité, des *fake news* ou infox. La problématique de la différence entre fait et fiction est aujourd'hui bien souvent rapportée aux « faits alternatifs », un concept pour le moins ambigu, popularisé par la porte-parole de la maison blanche, Kellyanne Conway durant le mandat de Donald Trump. La fiction est ternie par ce débat, qui ne fait de cette dernière qu'un synonyme de mensonge, ce qui est loin d'être une définition satisfaisante. Par ailleurs, nous avons montré les dangers d'une vision objectiviste de la représentation du réel notamment dans le cinéma de propagande : ce qui se joue ici est encore une question de véracité des faits. Nous n'oublions pas la leçon de Barthes, qui affirme dans *La Chambre claire* que le langage « est par nature fictionnel », il écrit :

C'est le malheur (mais aussi peut-être 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 serment⁹⁷.

Nous insistons une nouvelle fois : il ne s'agit pas pour nous de dire que dans la *VME* il y a une quelconque vérité de fait, qu'il serait possible de mener des *fact-checking* (vérifications des faits) de son contenu, mais qu'il existe en son sein des usages documentaires, des désirs de réel et de transgression des frontières. La littérature de Perec, et plus particulièrement la *VME*, s'inscrit en effet dans un territoire bien souvent aux marges de la fiction.

1.2.2 Le cas des factographies

96 Françoise Lavocat, « La frontière entre fait & fiction est-elle anti-moderne ? », *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, Janvier 2018, consulté le 25 mai 2021, <http://www.fabula.org/revue/document10665.php>.

97 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 858.

Marie-Jeanne Zenetti propose de nommer « factographies » les œuvres appartenant au grand champ éditorial de la non-fiction, mais qui ne se présentent pas sous la forme de récits longs comme le font d'ordinaire les témoignages, les autobiographies ou les biographies par exemple. Selon Zenetti, les factographies ont la particularité d'inventer des formes nouvelles pour écrire le réel. Les factographies proposent une alternative au récit long notamment à travers deux phénomènes poétiques. Elle explique :

Pour écrire le réel ces œuvres ont recours à des formes et 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 prélevées⁹⁸.

Notons dès à présent que le corpus qu'étudie Marie-Jeanne Zenetti comprend le texte *Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien* que Perec publie en 1975, pendant la rédaction de la *VME*, dans la revue *Cause Commune*. Perec qualifie son texte comme le « Résultat d'un essai d'écriture en temps réel », il continue ainsi son programme d'investigation de « l'infra-ordinaire ». Durant trois jours d'octobre 1974, l'auteur s'installe place Saint-Sulpice dans le 6^e arrondissement de Paris. Il scrute le ballet quotidien des passants et entreprend de décrire méthodiquement, sous forme d'une liste, tout ce qui s'offre à ses yeux. Il effectue neuf prises d'écriture comme un cameraman réaliserait neuf prises de vue, il écrit donc en temps réel. Ce texte est singulier à bien des égards. La préface de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* commence de la sorte :

Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple : une mairie, [...] un cinéma, une église à laquelle ont travaillé Le Vau, Gittard, [...] Chalgrin et qui est dédiée à un aumônier de Clotaire II qui fut évêque de Bourges de 624 à 644 et que l'on fête le 17 janvier [...] et bien d'autres choses encore

Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste: ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance: ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages⁹⁹.

Le texte de Perec participe des deux moments de l'élaboration des factographies que met en lumière Marie-Jeanne Zenetti. Le moment de la captation consiste en la notation d'éléments visibles ainsi qu'en la transcription de documents existants. Le moment du travail de montage et de réagencement se manifeste bien souvent chez Perec par la mise en liste et par la juxtaposition des documents, par la transposition du visible en langage. Il s'agit d'élaborer une sorte d'enregistrement littéraire. Plusieurs chapitres de la *VME* prennent la forme de ces deux moments, une nouvelle fois à travers un phénomène d'intertextualité restreinte. C'est le cas des chapitres LXVIII et XCIV intitulés « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans ». Notons que Perec donne comme sous-titre à *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* :

98 Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : "l'autre" littérature factuelle », art. cit., p. 25.

99 Georges Perec, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », *Le pourrissement des sociétés*, dirigée par Christian Bourgois, Paris, UGE, 1975, p. 60.

«Esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles¹⁰⁰ ».

Les factographies présentent des matériaux directement prélevés dans le réel tels que des documents d'archives, des notations ou encore des bribes de conversations enregistrées. Lors de la conférence de Warwick le 5 mai 1967, Perec cite deux factographies au cours d'une réflexion sur le roman contemporain. Il explique :

[...] le livre peut être relayé par un matériel qui n'est pas à proprement parler littéraire. L'exemple est *Stalingrad, description d'une bataille*, c'est un livre allemand d'Alexander Kluge, qui est un livre fait, qui est un montage fait à partir de lettres de soldats, de comptes rendus, qui est tout à fait... enfin, qui est très intéressant. Il y a un autre exemple, mais alors dans un autre domaine, qui est [...] *Les Enfants de Sanchez*, d'Oscar Lewis, qui est fait à partir d'interrogations au magnétophone de paysans mexicains [...]

Cette manière d'élaborer les textes interroge Perec. L'un des points central de la théorie de Zenetti est la présence du document dans les œuvres. Si le documentaire ne s'est jamais vraiment imposé comme genre littéraire, on peut tout de même noter que l'usage du document, lui, est présent dans l'histoire littéraire, en particulier chez les naturalistes et leur célèbre « document humain ». Michel Raimond montre bien comment, à la suite du naturalisme, la fascination pour le document perdue sous une autre forme. Il écrit :

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 monde¹⁰¹.

Ce culte du *hic et nunc*, c'est aussi le fantasme d'un prélèvement immédiat du réel, d'une écriture des faits exempte de subjectivité.

Les auteurs de factographies préfèrent la re-composition à la composition narrative. On peut considérer que ces techniques de combinaisons sont directement inspirées par le cinéma, étant donné qu'il est l'art du montage et de l'enregistrement par excellence. Au cinéma comme dans les factographies, le montage des saisies du réel est destiné à produire un effet esthétique. C'est pourquoi Zenetti suggère habilement que dans les factographies on glisse d'« un effet de réel » à « un effet de document », à travers notamment la mise en scène de documents et l'emprunt aux archives. Elle met en évidence ce phénomène par ces mots :

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 formels¹⁰².

Les factographies sont des objets hybrides qui participent à la fois d'une dimension esthétique et

100 *Ibid.*, p. 13.

101 Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967, p. 14.

102 Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : "l'autre" littérature factuelle », art. cit, p. 25.

d'une dimension factuelle, de l'art documentaire et de la littérature. Si l'on revient un instant aux théories de Genette, on peut dire que les factographies appartiennent au critère de la diction, puisqu'elles ne prennent pas la forme des récits et qu'elles adoptent la tradition artistique du montage.

Lorsque l'on étudie les factographies on ne peut s'abstenir de penser à plusieurs traditions du cinéma documentaire. On songe d'abord au grand genre des films documentaires de montages d'archives, et puis aux films de remploi. Dans les films de remploi le document devient une matière plastique, il est soumis à des préoccupations stylistiques et formelles, c'est un point commun avec les factographies. Dans les deux cas, l'écriture de l'œuvre se fait au montage. Les films de montages d'archives mobilisent comme matière première des archives audiovisuelles, iconographiques ou sonores. Nous ne considérerons pas ici l'archive quand elle sert d'illustration, ou de preuve, à un récit historique. Nous estimons qu'il est plus judicieux de nous intéresser aux films dont les archives sont le moteur du récit. La remise en scène de l'archive joue un rôle actif dans l'élaboration du sens du film. L'archive devient dans le film un objet de dramatisation grâce à un travail de déconstruction et de reconstruction des documents sélectionnés. C'est le cas par exemple dans le court-métrage d'Alain Resnais intitulé *Toute la mémoire du monde* (1956). Ce film documentaire hommage à la Bibliothèque Nationale de France et à ceux qui y travaillent, présente le trajet d'un livre du dépôt légal jusqu'en salle de consultation. La promenade littéraire dans la bibliothèque amène Resnais à filmer les archives de la BNF et ses documents précieux. Le plan est un long travelling, à l'écran s'affiche entre autres : la mappemonde de Cabot, le manuscrit des *Pensées* de Pascal, une enluminure de l'*Apocalypse* de Saint-Sever¹⁰³. Les plans sur les documents qui se succèdent sont comme une liste formée d'images. Ils offrent une accroche à la réflexion sur le livre et la mémoire. Ce documentaire présente de nombreux points communs avec l'écriture de Perec, notamment dans sa pratique de la liste. Claude Burgelin dans un article intitulé « Perec et l'archive à la lumière d'Arlette Farge », met en lumière l'omniprésence de l'archive dans la *VME*, il écrit :

"Ce livre est né de l'archive." Ainsi commence *La Vie fragile*. Pareil début pourrait convenir à *La Vie mode d'emploi* : l'archive y pullule, inclassée, inclassable, "déroutante et colossale", "insistante et tenace", "envahissante". Ces "traces par milliers" sont un des matériaux de base du roman, parfois livré tel quel, élément brut, hors de tout traitement narratif [...] Mais en les transcrivant telles quelles, leur est conféré ou rendu leur statut d'archive, de miette de mémoire à respecter scrupuleusement, de "morceau de temps apprivoisé"¹⁰⁴.

Nous ne pouvons qu'adhérer à cette analyse de la *VME*. Il est vrai que tout dans ce roman semble faire partie du domaine de l'archive. L'immeuble du 11 rue Simon Crubellier est le lieu d'un foisonnement de posters, d'affiches, de tableaux, mais aussi de documents en tout genre inscrits directement sur la page : une notice pharmaceutique, un bulletin de linguiste, une grille de mots

103 Voir photogrammes en Annexe.

104 Claude Burgelin, « Perec et l'archive – À la lumière d'Arlette Farge », dans *Europe, Georges Perec*, n°993-994, Paris, janvier-février 2012, p. 77-78.

croisés, avec changement de typographie et reproduction altérée. La *VME* est en réalité un immense puzzle d'archives.

1.2.3 Pour une « esthétique documentaire »

Commençons par clarifier ce que nous entendons par l'expression « esthétique documentaire ». Dans notre travail, le terme « esthétique » désigne moins une discipline philosophique qu'un paradigme général, plutôt hérité des études littéraires. Ce paradigme envisage l'ensemble des phénomènes de significations considérés comme des expressions de l'art. Aussi, nous appelons « esthétique » ce qui forme un ensemble qui singularise à la fois une manière de créer, le résultat de cette création et ses effets. Nous ne nous engagerons pas vraiment dans une réflexion sur le Beau, le Goût et le Bien, catégories définies par Kant dans *La Faculté de juger*. Nous avons évoqué la dimension à première vue paradoxale de la notion d'esthétique documentaire. Le paradoxe était fondé sur la distinction traditionnelle entre une valeur artistique et une valeur documentaire. Pourtant, à la lumière des études sur des formes telles que les factographies, il est possible d'affirmer que certaines œuvres sont à la fois non-fictionnelles, représentationnelles, et artistiques. Aline Caillet et Frédéric Pouillade défendent l'existence d'une esthétique documentaire dans *Un Art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Ils invalident le caractère paradoxal de l'expression « esthétique documentaire » dès les premières pages de l'ouvrage. En effet, selon eux, cette dernière est jugée paradoxale seulement pour celles et ceux qui considèrent, plus ou moins implicitement, que la valeur artistique d'une œuvre est déterminée par son appartenance au domaine de la fiction. Aline Caillet et Frédéric Pouillade soulignent :

L'esthétique analytique demeure dans une large mesure focalisée sur le problème de la nature de la fiction et l'élucidation du statut (ontologique, cognitif ou éthique) des objets fictionnels, tant et si bien que ce primat théorique de la fictionnalité semble en définitive découler d'une assimilation implicite, et difficilement soutenable, entre « représentation artistique » et « représentation fictionnelle » [...]

Pour une fois esthétique analytique et esthétique continentale paraissent s'accorder autour d'un même impensé ou d'un même angle mort : la possibilité pour l'art de proposer des représentations factuelles de notre monde, de viser un certain régime d'exactitude et de véridicité, en faisant de cette visée le cœur même de l'opération artistique¹⁰⁵.

Il nous faut maintenant répondre à la question : que veut dire « documentaire » dans l'expression « esthétique documentaire » ? L'adjectif « documentaire » revêt ici plusieurs significations. Il désigne ce que l'auteur vise à produire, la finalité de son œuvre. Selon cette perspective, il s'agit de documenter telle ou telle situation. On peut dire que ce qui est « documentaire » produit des documents. La prise de vue dans le cinéma documentaire en est un exemple. L'adjectif « documentaire » désigne aussi le point de départ de l'élaboration de l'œuvre,

105 Aline Caillet et Frédéric Pouillade (dir), *Un Art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 9.

son origine. Il s'agit cette fois de la matière première, du document en lui-même. L'esthétique documentaire utilise le document. Dans l'expression « esthétique documentaire », la signification de l'adjectif est particulièrement instable. Ainsi, « documentaire » désigne soit la production du document, soit son usage et bien souvent les deux à la fois.

Nous allons à présent tenter de décrire l'esthétique documentaire selon certaines grandes tendances que nous avons pu identifier. Les œuvres qui participent d'une esthétique documentaire sont fortement ancrées dans le réel. Ainsi, on peut attester d'un certain degré de factualité des représentations qu'elles déploient. Ces œuvres semblent avoir comme *modus operandi* commun l'enregistrement du réel et le montage : c'est un autre paradigme de l'esthétique documentaire. Il s'agit par ailleurs, dans ces œuvres, de figurer une altérité. L'objet représenté ne peut pas être uniquement auto-réflexif. Pensons à Godard qui aurait dit un jour : « la fiction, c'est ce qui m'arrive à moi; le documentaire, c'est ce qui arrive aux autres¹⁰⁶ ». Toutefois, il ne s'agit pas non plus de masquer toutes formes de subjectivité. Nous avons déjà remarqué qu'il était nécessaire d'assumer une position d'énonciation subjective pour éviter les effets de propagande. Selon Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, deux manières de référer aux documents se manifestent dans l'esthétique documentaire : la « représentation » et la « présentation », selon que l'œuvre produit le document ou qu'elle l'utilise. Le montage littéraire, les factographies et les documentaires d'archives participent largement de l'esthétique documentaire de la « présentation » où s'effectuent d'ailleurs également des opérations de sélections. Les auteurs soulignent :

[L]es pratiques documentaires paraissent se scinder en deux groupes selon qu'elles génèrent directement leurs propres documents ou au contraire limitent leur opération à la sélection et l'utilisation de documents préexistants: dans le premier cas, ces pratiques sont pleinement représentationnelles (elles sont intégralement responsables des formes de représentation qui génèrent le document) ; dans le second cas, elles tiennent avant tout dans des opérations de présentation, c'est-à-dire également de contextualisation et de mise en question, du document (elles sont intégralement responsables, non de la représentation, mais des modalités de présentation de ce qui est représenté par le document¹⁰⁷).

Dans une même œuvre des moments de présentations et de représentations s'entremêlent, de la même manière que s'entremêlent l'usage du document et sa production. L'esthétique documentaire ne s'oppose pas au jeu entre la fiction et la non-fiction. Elle engage parfois des effets d'interactions entre *facta* et *ficta*, par exemple à travers des procédés sur le mode du bricolage génétique, tels que le détournement ou la fabrication de documents. Dans les œuvres qui participent d'une esthétique documentaire, ces interactions permettent un retour réflexif. Elles amènent le spectateur à s'interroger sur le degré de factualité de l'œuvre grâce à la mise en contexte du document par exemple. Les effets de l'esthétique documentaire sur les lecteurs sont nombreux. On peut mentionner la double interrogation quant au discours que livre le document et quant à sa véracité. L'interaction entre fiction et non-fiction redéfinit forcément le pacte de lecture parce qu'elle instaure

106 Yoann Hervey, « Mises en je. Autobiographie et documentaire », [En ligne], *Entrelacs*, n°15, 2018, consulté le 11 juin 2021, <http://journals.openedition.org/entrelacs/2566>.

107 Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir), *op. cit.*, p. 11-12.

une instabilité entre deux opérations : la « suspension consentie de l'incrédulité¹⁰⁸ » théorisée par Samuel Coleridge et la vérification de l'exactitude des documents ou des faits présentés. C'est pourquoi, Dominique Baqué, dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, définit le documentaire comme un art de l'inquiétude. Selon l'historienne, le va-et-vient entre *ficta* et *facta* provoquerait la cause de cette inquiétude. Ainsi, l'art documentaire engage une dimension éthique, puisqu'il a des effets pragmatiques. On peut constater ces effets lorsque des procès sont intentés contre des réalisateurs de films documentaires par exemple. Dominique Baqué écrit :

Entre document et fiction sans cesse passer donc. Mais ne jamais oublier non plus que, si document et fiction parlent chacun à sa façon du réel, – mais selon des voies et des voix différentes – de ce réel le documentaire doit rendre compte et rendre des comptes¹⁰⁹.

On reconnaît dans l'esthétique documentaire des techniques de captations et de collectes, c'est un art du prélèvement et de l'enregistrement. Selon Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, dans le cas d'un art documentaire, « l'art pourrait alors se penser comme une certaine technique d'approche et de saisie¹¹⁰ », l'esthétique documentaire redessine en quelque sorte les contours de la définition même de l'art. Enfin, nous pouvons noter que l'esthétique documentaire entraîne des difficultés quant à l'interprétation des œuvres qui la déploient. Ces œuvres incluent le lecteur dans la construction du sens parce qu'elles laissent des espaces de doute et des blancs. Le lecteur est contraint de se fabriquer une interprétation. Le catalogue de l'outillage individuel du chapitre XX de la *VME* peut par exemple nous décontenancer. Le lecteur face à cette esthétique documentaire doit formuler un certain nombre d'hypothèses quant au texte, concernant l'intention de l'auteur notamment. De l'esthétique documentaire à l'esthétique du cinéma documentaire il n'y a qu'un pas. Pourtant, le terme d'esthétique a longtemps été l'objet de méfiance de la part des réalisateurs de documentaires. John Grierson affirma dans un texte de 1942, intitulé *The Documentary Idea* : « Le documentaire était depuis le début – quand nous avons séparé nos théories sur la cause publique de celles de Flaherty – un mouvement anti-esthétique¹¹¹. »

Concluons à présent sur une dernière définition du cinéma documentaire. Thierry Garrel dans un entretien avec Dominique Païni, propose la belle expression « machine à penser » pour qualifier le cinéma documentaire. Il affirme :

Le documentaire ne serait pas une machine à voir mais une machine à penser : une restitution synthétique, dans une durée donnée, d'une expérience de connaissances complexes que l'auteur restitue à travers son langage. Machine à penser aussi pour le

108 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, t. VII, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 6.

109 Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 230.

110 Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir), *op. cit.*, p. 14.

111 John Grierson, « The Documentary Idea: 1942 », *Grierson on Documentary*, traduction par Caroline Zéau dans « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et "l'idée documentaire" », [En Ligne], 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°55, 2008.

spectateur qui fait une expérience du monde qui n'est pas littérale, qui n'est pas liée au direct ou à la transparence du monde, mais au temps de la pensée¹¹².

Cette expression peut selon nous être étendue à toute l'esthétique documentaire, et bien sûr à la *VME*.

Ainsi, dans la première partie de notre travail nous avons tenté de montrer que la littérature partage avec le cinéma documentaire des territoires communs et que la *VME* méritait d'être rapprochées du cinéma documentaire. L'approche historique a révélé que le documentaire et la littérature sont liés par un ensemble de pratiques fait d'influences réciproques. Première preuve d'une incidence du cinéma documentaire sur la *VME*, la reprise du commentaire en voix off au chapitre XXV témoigne aussi de la participation de Georges Perec à l'histoire du cinéma documentaire. Dans cette partie volontairement plus théorique qu'analytique, la question problématique du statut de la fiction nous a permis de montrer que certaines méthodes d'approches du réel intéressaient aussi bien les écrivains que les documentaristes. On a pu voir qu'il existe des réflexions théoriques communes qui inspirent les théoriciens de la littérature et du cinéma documentaire. C'est le cas de la question de la frontière entre la fiction et la non-fiction ainsi que de l'objectivité documentaire. La littérature et le cinéma documentaire introduisent du doute devant les faits mais aussi des stratégies de brouillage. Nous avons ainsi traversé les réseaux de filiations entre littérature et cinéma documentaire, des factographies jusqu'à l'esthétique documentaire. La définition d'une esthétique documentaire était nécessaire avant d'aborder la *VME* au plus proche du texte. En effet, il convient à présent de continuer la lecture croisée de la *VME* avec le cinéma documentaire. Le roman perecquien sera ainsi soumis à une lecture selon les critères de l'esthétique documentaire que nous avons défini dans cette première partie.

112 Thierry Garrel, « Thierry Garrel, le documentaire machine à penser. Interview par Dominique Païni », *Art Press*, n°264, janvier 2001, p. 49.

SECONDE PARTIE
ESTHÉTIQUE DOCUMENTAIRE
DANS *LA VIE MODE D'EMPLOI*

Notre seconde hypothèse de lecture du roman consiste à dire que la *VME* déploie dans ses pages une esthétique documentaire. Afin de mener la lecture du roman selon cette hypothèse nous évaluerons dans un premier temps les aspects documentaires du roman. Quelles sont les thématiques qu'il aborde ? La logique d'écriture de la *VME* permet-elle de le définir plus spécifiquement comme un roman documentaire ? Pour répondre à ces questions nous allons considérer le roman au moyen des outils analytiques mis en évidence par l'analyse des factographies et par la théorie du cinéma documentaire. Pour envisager l'esthétique documentaire au sein du roman nous interrogerons la place qu'y tient le document en lui-même. C'est pourquoi nous verrons, dans une seconde partie, ce qui fait document dans le roman. Dans une dernière partie nous examinerons le roman sous l'angle spécifique du montage, notion à la fois littéraire et cinématographique, afin de montrer que le roman participe de la composition et de la recomposition d'un réel fragmenté.

2.1 La Vie mode d'emploi, un roman aux allures de documentaire ?

2.1.1 Quid de l'écriture contrainte et ludique

Georges Perec se considérait comme le produit à 97% de l'Oulipo. Dans un entretien avec Jacques Bens, il explique :

Je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo, c'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture¹¹³.

Il rejoint l'Ouvroir de la Littérature Potentielle dès 1967, ce sera un tournant dans sa vie d'écrivain. Lorsque l'on étudie l'œuvre de Perec, il est toujours intéressant de se pencher sur les pratiques oulipiennes. En effet, le programme qui préside à la composition de la *VME* est en tout point oulipien. Selon François Le Lionnais, membre fondateur du groupe au côté de Raymond Queneau, « l'activité de l'Oulipo et la mission dont il se considère investi pose le(s) problème(s) de l'efficacité et de la viabilité des structures littéraires (et, plus généralement, artistiques) artificielles¹¹⁴ ». Ainsi, l'écriture oulipienne est régie par des contraintes et des règles de production strictes. Ces contraintes sont bien souvent inspirées par les « structures abstraites des mathématiques contemporaines¹¹⁵ ». Les oulipiens recherchent des formes, des structures nouvelles pour créer un répertoire qui servira par la suite aux autres écrivains. C'est la définition que donne Queneau de la potentialité. Traiter de la contrainte est donc un passage obligé pour qui étudie Perec. Il s'agit alors pour nous d'évaluer le rôle que joue la contrainte dans la production d'une esthétique documentaire. Nous voudrions montrer que l'écriture contrainte de la *VME* permet un basculement

113 Jacques Bens, « Oulipien à 97 % », *Magazine littéraire*, n°193, mars 1983, p. 26.

114 François Le Lionnais, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 24.

115 *Ibid.*, p. 21.

du roman traditionnel vers une forme factographique.

La genèse de la *VME* est commandée par son système de contraintes. Dans son article « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*¹¹⁶ », Perec explique comment le projet de son roman s'est cristallisé autour de différents éléments : les carrés latins, l'histoire de Percival Bartlebooth, la description d'un immeuble parisien, la polygraphie du cavalier et la pseudo quenine. La structure du roman et son organisation sont ainsi régies par au moins trois contraintes mathématiques : l'algorithme du cavalier, le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et la pseudo-quenine d'ordre 10. Inutile de rappeler que l'usage de la contrainte n'exclut évidemment pas un développement narratif. S'il est attentif, le lecteur de la *VME* trouvera une situation initiale, des péripéties, un dénouement et une situation finale. Elle n'exclut pas non plus un travail de structuration romanesque. L'ordre des chapitres est défini par la polygraphie du cavalier qui détermine les déplacements entre les pièces de l'immeuble. Pourquoi Perec choisit-il une contrainte mathématique pour déterminer la succession de ses chapitres ? La réponse est d'ordre esthétique. En effet, Perec s'écarte de la solution réaliste. Selon une esthétique réaliste, un personnage visiterait l'immeuble, pièce après pièce et un narrateur en focalisation interne se chargerait de révéler au lecteur ce que perçoit le personnage. On trouve par exemple cette solution dans le roman *Pot-Bouille* de Zola, Octave Mouret découvre en même temps que le lecteur les différents habitants et la disposition des appartements de l'immeuble de la rue de Choiseul. La seconde solution serait de définir une architecture du texte selon le hasard, mais les oulipiens ne sont généralement pas très enthousiastes quant à l'aléatoire qu'ils remplacent plutôt par le calculable. Perec préfère donc un processus formel calculable à l'illusion réaliste. Il se place en quelque sorte au-delà « du grand ancêtre infranchissable qu'est le roman mégalomane, boulimique, universel, paralysant du XIX^e siècle¹¹⁷ », selon l'expression à charge de Jacques Roubaud.

Perec établit ce système afin de produire une machine combinatoire capable de rivaliser avec la production traditionnelle du roman. Il lui faut alimenter cette machine, pour cela il sélectionne des objets, qu'ils soient iconiques ou verbaux. Les listes de contraintes, les tableaux et les algorithmes sont autant de rouages de cette machine. Cette particularité conduit Bernard Magné à qualifier la liste des contraintes de « grand réservoir » dans lequel Perec « puise », il écrit :

Chaque chapitre de ce roman peut être assimilé à une manière de « syntagme » articulant 42 unités dont chacune est choisie dans un « paradigme » de 10 éléments. Les 42 unités forment une liste, particulière à chaque chapitre [...] L'ensemble des 42 paradigmes constitue ainsi une sorte de grand réservoir global organisé où Perec puise suivant des règles strictes définies par une structure dite « bicarré latin orthogonal d'ordre 10 » [...] Ces paradigmes concernent aussi bien l'univers diégétique (nombre, âge, sexe, position, occupation des personnages, caractéristiques du décor, etc.) que les traits formels d'un chapitre (nombre de pages, citations et allusions cachées, etc.¹¹⁸).

Le geste primordial de Perec est donc celui de la captation. Aussi, le *Cahier des Charges* nous offre

116 Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, n° 76, 1979 ; rééd. *Inculte*, 2005, p. 248-251.

117 Jacques Roubaud, « Préparation d'un portrait formel de Georges Perec », *L'Arc*, n°76, 1979, p. 59.

une photographie du premier moment clé de la forme factographique qu'avait définie Marie-Jeanne Zenetti. Il s'agit bien là de la trace des techniques de captation du réel visant à l'élaboration d'une matière première pour nourrir le texte.

De quels types d'éléments est constituée la machine combinatoire de la *VME* ? Et à quelle catégorie appartiennent-ils ? Comme Jean-Luc Joly, nous pensons qu'il est évident que les éléments inscrits dans le *Cahiers des Charges* « forment les briques et les cellules élémentaires d'un réel ou même d'un « vivant » romanesques¹¹⁹ ». Perec fait le choix de deux sortes d'unités minimales. Il y a d'abord les « briques » de la maçonnerie descriptive qui servent à construire l'illusion référentielle dans la tradition réaliste. Elles appartiennent au domaine du matériel et des corps. En effet, pour qu'il y ait illusion du réel, il faut des espaces crédibles, faits de murs et de sols, contenant des objets. Il faut aussi que des corps habitent ces espaces. Le chapitre X de la *VME* commence de la sorte :

Au dernier étage, sous les toits, une toute petite chambre occupée par une jeune Anglaise de seize ans, Jane Sutton, qui travaille comme fille au pair chez les Rorschach.

La jeune fille est debout près de la fenêtre. Le visage illuminé de joie, elle lit — ou peut-être même relit pour la vingtième fois — une lettre, tout en grignotant un quignon de pain. Une cage est accrochée à la fenêtre; elle contient un oiseau au plumage gris dont la patte gauche est cerclée d'une bague de métal.

Le lit est très étroit : c'est en fait un matelas de mousse posé sur trois cubes de bois faisant office de tiroirs, recouvert d'un édredon en patchwork¹²⁰.

Dans ce début de chapitre, les éléments de la liste des contraintes sont les suivants : femme, debout, joie, recevoir une lettre, manger, pain et bague. Les descriptions programmées par les contraintes comme celle du chapitre X sont évidemment très nombreuses dans le roman. La deuxième sorte d'unités minimales correspond aux éléments prélevés tels quels, il s'agit des citations, et des documents du « troisième secteur ». Ce sont des morceaux de réel intégrés au texte. On en trouve un exemple au chapitre LXIV, au sujet du personnage nommé Olivier Gratiolet :

Pour occuper les longues heures d'attente pendant lesquelles la radio restait muette, il lisait un épais roman [...] Ou bien il fouillait dans les amas d'oripeaux qui s'entassaient dans des malles d'osier crevées. Il y trouva un vieux carnet datant de mille neuf cent vingt-six rempli d'anciens numéros de téléphone, une guêpière, une aquarelle défraîchie représentant des patineurs sur la Neva, des petits classiques Hachette évocateurs du souvenir pénible des :

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis

ou bien :

*Oui c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille*¹²¹

118 Bernard Magné, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », [En ligne], *Georges Perec, écrire/transformer*, dans *Études littéraires*, Laval, volume 23, été-automne, 1990, consulté le 04 juillet 2021, <https://doi.org/10.7202/500924ar>.

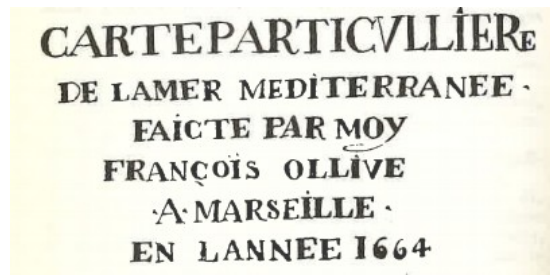
119 Jean-Luc Joly, « La vie modèle : détail et totalité dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », [En ligne], *La mécanique du détail: Approches transversales*, L. Belloï et M. Hagelstein (dir), Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 65-80, consulté le 04 juillet 2021, <http://books.openedition.org/enseditions/6697>.

120 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 59.

121 *Ibid.*, p. 381.

Les vers tirés des tragédies de Corneille (*Sertorius*) et de Racine (*Iphigénie*) entrent ainsi dans la collection des éléments référentiels prélevés et insérés dans le roman. Les documents bruts tels que les coupures de presse, les encarts, les prospectus, les écriteaux font eux aussi partie de cette deuxième sorte d'unité minimale. Au chapitre LXIX, on peut lire :

Sur le mur de droite, une grande bibliothèque vitrée avec une corniche en col de cygne. En face, un grand portulan en papier toilé, encadré de baguettes en bois, reproduction un peu jaunie de¹²²



Cette légende du portulan est un exemple de présentation de document brut comme on en trouve de nombreux dans le roman. Nous avons sélectionné le portulan parce qu'il figure bien l'irruption du réel dans la fiction romanesque étant donné que Perec avait chez lui une reproduction de ce document. On peut voir le portulan affiché au-dessus de son bureau au cours de l'émission *Lire*¹²³ diffusée sur la chaîne de télévision ORTF 13 ans avant la parution du roman. Le portulan¹²⁴ du cartographe François Ollive est consultable, il se trouve dans les collections de la BNF. Si l'on examine son coin supérieur droit on constate que Perec a reproduit sa légende à l'identique. On pourrait dire qu'il s'agit là d'un geste documentaire double, à la fois historique et biographique. Ainsi la *VME* a comme trame souterraine un système de contrainte alimenté par un ensemble de fragments, sortes de « miettes » du réel. C'est bien l'usage de la contrainte qui oblige la captation de données du réel, réagencées par la suite dans le roman. Ce processus transforme nécessairement le roman en une forme factographique.

L'écriture contrainte de la *VME* est si complexe que Perec a jugé nécessaire d'en expliquer le fonctionnement à trois reprises, dans le chapitre « Immeuble – Projet de roman » d'*Espèces d'espaces*, au cours d'une conférence au Cercle Polivanov intitulée « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* » et dans l'article « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* ». Le dévoilement de certaines contraintes dans les épitextes de la *VME* participe d'une forme de ruse auctoriale. Comme le souligne Bernard Magné, écrire l'article « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » :

¹²² *Ibid.*, p. 408.

¹²³ « Qui était Georges Perec ? », *Lire*, ORTF, 9 novembre 1965, archives INA, https://www.youtube.com/watch?v=VirJRu_Q_rU&ab_channel=InaCulture (2 min 45)

¹²⁴ François Ollive, *Carte particulière de la Mer Méditerranée*, [En ligne], Paris, BNF, 1662, consulté le 21 juin 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064886g/fl.item.zoom>.

C'est, sans nul doute, révéler la construction de son roman, mais c'est aussi suggérer que tout est dit, qu'il n'y a pas lieu de pousser plus avant que ce mode d'emploi-là est complet, d'autant plus fiable qu'il est offert par l'auteur lui-même, estampillé et signé de la main de l'artiste¹²⁵!

La ruse de Perec ne prend pas, il nous semble effectivement possible d'aller plus loin. Pour l'instant la théorie du cinéma documentaire reste absente de notre réflexion autour de la contrainte. Nous posons donc la question : existe-t-il un lien entre le système de contrainte de la *VME* et le cinéma ? Nous postulons qu'il se trouve dans la capacité de la contrainte perecquienne et du hors-champ cinématographique à structurer sémantiquement et symboliquement le récit. La présence d'un système de contraintes implique une relation dynamique entre le texte, le lecteur et la contrainte. Dans un ouvrage¹²⁶ consacré à la rhétorique de la contrainte, Christelle Reggiani définit quatre régimes de lisibilité du texte contraint. Le premier est celui de la visibilité maximale. Le second régime est celui de la lisibilité partielle dans lequel toutes les contraintes ne sont pas révélées. Le troisième régime est celui de la lisibilité de la contrainte abstraite. Enfin, le dernier régime de lisibilité de la contrainte est celui de l'illisibilité. La *VME* appartient au second régime. La contrainte y est à la fois lisible, comme l'indique par exemple l'index qui nous invite à combiner les histoires, et latente, le *Cahier des charges* n'est pas publié avec le roman. Ce régime de lisibilité instaure une dynamique entre le roman et ses lecteurs. Devineront-ils quelles contraintes se cachent dans tel ou tel chapitre ? Cette caractéristique n'a rien d'étonnant. La dimension ludique des œuvres de Perec est en effet bien connue. Il invite ses lecteurs à jouer avec une matière à réécrire et à composer. La trame narrative de la *VME* est un jeu textuel qui associe, selon l'image du puzzle, tous les récits produits par la machine combinatoire perecquienne à la fluctuation entre le lisible et le latent, autrement dit entre ce qui est révélé et ce qui reste caché. Bernard Magné qualifie ce jeu de dévoilement partiel des contraintes comme « une stratégie de la révélation incomplète utilisée comme moyen de dissimulation¹²⁷ ». Au cinéma aussi, cet aller-retour entre le dévoilement et la dissimulation existe. C'est le domaine du hors-champ. Nous sommes tentée de faire un parallèle entre le hors-champ et la contrainte génératrice du texte. En effet, celle-ci semble fonctionner comme une sorte de hors-champ textuel. Nous considérons ici deux formes de hors-champ au cinéma. Le hors-champ désigne ce qui se trouve en dehors de la limite physique de l'image et qui n'apparaît pas à l'écran. Le hors-champ peut aussi désigner ce qui est extérieur au sujet du film, c'est-à-dire l'espace tangible et réel. Dans le cinéma documentaire l'équipe de tournage parle alors de hors-cadre. Comme le hors-champ cinématographique, l'espace de la contrainte dans la *VME* est la partie cachée de l'œuvre. Le système de contrainte est latent. On pourrait ainsi faire correspondre le cadre à la page, et les bords du cadre à la contrainte. Dans plusieurs chapitres, on trouve des hors-cadres énonciatifs, l'espace tangible et réel, à travers le surgissement de reproductions brutes

125 Bernard Magné, « Le *Cahier des charges* de Georges Perec », *Magazine littéraire*, vol. 316, 1993, p. 71.

126 Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec- L'OuLiPo*, Paris, Eurédit, 2013.

127 Bernard Magné, « Construire l'anodin. *Les Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, printemps 1993, p. 29-55.

d'authentiques documents. Le critique de cinéma Serge Daney parle d'une forme d'érotisation des bords du cadre¹²⁸. C'est peut-être la raison pour laquelle, à la lecture de la *VME*, le désir de connaître l'au-delà du texte se forme, notamment en raison de la révélation partielle du secret que constitue le système de contrainte. Comme le souligne Christelle Reggiani :

En ne donnant pas au lecteur les moyens du désir d'élucidation qu'il a lui-même suscité, le texte contraint énigmatique esquisse un modèle faible – et comme osirien – de réception scolastique, où l'institution du texte comme objet d'un désir de lecture passe par l'amorce de son dépeçage préalable¹²⁹.

C'est pourquoi lire la *VME* ne participe pas seulement d'une forme d'archéologie textuelle, comme a pu le faire remarquer à plusieurs reprises Bernard Magné, mais aussi d'un effeuillage. Toute image par son cadre suppose un hors-champ qui peut contribuer à former des effets de sens dans la diégèse. De la même manière, le hors-champ que constitue la contrainte est générateur d'effets, il influence la diégèse mais aussi la sémantique du texte jusqu'à en forger la signification la plus profonde. Le hors-champs est le lieu par excellence de la potentialité pour reprendre un terme oulipien. Cécile de Bary explique à propos de la dimension autobiographique de l'œuvre de Perec : « La contrainte peut [...] servir un projet autobiographique, fournissant par exemple une grille [...] qui filtre, voire permet la construction des souvenirs¹³⁰ ». Bernard Magné a montré à plusieurs reprises comment la contrainte et l'écart à cette contrainte, ce que les oulipiens appellent le *clinamen*, pouvait être le trace du drame personnel de Perec. Bernard Magné écrit au sujet de la mort du père de Perec au front en 1940 et de la disparition de sa mère à Auschwitz en 1943 :

Il apparaît aujourd'hui de plus en plus clairement que toute l'œuvre de Perec s'apparente à un gigantesque effort pour mettre ensemble et relier ce qui un jour, quelque part dans le ciel crépusculaire d'un 11 février 1943, fut brutalement interrompu par l'Histoire «avec sa grande hache» (W, p. 13)¹³¹

Des textes comme *La Disparition* et *W ou le souvenir d'enfance* en sont les exemples typiques. Le travail obstiné sur la langue, les contraintes visant la manipulation de l'alphabet et la disparition de graphème tel que le lipogramme, figurent le manque. On pourrait penser que les contraintes pallient ce que Perec n'arrive pas à énoncer. L'écriture contrainte chez Perec serait alors liée à un enjeu existentiel. Son approche du réel prend ainsi la forme d'une structuration par la contrainte visant son histoire personnelle, comme le souligne Manet van Montfrans : « Au fur et à mesure que la représentation du réel se révèle plus ardue, les contraintes se font plus indispensables¹³² ». Pour finir, il est important de souligner, à l'instar de Christelle Reggiani, la dimension contingente de la contrainte. Elle écrit :

128 Christophe Cognet, « Visages du hors-champ », [En ligne], *Vertigo*, n°24, 2003, p. 65-68, consulté le 12 avril 2021 <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2003-1-page-65.htm>

129 Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec- L'OuLiPo*, op. cit., p. 207.

130 Cécile De Bary, « Le réel contraint », [En ligne], *Poétique*, vol. 144, n°4, 2005, p. 481-489, consulté le 12 avril 2021, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-4-page-481.htm>

131 Bernard Magné, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », [En ligne], art. cit.

132 Manet van Montfrans, op. cit., p. 135.

Le texte contraint est fabriqué, c'est-à-dire contingent et ce refus de la nécessité implique un type d'écrit qui s'oppose point par point au texte monument, unitaire et clos, qui fait office de modèle dominant[...] Le texte contraint, tendanciellement discontinue donc mobile et manipulable, inverse tout à fait les traits définitoires du texte scolastique : sa nécessité, son unité, son caractère monumental¹³³.

Chez Perec, et plus particulièrement dans la *VME*, il existe un arbitraire de la contrainte qui influence les conditions de captation et d'agencement des éléments du réel. Le texte contraint peut ne pas advenir. C'est le cas de n'importe quel plan de cinéma documentaire, du fait de la contingence de la réalité mais aussi du geste cinématographique.

2.1.2 L' infra-ordinaire : une exploration du quotidien

La notion d'infra-ordinaire apparaît dans le programme d'écriture de Perec en même temps que l'exploration des possibilités offertes par la contrainte. L'auteur porte son attention à la vie ordinaire tout au long de son œuvre, des *Choses* à la *VME*. Il y développe des expériences pratiques. Ce sont de véritables méthodes d'investigation du quotidien. Ces méthodes varient d'un texte à l'autre car Perec est un créateur de formes. Un livre comme *Les Choses*, s'il s'inspire de réflexions sociologiques, est aussi proche du film *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et d'Edgar Morin, dans lequel l'invention de la forme film-essai permet d'aborder par des entretiens et des enquêtes la question du bonheur quotidien. Avec une grande inventivité, Perec a su entremêler l'art avec la pensée du quotidien et de ses usages. Michael Sheringham dans son bel ouvrage *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes* considère d'ailleurs Perec comme « l'explorateur [du quotidien] le plus inspiré et son plus infatigable champion¹³⁴ ». On ne compte plus les artistes ou les chercheurs qui se revendiquent de la notion de l'infra-ordinaire. C'est le cas d'Annie Ernaux (*Journal du dehors*), de Clémentine Mélois (*Sinon j'oublie*) ou encore de l'ethnologue Jean-Didier Urbain qui s'en inspire pour penser l'ethnologie de proximité. Il est évident que la très grande place que prend l'investigation du quotidien chez Perec est indissociable du lien que ces approches tissent avec ses interrogations éthiques, autobiographiques, historiques et littéraires. L'attention de Perec pour le quotidien s'inscrit en effet dans les champs romanesques, ludiques, sociologiques et biographiques que cultive son œuvre. Comme nous l'avons mentionné, l'exploration obstinée du quotidien par Perec est sans doute à lier à la mort dramatique de ses parents. C'est aussi une réaction au fracas de l'histoire « avec sa grande hache ».

Perec engage sa réflexion à propos du quotidien suite à sa lecture d'Henri Lefebvre dans le cadre de sa participation à la revue *Cause Commune* à partir des années soixante. Il faut comprendre que la notion d'infra-ordinaire telle que l'entend l'auteur de la *VME* n'est pas seulement un motif littéraire, elle est une posture critique. Contre la recherche du sensationnel, notamment de la part des média d'informations, Perec propose de scruter le banal. Il préfère l'« endotique » à l'exotique.

133 Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec- L'OuLiPo*, op. cit., p. 481- 482.

134 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013, p. 257.

Dans *L'Infra-ordinaire*, il écrit :

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. [...] Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal: cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques...

Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel: le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible: le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les « malaises sociaux » ne sont pas « préoccupants » en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an.¹³⁵

Manet van Montfrans qualifie la notion d'infra-ordinaire chez Perec de « degré zéro de la contrainte¹³⁶» car il s'agit d'une stratégie d'écriture différente de celle mise en œuvre par les machines combinatoires. L'écriture de l'infra-ordinaire s'articule autour de trois modes qui forment un système : le questionnement, la description et l'inventaire. Perec écrit :

Ce qu'il s'agit d'**interroger**, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ?

Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez.

Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.

Questionnez vos petites cuillères¹³⁷. (nous soulignons)

Bien évidemment, la *VME* n'échappe pas à cette posture critique. Michael Sheringham souligne :

[Perec] affirmait [...] avoir prolongé avec ce livre son intérêt pour « l'infra-ordinaire, le contraire de l'événement » et pour une « sociologie de la quotidienneté » descriptive plutôt qu'analytique. Les innombrables inventaires et descriptions présents dans l'œuvre, qui n'ont souvent guère de fonction narrative, font selon lui partie intégrante de sa tentative de « repérer dans la quotidienneté quelque chose qui la révèle¹³⁸».

On pourrait ajouter que la *VME* explore l'infra-ordinaire grâce aux éléments qui composent le tableau du *Cahier des Charges* composé pour les deux tiers de situations ou d'objets concrets. Dans son roman, Perec met ainsi en valeur la dimension quotidienne de l'existence humaine. Si la *VME* foisonne de péripéties et d'histoires rocambolesques, la vie ordinaire en est un motif central. En effet, on pourrait dire que le quotidien est le « bruit de fond » du roman : dans la *VME* le romanesque a toujours comme contre-point le banal, y compris à la fin du roman. Lorsque le personnage Bartlebooth meurt dans son appartement, ce qui met fin à la vengeance de Winkler, les

135 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, op. cit. p. 15.

136 Manet van Montfrans, op. cit., p. 134.

137 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p.10-11.

138 Michael Sheringham, op. cit., p. 293. citation D. Bertelli et M. Ribière, *Georges Perec, Entretiens et Conférences*, op. cit., p. 234 ; p. 253. ; p. 56 (II).

autres personnages ne font rien de particulier. Ils accomplissent des gestes quotidiens : le concierge change une ampoule, Madame Marcia ouvre un pot de cornichons.

Avec l'infra-ordinaire, il s'agit pour Perec de recueillir l'expérience du quotidien sur la page et de porter son attention à « ce qui se passe quand il ne se passe rien¹³⁹» en prolongeant la question posée par Lefebvre : « Que faisons-nous d'une de nos journées banales¹⁴⁰? ». Et cela en cherchant la manière de le dire, en menant une recherche esthétique. Pour Perec, l'investigation de la quotidienneté se fait au cœur du processus d'écriture car l'infra-ordinaire est aussi une réflexion sur la matérialité de la langue. La petite unité que constitue le mot est elle aussi soumise à la méthode de l'infra-ordinaire. Les caractères qui forment le mot et son aspect graphique sont essentiels dans l'économie du roman. C'est pourquoi les jeux typographiques abondent dans la *VME*. Prenons l'exemple du chapitre LX. Il concerne le personnage Cinoc et son métier. Il est un « tueur de mot ». Son activité consiste à mettre à jour les dictionnaires Larousse, non pas en cherchant des mots et des sens nouveaux mais en éliminant « tous les mots et tous les sens tombés en désuétude ». On peut lire :

Cinoc est dans sa cuisine. C'est un vieillard maigre et sec vêtu d'un gilet de flanelle d'un vert pissieux. Il est assis sur un tabouret en formica au bord d'une table couverte d'une toile cirée, sous une suspension en tôle émaillée blanche dotée d'un système de poulies équilibrées par un contrepoids en forme de poire. Il mange, à même la boîte imparfaitement ouverte, des pilchards aux aromates. [...] Cinoc, qui avait alors une cinquantaine d'années, exerçait un curieux métier. Comme il le disait lui-même, il était « tueur de mots » [...] Quand il prit sa retraite, en mille neuf cent soixante-cinq, après cinquante-trois ans de scrupuleux services, il avait fait disparaître des centaines et des milliers d'outils, de techniques, de coutumes, de croyances, de dictons, de plats, de jeux, de sobriquets, de poids et de mesures [...] il avait renvoyé à leur anonymat taxinomique des centaines de sortes de vaches, des espèces d'oiseaux, d'insectes et de serpents, des poissons un peu spéciaux, des variétés de coquillages[...].

Qui désormais saurait ce qu'avait été le *vigigraphe*, « espèce de télégraphe de vigies qui se correspondent »? Qui désormais pourrait imaginer qu'il avait existé pendant peut-être des générations une « masse de bois placée au bout d'un bâton pour fouler le cresson dans les fosses inondées » et que cette masse se nommait une *schuèle* (*chu-èle*) ? Qui se souviendrait du *vélocimane*¹⁴¹?
[...]

L'histoire de « l'homme qui rayait les mots » offre une image saisissante de la disparition et de l'effacement. Dans cet extrait, on constate aussi le goût pour les reliquats, les rebus et les choses simples (une boîte de conserve, du cresson, etc.). L'extrait du chapitre LX est structuré selon les trois étapes de l'exploration de l'infra-ordinaire (description, inventaire, interrogation). Ce vide laissé par la mise à mort des mots n'est pas irrémédiable puisque Cinoc décide de rédiger un dictionnaire des mots oubliés :

139 Georges Perec, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », *Le pourrissement des sociétés*, dirigée par Christian Bourgois, Paris, UGE, 1975, p. 60.

140 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, Introduction* (1947), t. 1, 2e éd., Paris, L'Arche, 1958, p. 254. Cité par Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Georges Perec*, Presses universitaires de Septentrion, 2006, p. 40.

141 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 362-363.

Cinoc lisait lentement, notait les mots rares, et peu à peu son projet prit corps et il décida de rédiger un grand dictionnaire des mots oubliés, non pas pour perpétuer le souvenir des Akkas, peuple nègre nain de l'Afrique centrale, ou de Jean Gigoux, peintre d'histoire, ou d'Henri Romagnesi, compositeur de romances, 1781-1851, ni pour éterniser le scolécobrote, coléoptère tétramère de la famille des longicornes, tribu des cérambycins, mais pour sauver des mots simples qui continuaient encore à lui parler¹⁴².

Cinoc ne sélectionne donc pas tous les mots mais bien les mots du langage ordinaire. Les pages qui suivent prennent l'allure de ce dictionnaire :

RIVELETTE (s. f.)

Autre nom du myriophylle ou fenouil d'eau.

ARÉA (s. f.)

méd. anc. Alopecie, pelade, maladie qui fait tomber les poils et les cheveux.

[...]

Cet extrait offre un bel exemple du plaisir tiré des jeux typographiques. Il montre aussi le paradoxe d'une situation à la fois tragique et ludique. Le motif de la mort des mots tisse notamment une intertextualité avec le célèbre roman de Georges Orwell *1984*, dans lequel une société totalitaire use d'une langue, le *newspeak*, dont le vocabulaire est soumis à une politique de réduction. La dimension ludique est quant à elle présente dans l'étrangeté graphique et sonore des mots : « *Shuèle* », « *Akkas* », « *Francatu* », mots que le lecteur goûte dans une scène de boulimie verbale typique de Perec.

À travers l'infra-ordinaire se dessine une idée littéraire et une poétique. Par l'écriture, Perec tend à « donner un sens, une langue¹⁴³ » aux choses communes, pour « qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes¹⁴⁴ ». L'exploration de l'infra-ordinaire est une attitude esthétique mais aussi une éthique. Elle instaure une relation au monde particulière, une attention particulière, proche de l'attention documentaire. Il s'agit d'une réaction à l'expérience quotidienne, en s'arrêtant sur les choses, ou les personnes parfois invisibles. Pour Perec l'attention portée aux choses banales révèle leurs particularités et leur beauté. Roland Barthes, dont Perec avait suivi les cours au Collège de France, écrivait à propos du quotidien dans *Le Plaisir du texte* :

Pourquoi, dans des œuvres historiques, romanesques, biographiques, y a-t-il (pour certains dont je suis) un plaisir à voir représenter la « vie quotidienne » d'une époque, d'un personnage? Pourquoi cette curiosité des menus détails : horaires, habitudes, repas, logements, vêtements, etc? Est-ce le goût fantasmagorique de la « réalité » (la matérialité même du « *cela a été* »)? Et n'est-ce pas le fantasme lui-même qui appelle le « détail », la scène minuscule, privée, dans laquelle je puis facilement prendre place? Y aurait-il en somme de « petits hystériques » (ces lecteurs là), qui tireraient jouissance d'un singulier théâtre : non celui de la grandeur, mais celui de la médiocrité (ne peut-il y avoir des rêves, des fantasmes de médiocrité¹⁴⁵)?

Pour Perec, le microcosme que constitue l'ensemble des « menus détails » dans la *VME* permet de « se promener dans le monde entier, dans toutes les époques », il dira : « l'approche

142 *Idem*.

143 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 10.

144 *Ibid.*, p. 11.

145 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 85.

méticuleuse du réel conduit à cette échappée infinie¹⁴⁶». Aussi, l'infra-ordinaire répond de manière très convaincante au programme de la potentialité.

Le quotidien est un motif récurrent dans le cinéma documentaire. Dans le cas de la *VME* et du cinéma documentaire le quotidien s'exprime grâce au regard. Les épigraphes de la *VME* ne laissent aucun doute quant à l'importance du régime de la vue au sein du roman. La première épigraphe est empruntée à *Michel Strogoff* de Jules Verne: « Regarde de tous tes yeux, regarde¹⁴⁷», puis la seconde, celle du préambule, vient de Paul Klee : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre¹⁴⁸». Selon Perec, il nous faut regarder de tous nos yeux « car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie¹⁴⁹». Avec l'impératif « regarde », l'auteur s'adresse directement au lecteur. Il cherche alors une réaction et une relation. Perec invite son lecteur à une prise de conscience. Comme nous l'avons souligné, le lecteur est fortement sollicité dans la *VME*. C'est un trait esthétique fondamental dans l'œuvre de Perec que Philippe Lejeune appelle « la convivialité¹⁵⁰ » de l'écriture perecquienne. Le livre est un terrain de partage et le lieu d'une éducation du regard de l'autre. Il invite à poser un regard critique sur une lecture de la réalité, sur le mode d'emploi de la vie et sur les usages quotidiens. Perec affirmait dans un entretien à propos de la *VME*: « S'il y a une vocation morale,[...] c'est de donner à voir, à demander aux gens de regarder, peut-être différemment ce qu'ils sont habitués à voir¹⁵¹. » Encore une fois, le lien est étroit avec l'attitude documentaire qui consiste à proposer des manières de voir tout en invitant à poser un regard critique sur le monde. On tire un enseignement du documentaire. Rappelons que le terme documentaire a pour étymologie le latin *documentum* qui signifie enseignement. Si Perec donne à voir l'infra-ordinaire à travers l'écriture, il en fait également un sujet de ses films documentaires (*La Vie filmée des Français*, *Les Lieux d'une fugue* et *Récit d'Ellis Island*).

2.1.3 Quête du réel chez Georges Perec et Agnès Varda

En 1975, Agnès Varda réalise le documentaire *Daguerréotypes*. Le film est une exploration documentaire « d'un petit morceau de la rue Daguerre, entre le n°70 et n°90¹⁵² » dans le 14^e arrondissement de Paris, dans lequel elle vit. La réalisatrice se donne elle aussi des contraintes strictes qui vont guider la conception de son œuvre. Elle explique:

J'ai imaginé un nouveau cordon ombilical. J'ai fait tirer une ligne électrique du compteur de ma maison, et le fil mesurait 80 mètres. J'ai décidé de tourner *Daguerréotypes* à cette

146 Georges Perec, *Entretiens et conférences*, *op. cit.*, p. 221-222.

147 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 13.

148 *Ibid.*, p.15.

149 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, prière d'insérer.

150 Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L, 1991, p. 40.

151 Georges Perec, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K, 2011, p. 109-110.

152 Agnès Varda, *Daguerréotypes*, *synopsis*, Livret DVD, 2005.

distance-là. Je n'irais pas plus loin que mon fil¹⁵³.

Elle filme la vie quotidienne de son quartier : elle rend visite au boucher, à la boulangère, aux horlogers, etc. Varda réalise un document précieux sur le quotidien des habitants du 14^e arrondissement parisien en 1975 à la même époque de la rédaction de la *VME*. Elle interroge un contexte social dans un espace circonscrit. C'est une autre contrainte opérante dans le film. En effet, les protagonistes sont uniquement filmés sur leur lieu de travail. L'exploration se fait alors de commerce en commerce. La mise en perspective du film de Varda et du roman de Perec montre une similitude du point de vue de leur structure. En effet, dans *Daguerréotypes*, les séquences sont délimitées en fonction d'un lieu, comme le sont les chapitres de la *VME*. Dans les deux cas les espaces de vie définissent l'architecture de l'œuvre. C'est-à-dire qu'un commerce chez Varda peut correspondre à une pièce de l'immeuble chez Perec. La rue, quant à elle, parce qu'elle figure l'espace commun, correspond aux escaliers. On pourrait ainsi construire le tableau suivant :

<i>Daguerréotypes</i>	<i>La VME</i>
Séquence I le Chardon Bleu, 1	Chapitre I Escaliers, 1
Séquence II la Boulangerie, 1	Chapitre II Baumont, 1
Séquence III la Quincaillerie, 1	Chapitre III Troisième droite, 1
Séquence IV le Coiffeur, 1	Chapitre IV Marquiseaux ,1
etc.	etc.

Si la consonance du projet de Perec avec celui de Varda est si frappante c'est parce que leurs champs de recherche se font écho, en commençant par l'exploration de l'infra-ordinaire. En effet, chez Varda une grande attention est portée au geste du quotidien : le boucher coupe un steak, le tailleur coud, la boulangère rend la monnaie etc. On peut entendre en voix off le commentaire de la réalisatrice: « Chaque matin, le rideau se lève au théâtre du quotidien¹⁵⁴ ». Varda et Perec interrogent tous les deux « l'endotique ». Et puis, dans le film de Varda comme chez Perec, il y a une profusion d'objets. Dans *Daguerréotypes*, ils sont omniprésents dans le cadre. Tandis que la caméra saisit par un travelling les objets en vitrine du bazar-parfumerie le « Chardon Blue », on entend les mots d'Agnès Varda en voix off. Elle dit: « Tout a commencé par le Chardon Bleu ». C'est un premier écho surprenant à l'incipit de la *VME* où l'on peut lire : « Oui, cela pourrait commencer ainsi¹⁵⁵ ». Dans *Daguerréotypes* le commentaire continue de la sorte : « J'aime ces vitrines. On y respire un air oublié, une odeur d'inventaire interrompu. On y voit des objets qui n'ont pas bougé depuis vingt-cinq ans que j'habite ce quartier. » Voilà le mot lancé, il s'agit de faire l'inventaire. Tous les inventaires ne sont pas des inventaires à la manière de Perec. Ce qui fait la spécialité des inventaires

153 Agnès Varda, entretien avec Mireille Amiel, « Autour et alentour de *Daguerréotypes* », Cinéma 75, p. 39-40.

154 Agnès Varda, *Daguerréotypes*, Ciné-tamaris, 75 min, 1975.

155 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 19.

à la Perec c'est qu'ils colorent le texte de la couleur de l'infra-ordinaire. C'est le cas des inventaires dans les cinq chapitres consacrés aux caves de l'immeuble Bartlebooth LXXII, Mme de Beaumont LXXVI, Atlamont XXXIII, Dinteville LXVII et Marquiseaux XCI.

Caves. La cave des Marquiseaux.

[...] Derrière, dans le fond, en désordre, divers meubles et objets provenant des parents Echarde : une cage à oiseau rouillée, un bidet pliant, un vieux sac à main avec un fermoir ciselé dans lequel est incrusté une topaze, un guéridon, et un sac de jute d'où débordent plusieurs cahiers d'écolier, des copies quadrillées, des fiches, des feuilles de classeur, des carnets à reliure spirale, des chemise en papier kraft, des coupures de presses collées sur des feuilles volantes, des cartes postales¹⁵⁶[...]

Les descriptions des caves sont particulièrement propices à l'accumulation de détails concernant les objets, à tel point que la description laisse souvent place à une énumération proliférante et se transforme en longue liste. Dans ce cumul totalisant d'objets, certains semblent davantage porteurs d'histoires personnelles ou collectives, ce sont eux qui intéressent Perec et Varda. Dans le chapitre XXIV Perec écrit :

L'arrière-boutique est une pièce étroite et sombre, au sol recouvert de linoléum, encombrée, à la limite de l'inextricable, d'objets de toutes dimensions. Le fouillis est tel qu'on ne saurait dresser un inventaire exhaustif de ce qu'elle contient et qu'il faut se contenter de décrire ce qui émerge un peu plus précisément de cet amoncellement hétéroclite¹⁵⁷.

Dans *Daguerréotypes* des gros-plans sur les objets viennent décomposer l'ensemble de la boutique du Chardon Bleu en une succession de fragments, la séquence égraine alors les images d'un inventaire visuel. Varda et Perec partagent la même attention portée au matériel et le goût de la collection. Dans leurs œuvres les objets sont des signes, ils connotent et dénotent. Il s'agit de montrer que la vision du monde qui se manifeste dans les connotations, semblant aller de soi, exprime en réalité un certain nombre de valeurs liées à un contexte historique, à une culture commune. La connotation devient un filtre. Perec se montre à plusieurs reprises fasciné par les systèmes de connotations. Comme Varda, il donne aux choses un surcroît de sens. Il se dit « tout entier du côté du langage qui entoure les choses, de ce qu'il y a en dessous, de tout ce qui les nourrit, de tout ce qu'on leur injecte¹⁵⁸ ». Cet intérêt pour le jeu des connotations se retrouve de manière notable dans le traitement des objets. On peut les considérer comme des vestiges de vies. Ils sont souvent le point de départ d'une histoire. Ils représentent la vie dans ses qualités de multiplicité et de diversité. Dans le film, les choses de peu s'animent par les mouvements de la caméra. Les travellings sur les objets leur donnent vie. Ils engagent chez le spectateur l'intuition du passé, rappellent à la mémoire le souvenir de vies minuscules. Ils montrent la beauté de ce qui est voué à disparaître et nous font percevoir la rumeur de l'ordinaire des jours devenue presque silencieuse. Il s'agit pour Varda d'enregistrer et de conserver ce mouvement de la vie. Sa collecte visuelle met littéralement sur le devant de la scène des éléments que chacun voit mais que personne

156 Georges Perec, *VME*, op. cit., p. 554.

157 *Ibid.*, p. 139.

158 Georges Perec, « Entretien avec Jean Duvignaud », *Le Nouvel Observateur*, n°57, décembre 1965, p. 32.

ne regarde vraiment. Lorsqu'il s'agit de la description des objets dans la *VME*, Perec revendique explicitement une forme d'écriture-cinéma. Il déclare dans un entretien avec Pierre Lartigue: « Je décris chaque pièce de cette maison, une à une, et, de façon très réaliste, les objets qui s'y trouvent selon une technique cinématographique : le travelling avant¹⁵⁹. » Puis dans un entretien ultérieur, il développe son propos : « Il y a un travelling sur l'objet en effet. Mais ça, c'est dans ma manière d'écrire depuis tout le temps¹⁶⁰. » Cette affirmation se vérifie largement dans le roman. Au chapitre XXIX on peut par exemple lire :

Le grand salon de l'appartement du troisième droite pourrait offrir les images classiques d'un lendemain de fête.

C'est une vaste pièce aux boiseries claires, dont on a roulé ou repoussé les tapis mettant en évidence un parquet délicatement cloisonné. Tout le mur du fond est occupé par une bibliothèque de style Regency dont la partie centrale est en réalité une porte peinte en trompe-l'œil. Par cette porte, à demi ouverte, on aperçoit un long corridor dans lequel s'avance une jeune fille d'environ seize ans qui tient dans sa main droite un verre de lait¹⁶¹.

Dans cet extrait, on se rapproche du sujet décrit au fur et à mesure, en commençant par un cadre large, celui du « grand salon ». Le champ de vision se réduit jusqu'à un degré de détail très précis, de la « vaste pièce » au « verre de lait ». Il ne s'agit pas d'un zoom mais bien d'un mouvement avant qui nous fait traverser la pièce. En effet, la préposition « par » dans le syntagme « par cette porte » figure bien l'idée de passage, que poursuit le verbe de mouvement « s'avancer ». Si elle produit des images, cette écriture-cinéma n'actualise cependant pas l'« image-mouvement¹⁶² », pour reprendre le concept de Deleuze, qui reste propre au 7^e art. Il y a quelque chose de quasiment hypnotique dans les séquences de Varda comme dans les inventaires de Perec, quelque chose qui se rapproche de la litanie :

Caves. La cave de Madame de Beaumont.

Vieux objets : lampe jadis de bureau avec un socle de cuivre et un abat-jour hémisphérique en opaline vert clair, largement ébréché, un restant de tisanière, des portemanteaux. Souvenirs rapportés de voyages ou de vacances : étoile de mer séchée, minuscules poupées habillées en couple serbe, petit vase décoré d'une vue d'Étretat ; boîtes à chaussures débordant de cartes postales, paquets de lettres d'amour serrées dans des élastiques aujourd'hui détendus¹⁶³.

La proximité entre Varda et Perec est saisissante. On pourrait se plaire à imaginer qu'Agnès Varda, si elle avait franchit les seuils des appartements rue Daguerre, aurait pu filmer la *VME*, et en serait devenue la narratrice.

2.2 Qu'est-ce qui fait document dans *La Vie mode d'emploi*?

159 Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », entretien avec Pierre Lartigue (1978), dans *Entretiens et Conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 221.

160 Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », dans *Entretiens et Conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 215.

161 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 173.

162 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions Minuit, 1983.

163 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 452.

2.2.1 Perec documentaliste, Perec documentariste

À partir des années 70, on constate un tournant documentaire dans l'œuvre de Perec. Ce tournant arrive à un moment où Perec s'attache à explorer la multiplicité des mémoires et l'infra-ordinaire. Ces écrits sont habités par une mémoire tant autobiographique, comme dans *W ou le souvenir d'enfance* paru en 1975, que collective avec les textes *Je me souviens* ou *Récits d'Ellis Island* parus en 1978. En outre, l'auteur de la *VME* cherche à saisir ce que pourrait être une mémoire du quotidien dans le but de construire une archive du présent notamment avec le texte *Tentatives d'inventaire d'un lieu parisien* ainsi que dans ses documentaires *Les Lieux d'une fugue*, ou *Récits d'Ellis Island*. En effet, dans *Les Lieux d'une fugue*, il mène une exploration documentaire tout en se questionnant sur la destruction de la mémoire et la pulsion de conservation. Il propose aux spectateurs des images actuelles des lieux qu'il a fréquentés lorsqu'il était enfant, tandis que la voix off, issue du texte autobiographique éponyme, retrace sur un ton nostalgique et intimiste les souvenirs d'enfance du jeune Perec. Paula Klein dans son article « Travailler avec les bribes du réel: la mémoire à l'épreuve du quotidien dans le projet "Choses communes" de Georges Perec » propose d'examiner la figure de Perec selon l'image d'un écrivain-archiviste. Dans un va-et-vient incessant entre trace et oubli, Perec cherche comment l'écriture pourrait pallier au manque de la mémoire grâce à sa capacité d'archivage. C'est pourquoi il développe une sorte de manie de l'enregistrement ainsi que le goût de l'archive. Dans un entretien avec Bernard Pous, il déclare au sujet de l'écriture:

L'activité d'écrire, c'est d'abord la peur d'oublier, l'envie de garder des choses, de transcrire, de laisser des traces de quelque chose. Comme si, si je n'écrivais pas, ça allait complètement disparaître¹⁶⁴.

Avec Perec l'artiste devient un compilateur. Mais l'écrivain-archiviste ne se contente pas d'archiver, parce qu'il est un créateur il fabrique lui-même une nouvelle archive.

En ce qui concerne le cinéma documentaire, tout un spectre de documents est utilisé dans l'élaboration des films, des bandes d'actualités aux films de familles, en passant par des spots publicitaires. François Niney souligne le fait que ces documents ont de l'importance non pas pour leur nature mais selon les questions que le documentariste leur pose. Il écrit :

On l'aura compris, ce n'est pas ce gisement d'images gisantes qui fait l'histoire, ni les états du stock qui organise une mémoire ; ce sont les questions actuelles du documentariste qui vont en rechercher et raviver certains pans, les reproduire pour les confronter, les réinterpréter sous un nouveau jour enrichi des trouvailles précédentes et d'une problématique structurante. [...] Certes, les prises de vues préexistent archivées quelque part, mais c'est bien la question du cinéaste-historien qui va en déterminer le choix, le prélèvement et en tirer un sens, c'est-à-dire leur assigner un rôle documentaire¹⁶⁵.

La question que semble poser Perec à l'archive est celle de sa possibilité à combler un vide. En « laissant des traces de quelque chose » dans ses livres, il lutte contre la défaillance de la mémoire.

164 Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Pous », dans *Entretiens et Conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 190.

165 François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 254.

Chez Perec la mémoire ne fonctionne donc qu'au moyen d'un dispositif documentaire. Les supports matériels tels que les photographies, les documents administratifs, les témoignages sont des substituts aux souvenirs perdus. Perec avait une véritable fascination pour l'archive et son pouvoir. Par ailleurs, il exerça le métier de documentaliste en neurophysiologie au CNRS de 1961 à 1978, métier qui consistait en un travail d'archivage et à l'élaboration d'un système de bibliographie. Comme l'affirme Olivier Jacquot, « les connaisseurs de l'œuvre de Georges Perec savent combien l'exercice d'un tel emploi n'était pas anodin pour un esprit rompu aux listes, à la classification et à la taxinomie¹⁶⁶».

Dans la *VME* il y a deux grandes tendances qui concernent les archives : la collection des documents du troisième secteur et la compilation de citations. L'archivage se transforme en un outil de connaissance, puisque l'appareil intertextuel immense de la *VME* dessine un autoportrait littéraire de l'écrivain. Paula Klein souligne :

En effet, en admettant que la manière d'organiser et de classer transmet déjà une information personnelle, toute collection peut être analysée comme un miroir ou un « autoportrait ». Le geste créateur de l'artiste se reflète ainsi dans l'assemblage, dans le montage des fragments directement prélevés au réel et dans le « choix des matériaux à retenir, à sélectionner, à collectionner¹⁶⁷»

Dès lors l'archive contribue à l'élaboration d'une narration autobiographique. Enfin, l'archive dans la poétique perecquienne participe évidemment de la potentialité, de la même manière que le système de contraintes, à partir du moment où elle entre dans un ensemble structuré. Elle devient un objet esthétique au-delà de sa fonction mémorielle évidente. Rappelons que pour Marie-Jeanne Zenetti, l'usage d'un matériau enregistré qui sert d'appui à l'écriture et qui glisse de la factualité vers la littérarité, permet de reconnaître les formes factographiques.

2.2.2 Présence du document dans *La Vie mode d'emploi*.

Nous l'avons évoqué, la *VME* est un véritable puzzle d'archive. Comme le souligne Chiara Nannicini dans son ouvrage *La revanche de la discontinuité : bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, le mélange entre images, documents et textes littéraires existe bien avant le XX^e siècle:

L'insertion de dessins ou d'illustrations dans le contexte littéraire remonte à une longue tradition classique, qui va de Rabelais jusqu'aux poèmes surréalistes du XX^e siècle, en passant par la révolution formelle du récit romanesque, au XVIII^e siècle : les variations du *Tristram Shandy* sur les bouleversement du récit [...] agrémentées de dessins restent inoubliables¹⁶⁸.

166 Olivier Jacquot, « Décès de Paulette Perec, conservateur à la BNF et veuve de Georges Perec », [En ligne], *Carnet de la recherche à la Bibliothèque nationale de France*, 2016, consulté le 04 juillet 2021, <https://bnf.hypotheses.org/1260>.

167 Paula Klein, « Travailler avec les bribes du réel : la mémoire à l'épreuve du quotidien dans le projet "Choses communes" de Georges Perec », [En ligne], *Le cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes*, 2018, consulté le 24 juillet 2021, <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/pklein.pdf>.

La particularité de la *VME* est de proposer aux lecteurs non seulement des dessins mais aussi des reproductions de documents. En effet, le roman comprend de nombreux documents qui appartiennent au troisième secteur. Nous avons établi un inventaire de ces documents. Dans la *VME* on trouve ainsi : des recettes de cuisine, des notices biographiques, des bibliographies, des illustrations, des étiquettes, un faire-part, un encart, des cartes de visites, un catalogue d'outils, un dépliant, un programme de cinéma, un article de journal, un avis de décès, un arbre généalogique, la page de titre d'une partition, une page de titre d'une carte, un bulletin de linguistique, un schéma de l'appartement de Mme Marcia, un schéma d'hôtel, une grille de mots croisés, les illustrations d'un jeu d'échec et d'un jeu de go, une copie de lettres dactylographiées, un tableau des valeurs énergétiques des aliments ingurgités par Béatrice de Beaumont, un tableau des dépenses quotidiennes d'Adèle Plassaert, un sujet de dissertation, le compendium, des légendes de tableaux, des articles de dictionnaires, une comptine, une chanson de music-hall, une pastourelle, des calligraphies, une notice pharmaceutique, une légende d'un portulan, des devinettes, le plan de l'immeuble.

Cet inventaire nous permet de faire quelques constats quant à la nature des documents que Perec sélectionne. La nature de ces documents est composite. Ils sont parfois iconographiques parfois typographiques, ils appartiennent à la fois aux arts graphiques (calligraphies, portulan, illustrations, etc.) et aux documents les plus ordinaires (notice pharmaceutique, recette de cuisine etc.). Trois formes de documents cohabitent dans le texte : il y a des documents prélevés et copiés, d'autres inventés par l'auteur ainsi que des documents retravaillés et falsifiés. L'auteur insère des documents dans un contexte littéraire tout en refusant de les présenter de manière totale. En effet, il est toujours question de fragments de documents. Tous ont subi des découpages ou des recadrages. On constate que Perec s'intéresse davantage aux documents qui ne sont pas spectaculaires. Avec l'insertion de documents du quotidien dans un contexte littéraire, Perec effectue un geste de déplacement similaire à celui de Marcel Duchamp lorsqu'il crée le ready-made. Le ready-made consiste à choisir des objets manufacturés de la vie courante, déjà fait « already-made », puis à leur donner le statut d'œuvre d'art par une manipulation légère, une signature ou la présentation dans un lieu d'exposition. L'urinoir basculé intitulé *Fontaine* en est l'exemple le plus connu. Notons que Marcel Duchamp est entré à l'Oulipo en 1962. Ainsi, Perec trouve un matériau initial plastique dans le document qu'il peut tordre jusqu'à dépasser les limites du texte. Mais le geste est paradoxal puisque l'auteur n'a cessé de chercher à faire un tout cohérent de cette masse, c'est pourquoi il utilise des techniques d'assemblages telles que les listes ou les inventaires.

2.2.3 Poétique de l'iconotexte : ce que le document fait au roman

168 Chiara Nannicini, *La revanche de la discontinuité : bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2009, p. 37.

La critique a montré à de nombreuses reprises les liens qu'entretenait la *VME* avec la peinture. Il est vrai que l'un des thèmes principaux du roman est le projet pictural de Serge Valène, Bartlebooth peint des aquarelles qu'il détruit méthodiquement, le peintre Hutting a construit son grand atelier dans l'immeuble. Le 11 rue Simon Crubellier est visité ou habité par un nombre remarquable d'artistes. Si les descriptions de tableaux et les vies de peintres sont très présentes dans le texte, il nous paraît intéressant d'étudier un emprunt différent de celui qui lie le roman à la peinture. En effet, on peut se poser la question de ce que la *VME* emprunte au document. Elle emprunte au document son langage. Comme le document, la *VME* présente un certain « graphocentrisme ». Perec porte son attention à la matérialité de la langue et à l'espace graphique. C'est pourquoi dans certains extraits du roman, l'auteur abandonne la phrase brusquement pour laisser place aux jeux typographiques et aux fac-similés. La *VME* offre une grande variété plastique dans des modèles variés de typographie : font, corps, lettrage et graphisme. Lorsqu'il évoque la calligraphie, il ne décrit pas les pleins et les déliés, il reproduit directement l'objet de la description. À l'instar du chapitre XLI où l'on peut lire :

Quatre objets se partagent l'essentiel de l'espace : le premier est un gong de bronze à peu près de la taille de celui des génériques des films de la Rank, c'est-à-dire plus haut qu'un homme ; il ne provient pas d'Extrême-Orient, mais d'Alger : il aurait servi à rassembler les prisonniers du tristement célèbre bagne barbaresque où, entre autres, Cervantes, Regnard et saint Vincent de Paul furent emprisonnés ; en tout cas, une inscription arabe

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

celle-là même, l'al-Fâtiha, qui introduit chacune des cent quatorze sourates du Coran : « Au nom du Dieu clément et miséricordieux », est gravée en son centre¹⁶⁹.

Plus loin, il juxtapose dans un même paragraphe le début d'une description à la reproduction d'un document. C'est le cas par exemple du fac-similé de la légende d'une carte de France que l'on trouve au chapitre XLV :

C'est Monsieur Jérôme, précisément, qui fit la plus belle trouvaille : au fond d'un grand carton rempli de vieux rubans de machine à écrire et de crottes de souris, toute pliée, toute cassée, mais par ailleurs presque intacte, une grande carte toilée intitulée [*Nouvelle carte complète illustrée administrative, historique et routière de la France et des colonies*]¹⁷⁰

169 *Georges Perec, VME, op. cit.*, p. 236.

170 *Ibid.*, p. 258-259. Nous ajoutons entre crochet le titre de la carte. Voir la reproduction du document dans l'édition.



Reproduction du document " Nouvelle carte complète de la France "

Notons qu'une reproduction de la carte est visible dans les collections numérisées de la BNF¹⁷¹ et que Perec a modifié sa date. Le document authentique date de 1885 et non de 1878. Selon Bernard Magné :

Le recours à ce mode reprographique, qui peut aller parfois jusqu'à la reproduction pure et simple d'authentiques éléments extra-textuels, révèle évidemment une autre instance que celle de la narration : le passage du linéaire au documentaire ou si l'on préfère une terminologie percieuse, du symbolique à l'iconique rend visible l'intervention du scripteur¹⁷².

À trois reprises le document recouvre une page entière. Dès lors on pense au poète Paul Valéry lorsqu'il affirme : « une page est une image¹⁷³ ». L'insertion iconique suit bien souvent une description au moment où le narrateur croise un objet concret.

Il semblerait que le concept de « vi-lisibilité » proposé par Jacques Anis au sujet de la poésie convienne assez bien à l'insertion des documents dans la *VME*. Dans son article « Vilisibilité du texte poétique », il explique :

Quand nous parlons de vi-lisibilité, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles¹⁷⁴.

Cette vi-lisibilité pose des problèmes certains quant au statut du document dans la diégèse. Quand le pouvoir évocateur du texte ne semble plus suffire, le document par sa nature graphique et visuelle vient prolonger la parole par la monstration. Il existe donc un rapport complémentaire entre le document et le texte. Liliane Louvel appelle ce type de production un iconotexte. Il s'agit d'une œuvre dans laquelle le texte et l'élément plastique sont indissociables. Dans la *VME* le document ne redouble pas le sens de manière tautologique comme peut le faire parfois l'illustration dans sa fonction de répétition. L'iconicité du document est métatextuelle et performative : en nous montrant

171 L. Sonnet, *Nouvelle Carte complète illustrée, administrative, historique et routière de la France et des colonies / d'après les derniers traités*, [En ligne], Paris, BNF, 1885, consulté le 21 juin 2021, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40624245d>.

172 Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail-Toulouse, 1989, p. 72.

173 Paul Valéry, « Les Deux Vertus d'un livre », *Pièces sur l'art, Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1960, p. 126.

174 Jacques Anis, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n°59, 1983, p. 88-102.

des représentations graphiques, le texte fait littéralement ce qu'il dit. L'un des exemples le plus évident de cette performativité se trouve au chapitre LXXX. Un travail de construction et de déconstruction du document se joue sous les yeux du lecteur. Le chapitre LXXX raconte le débat scientifique provoqué par une inscription que l'on peut lire sur une carte de l'Amérique nouvellement découverte. Cette carte de 1503 porte en effet une inscription partielle qu'il faut déchiffrer. On peut ainsi lire :

Citant au passage un certain Monsieur de Cuverville (« l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'historien »), Florentin Gilet-Burnachs, tout en appréciant la brillance de la communication de Zaccaria, se demandait si la révélation, pour ne pas dire la révolution, qu'elle contenait n'aurait pas dû être passée au crible d'une critique impitoyable. Certes, la tentation était forte de traduire

TE RA COI B I A

par

COLUMBIA

[...]

Ainsi poursuivait impitoyablement Florentin Gilet-Burnachs, ce

COI B I A

que Zaccaria lisait

COLUMB I A

pouvait encore, du point de vue de l'écartement des trois dernières lettres, se lire

CONSORBRINIA¹⁷⁵

Comme on peut le constater l'inscription subit des manipulations diverses. Cet extrait met en scène la fabrication d'un document. C'est le moment de la « présentation » du document telle que nous l'avons abordée dans la première partie de ce travail au sujet des factographies. Cet extrait crée de la discontinuité dans le texte. Il révèle aussi l'ironie de Perec. Dans un jeu sur les savoirs imaginaires, il brouille la frontière entre fiction et réel. Il nous montre comment le document peut faire jaillir l'écriture et à quel point il est générateur de fiction. Le document permet ainsi à Perec d'inventer des histoires fabuleuses. Si l'on en croit Liliane Louvel, l'iconotexte est un « « [s]ystème de nuages, de miroirs, d'interférences, d'où [le] risque plus grand de brouillage, puisque l'iconotexte est à l'interface de deux médiations, chacune étant déjà décrochée d'un cran par rapport au réel¹⁷⁶ ». C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle Perec combine la littérature avec les arts visuels et graphiques. L'iconotexte chez Perec exprime un certain trouble de la représentation, une oscillation entre l'authentique et le falsifié. L'étrangeté de l'insertion du document brut et directement lisible peut être perçue comme une forme de provocation. Claude Burgelin, dans un article consacré à Perec et l'archive, précise:

Laissées à l'état d'icônes ou simplement d'écarts typographiques, ces reproductions gardent leur valeur de provocation. Inattendues, elles surgissent comme des effets de réel ; irrécusables, trouant le tissu narratif. Ces vrais ou faux décalques de la réalité paraissent réduire le romancier (le « créateur ») au rôle de copiste façon Bouvard et Pécuchet¹⁷⁷.

175 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 477.

176 Liliane Louvel, *L'Œil du texte, Texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 85.

177 Claude Burgelin, « Perec et l'archive », dans *Georges Perec, Europe*, Paris, Janvier 2012, p. 78.

Tout se passe comme si Perec saturait volontairement la *mimesis* réaliste. À l'exemple du chapitre XLVII¹⁷⁸ où l'on trouve la reproduction d'une inscription présente sur la vitrine d'un café. Il est écrit « casse-croûte à toute heure » à l'envers, en miroir, de sorte que la perception est rendue de façon mimétique comme si le lecteur se trouvait lui-même derrière la vitrine à l'intérieur du café.

L'utilisation des archives permet à Perec de faire coexister les histoires singulières des personnages et des objets. Elle déplace aussi les frontières du littéraire puisque les documents n'appartiennent pas au champ narratif. La présence des documents participe bien évidemment à créer « l'effet de document » théorisé par Marie-Jeanne Zenetti et inscrit la *VME* dans une esthétique documentaire.

2.3 Le montage : composition et recomposition d'un réel fragmenté

2.3.1 Le modèle du montage

Comme nous l'avons déjà mentionné, Marie-Jeanne Zenetti définit les formes factographiques selon deux gestes créateurs : l'enregistrement et la recomposition. Nous avons tenté de comprendre comment se manifestait l'enregistrement dans la *VME*. C'est pourquoi, nous avons étudié l'utilisation des contraintes qui fournissent la matière première au texte ainsi que la place et la fonction des documents au sein du roman. Voyons à présent les techniques de recomposition dans la *VME*.

Les techniques de recomposition évoquent d'emblée une pratique essentielle au cinéma : le montage. Le montage consiste en la recomposition d'un matériau préexistant. Il s'agit de délimiter, de sélectionner et d'assembler des morceaux de pellicule. Mis bout à bout, ces fragments composent le film. Selon François Niney :

Le cinéma devient langage en découvrant qu'il ne s'agit pas seulement du mouvement dans le plan (tableaux vivants des premiers temps) mais du mouvement entre les plans et de leur conjugaison [...] De captation du présent, simple reproduction du vivant (vues animées), le cinéma devient histoire, récit imaginaire ou documentaire, par le découpage et la magie du montage¹⁷⁹.

Le montage doit être pensé non seulement comme une opération technique mais aussi comme un principe de création. Il est une manifestation d'une nécessité esthétique. Le montage répond à deux mouvements, d'abord celui de la découpe du réel en fragments qui consiste à « débiter une histoire », puis celui de la recomposition que Niney qualifie comme le « bonheur de rapprocher les images¹⁸⁰ » pour former une œuvre d'art. Il existe plusieurs écoles et esthétiques du montage cinématographique. Elles se différencient par leur manière de composer les films selon une logique

178 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 268.

179 François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 37.

180 *Ibid.*, p. 38.

plutôt linéaire qui s'appuie sur une succession simple de plans ou bien selon des constructions multiples et entremêlées. Le cinéaste Sergueï Eisenstein est l'un des premiers à avoir théorisé la notion de montage au cinéma. Selon lui, le principe du montage est le suivant : un plan additionné à un autre crée une représentation nouvelle. Ainsi, le plan raconte quelque chose seulement lorsqu'il est monté avec un autre. Eisenstein décrit la découverte du montage par certains cinéastes en ces termes :

En jonglant avec deux bouts de pellicule, ils avaient découvert une qualité qui, longtemps, les stupéfia : deux bouts quelconques accolés se combinaient inmanquablement en une représentation nouvelle, issue de cette juxtaposition comme une qualité nouvelle¹⁸¹.

Parce qu'il est un art combinatoire, le montage offre de multiples modes possibles d'organisation, entre contrainte et ouverture. Une représentation nouvelle advient après l'intervention du monteur, le montage est donc un principe générateur. Tout cela rejoint la notion de potentialité. Quant à la question de la subjectivité, on peut dire que seule une vérité interprétative est possible puisqu'il n'y a pas de vérité du plan en lui-même. C'est en tout cas l'avis de Robert Bresson. Dans *Notes sur le Cinématographe*, il affirme :

Le vrai n'est pas incrusté dans les personnes vivantes et les objets réels que tu emploies. C'est un air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre. À l'inverse, l'air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre confère à ces personnes et à ces objets une réalité¹⁸².

Le montage n'est pas exclusivement une pratique cinématographique, il concerne d'autres arts tels que la musique, la photographie et la littérature. C'est une opération que l'on retrouve aussi bien dans la musique concrète que dans les collages surréalistes. Dès le XX^e siècle le montage excède les limites du cinéma. Vincent Amiel dans son ouvrage *Esthétique du montage* adopte une conception large de la notion de montage, il souligne :

Les collages de Braque ou Picasso, la poésie de Mallarmé, la sculpture en morceaux de Rodin sont autant de formes de montage, si l'on veut bien considérer ce terme comme une notion générale qui consiste à associer des éléments selon une logique inédite et « extérieure¹⁸³».

Dans tous les cas le montage a une valeur structurante et sémantique. Il donne aussi sa puissance rythmique et temporelle à l'œuvre. Vincent Amiel affirme que le montage est avant tout « l'aboutissement d'une démarche fondée sur le principe de la fragmentation et de la reconstitution¹⁸⁴ ». Il propose de distinguer trois différents types de montage. Le « montage narratif » consiste en une articulation continue entre les plans, avec des raccords nécessaires afin d'atteindre une transparence mimétique et développer un récit. Le « montage discursif » privilégie une articulation discontinue où se confrontent les plans. Ce montage vise à établir des relations de

181 Sergueï Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, trad. Lucia Galinska et Jean Cathala, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958, p. 68.

182 Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 81.

183 Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 3.

184 *Ibid.*, p. 13.

sens. Enfin, « le montage par correspondance » adopte lui aussi une articulation discontinue entre les plans. Il privilégie des connexions aléatoires et vise à ouvrir le sens en suggérant des correspondances. Chaque film peut être constitué par plusieurs de ces montages. Ainsi on peut distinguer les différents montages selon la relation entre les plans (juxtaposition ou entrelacement) et leur articulation (continuité ou rupture).

2.3.2 La pratique du montage chez Perec

Il nous paraît important de questionner l'influence de l'esthétique du montage cinématographique dans la *VME* pour plusieurs raisons. La première raison est relative à l'expérience pratique du cinéma qu'a Perec. Comme nous l'avons souligné, l'auteur de la *VME* a réalisé plusieurs films. Il a non seulement travaillé avec des monteurs mais il a aussi monté lui-même le documentaire *Récits d'Ellis Island*. En étudiant le dossier génétique du commentaire du film dans son article « *Récits d'Ellis Island. Des récits contestés* », Cécile de Bary montre bien que la collaboration entre le cinéaste Bober et Perec est totale, y compris lors du montage du film. Elle explique :

C'est donc bien d'une co-autorité qu'il s'agit, ce que montre le générique de début du film. Perec, présent au tournage comme au montage, compose les sous-titres, accompagne le film jusqu'à sa diffusion, écrivant des textes pour des revues¹⁸⁵.

Perec a certainement dû s'interroger sur les effets du montage dans ses œuvres. L'écriture de Perec correspond à un geste de bricolage. La métaphore du bricolage est régulièrement utilisée pour cerner les artistes monteurs. Ainsi Chris Marker, le « maître monteur » qui a su si bien explorer les potentialités du montage, préférerait qu'on le désigne comme un « bricoleur¹⁸⁶ » plutôt que comme « cinéaste ». Lorsque Lévi-Strauss théorise le concept de bricolage dans son ouvrage *La Pensée sauvage*, il décrit d'ailleurs une opération qui semble très proche du montage :

[L]a décision [du bricoleur] dépend de la possibilité de permuter un autre élément dans la fonction vacante si bien que chaque choix entraînera une réorganisation complète de la structure, qui ne sera jamais telle que celle vaguement rêvée, ni que telle autre qui aurait pu lui être préférée¹⁸⁷.

Dans une partie précédente nous avons esquissé un portrait de l'écrivain en archiviste, il semblerait que sa connaissance du montage ajoute à ce portrait la figure du bricoleur. Cela se voit très bien lors de la participation de l'auteur à l'émission de télévision *Chemin*¹⁸⁸ quelques mois avant la parution

185 Cécile de Bary, « Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés », [En ligne], *Cahiers de Narratologie*, n°16, 2009, consulté le 05 juillet 2021, <http://journals.openedition.org/narratologie/942>.

186 Emi Koide, « Le Japon selon Chris Marker », *Appareil*, [En ligne], n°6, 2010, consulté le 24 juillet 2021, <http://journals.openedition.org/appareil/1107>.

187 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, [1962], Paris, Pocket, 1990, p. 33.

188 Georges Perec, *Chemins*, réalisé par Jean Claude Héchinger, entretien mené par Viviane Forrester, Antenne 2, 22 mars 1976, archives INA, consulté le 24 juillet 2021, https://www.youtube.com/watch?v=pOK8aA6n73c&ab_channel=InaCulture.

de la *VME*. À cette occasion, il présente, non sans une certaine excitation, les brouillons de son roman en préparation, des illustrations ainsi que le plan de l'immeuble reproduit plus tard dans le *Cahier des charges*. Cette démonstration est assez spectaculaire : il faut deux personnes pour tenir le plan du 11 rue Simon Crubellier face à la caméra. Perec montre au spectateur l'écriture en train de se faire. À travers la présentation des manuscrits, il explique le jeu génétique du bricolage textuel dans le roman. Il met en scène de manière singularisante sa posture d'auteur : il est un écrivain-bricoleur. L'auteur a par ailleurs revendiqué une écriture influencée par le montage. Il affirme en effet au sujet de l'écriture de la *VME* :

C'est un mode d'écriture qui est très influencé par le cinéma, surtout au niveau du montage, des successions d'images, de cette progression qui permet d'arriver sur un objet et puis, une fois qu'on est dessus, d'oublier complètement le reste¹⁸⁹.

Dans le domaine des lettres on trouve une définition du montage littéraire chez Walter Benjamin. En effet, il écrit au sujet de *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin :

Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires à scandales, des faits-divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le roman, aussi bien du point de vue structurel que stylistique, créant de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document¹⁹⁰.

Selon Benjamin pour définir une œuvre comme montage il faut que le matériau utilisé dans la recomposition soit de nature documentaire. À ce titre, la notion de montage de type documentaire telle qu'elle a été définie par Benjamin correspond assez bien au roman de Perec pour lequel nous avons montré le rôle essentiel qu'y joue le document. On peut ainsi s'interroger : la *VME* peut-elle être vraiment considérée comme un roman de montage ? Jean-Pierre Morel définit dans un article intitulé « Collage, montage et discours romanesque dans les années vingt et trente¹⁹¹ » certains critères principaux du montage romanesque. Selon lui la littérisation d'une série de discontinuités et de ruptures est le premier critère du roman de montage. Chez Perec, il est possible de mettre en évidence ce phénomène en examinant trois cas précis : la grande variété des typographies dans la *VME*, la diversité des manières de titrer les chapitres et surtout la présence au sein du roman d'un matériau documentaire hétérogène.

Commençons par examiner les typographies. D'ordinaire l'alternance entre l'utilisation du romain et de l'italique signale un emprunt ou une citation. Par effet de contraste le texte manifeste son appartenance à une matière documentaire, c'est-à-dire au réservoir de citations prévues dans le *Cahier des charges*. On peut dire que la citation est montée dans le texte. Lorsqu'elle est inscrite

189 Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony » (1981), art. cit., p. 215.

190 Walter Benjamin, « Crise du roman », [1966], *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, éd. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001, p. 192.

191 Jean-Pierre Morel, « Collage, montage et discours romanesque dans les années vingt et trente », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, La Cité/L'Âge d'homme, 1978, p. 38-73.

selon les règles strictes du code typographique traditionnel sa typographie devient alors un signe de démarcation. C'est le cas du portrait d'un ancêtre du docteur Dinteville écrit en italique, entre guillemet et en retrait. Il s'agit d'une citation du portrait de Panurge par Rabelais que l'on peut lire au chapitre 16 de *Pantagruel*. Dans la *VME* le portrait se présente de la sorte :

« D'Inteville estoit de stature moyenne, ny trop grand, ny trop petit, et avoit le nez un peu aquillin, fait à manche de rasouer, et pour lors estoit de l'eage de trente et cinq ans ou environ, fin à dorer comme une dague de plomb¹⁹² [...]»

Chez Perec toutefois, l'usage de cette alternance est bien souvent troublé puisque de nombreuses vraies citations ne sont pas marquées par l'italique. Par exemple au chapitre LXXII, l'écriture de Smautf est décrite en ces termes:

Il avait une écriture assez curieuse où les barres de *t* avaient l'air de souligner les mots de la ligne supérieure et où les points sur les *i* semblaient interrompre les phrases de la ligne d'au-dessus; en revanche, il intercalait dans la ligne d'au-dessous les queues et arabesques des mots qui lui étaient superposés¹⁹³.

Il s'agit en réalité d'une citation modifiée issue d'*À la Recherche du temps perdu*. Dans *Albertine disparue*, Proust écrit :

[L]'écriture de Gilberte consistait principalement, quand elle écrivait une ligne, à faire figurer dans la ligne supérieure les barres des *t* qui avaient l'air de souligner les mots ou les points sur les *i* qui avaient l'air d'interrompre les phrases de la ligne d'au-dessus, et en revanche à intercaler dans la ligne d'au-dessous les queues et arabesques des mots qui leur étaient superposés¹⁹⁴.

Dans ces deux passages, le montage des citations provoque non seulement des ruptures sur le plan visuel mais aussi sur le plan éthique. Il participe à la mise en doute du système de croyance du lecteur par le brouillage du code typographique.

La variation du titrage des chapitres est une autre manière de provoquer de la discontinuité dans le roman. La *VME* ne présente pas moins de cinq types de titrages différents pour lesquels la syntaxe et le code typographique changent. On peut les décrire de la sorte :

-soit substantif « chapitre » en majuscule, numéro de chapitre en chiffre romain, nom de famille en italique, numéro en chiffre arabe : « CHAPITRE II *Beaumont*, 1 ».

-soit substantif « chapitre » en majuscule, numéro de chapitre en chiffre romain, nom de famille, nom d'une pièce de l'immeuble entre parenthèse et numéro en chiffre arabe en italique : « CHAPITRE LI *Valène (Chambre de bonne, 9)* »

-soit substantif « chapitre » en majuscule, numéro de chapitre en chiffre romain, nom d'une pièce de l'immeuble en italique, numéro en chiffre arabe : « CHAPITRE XXXIII, *Caves*, 1 »

- soit substantif « chapitre » en majuscule, numéro de chapitre en chiffre romain, nom d'une pièce de l'immeuble en italique, numéro en chiffre arabe, sous-titres en italique : « CHAPITRE LXVIII,

192 Georges Perec, *VME*, op. cit., p. 78.

193 Georges Perec, *VME*, op. cit., p. 429.

194 Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, p. 656.

Escaliers, 9 Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans. »

- soit article, substantif « chapitre » en minuscule, numéro du chapitre en chiffre romain, « Le chapitre LI » est le seul à avoir l'article.

L'esthétique du montage au cinéma et en littérature marque le découpage et la fragmentation. L'élément monté interrompt la continuité du récit dans lequel il est monté. C'est ce qui se produit quand le roman de Perec présente des documents bruts insérés dans la narration, « à l'improviste » pour reprendre les termes de Benjamin à propos de *Berlin Alexanderplatz*. La *VME* présente un matériau documentaire hétérogène comme le montre par exemple le fac-similé de la page de titre d'une partition que l'on trouve en pleine page au chapitre XXIII. La littérisation d'une série de discontinuités permet de faire ressortir la présence de ce matériau documentaire hétérogène. En effet la discontinuité est provoquée par la reproduction de citations et l'introduction des documents réels ou modifiés. Il y a un usage presque excessif de ce procédé de montage dans la *VME* puisque aucune page du roman ne se passe de citations, de documents et de prélèvements de fragments du réel, ce que nous avons appelé les unités minimales. La narration s'appuie sur ce procédé, c'est pourquoi la *VME* déploie plusieurs régimes narratifs. On constate ainsi une alternance entre le narré, le décrit et le cité.

Le deuxième trait caractéristique du roman de montage selon Morel est l'agencement syntagmatique particulier des unités narratives. Dans la *VME* la discontinuité est ainsi associée à la multilinéarité. Nous avons déjà souligné la multitude d'actions qui met en rapport plusieurs intrigues parfois développées et parfois seulement embryonnaires. Le cadre établi par les programmes d'écriture de Perec permet et impose un ordre au récit tout en pulvérisant l'ordre traditionnel de la succession romanesque. La logique des histoires n'est plus régie selon un processus linéaire mais selon une esthétique de la dissémination, de la fracture et de l'éclatement. Chez Perec, il s'agit d'une forme de critique de l'idée d'un agencement du roman régie selon une loi interne et « naturelle » à la fiction. Cette posture fait écho aux revendications postmodernes de réévaluations des grands récits de légitimation. Si ce n'est que, pour Perec, le lieu de ces revendications n'est plus le récit historique, politique et économique mais le récit littéraire. Dès lors, le geste de création de Perec implique un nouveau rapport au récit ainsi qu'un renversement des valeurs romanesques traditionnelles : l'ordre calculé par la contrainte et le montage subvertit les notions d'origine et de fin. Le montage bouleverse la chronologie de la narration dans un brouillage de ses repères les plus conventionnels, l'espace et le temps. Marie-Jeanne Zenetti souligne :

Le montage apparaît [...] comme une pratique esthétique adaptée à une époque fondamentalement marquée par le morcellement et la confrontation des données, à un monde qui n'est plus fondé sur un temps lent et cyclique mais sur le télescopage permanent

Vinent Amiel, quant à lui, rapporte le montage « aux systèmes contemporains de fragmentation qui marquent notre culture et notre vision du monde¹⁹⁶ ». Il y a bien un récit premier dans la *VME*, celui de la vie et de la mort de Bartlebooth, cependant son déroulement ne cesse d'être perturbé par des digressions et des interruptions. La *VME* est un roman polyphonique, chargé de méta-récits qui provoquent des variations multiples et se contredisent même parfois. La multilinéarité du roman se voit renforcée par l'utilisation du montage alterné. Le montage alterné au cinéma est la juxtaposition de plans qui diffèrent par le lieu mais qui suggèrent une continuité temporelle de la séquence montée. Dans ce type de montage plusieurs séries événementielles sont présentées par alternance. On pourrait dire que l'histoire centrale de Bartlebooth est la série 1, celle des Beaumont la série 2 etc. À l'intérieur de chaque série les rapports temporels sont de consécution. Mais quand les séries sont prises en bloc le rapport temporel est de simultanéité. Les dernières pages du roman nous permettent de comprendre ce procédé. Nous lisons, par exemple :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir. Madame Berger revenant de son dispensaire prépare le repas et le chat Poker Dice somnole sur un couvre-lit[...]

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera bientôt huit heures du soir. Dans sa cuisine Cinoc ouvre une boîte de pilchards aux aromates en consultant les fiches de ses mots périmés[...]

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est près de huit heures du soir. Mademoiselle Crespi dort [...]

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est presque huit heures du soir. Joseph Nieto et Ethel Rogers se préparent à descendre chez les Altamont [...]

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera dans un instant huit heures du soir ; les ouvriers qui aménagent l'ancienne chambre de Morellet ont fini leur journée ; Madame de Beaumont se repose sur son lit avant de dîner [...]

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir¹⁹⁷.

Les personnages sont dans le même temps et apparaissent tous en coprésence dans le même espace de l'immeuble du 11 rue Simon Crubelier le 23 juin 1975. On le comprend grâce aux repères spatio-temporels donnés au présent et l'insistance créée par l'anaphore. Le montage alterné de cette séquence est totalisant parce qu'il permet de réunir tous les occupants de l'immeuble dans une même séquence temporelle. Dans *Espèces d'espaces* on peut lire un texte intitulé « Travaux pratiques » dans lequel Perec met en évidence les protocoles d'écriture d'observation et de transcription de l'infra-ordinaire. Il écrit :

Travaux pratiques
Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu
systématique.
S'appliquer. Prendre son temps

195 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : pratiques et réception des formes littéraires de l'enregistrement*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée, sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2011, p. 170.

196 Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 8.

197 Georges Perec, *VME*, op. cit., p. 600.

Noter le lieu (...)
L'heure (...)
La date (...)
Le temps (...)
Noter ce que l'on voit.¹⁹⁸

Il s'agit du protocole que Perec utilise pour le texte *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Il nous semble intéressant de noter que la recherche de simultanéité d'une écriture qui documente l'infra-ordinaire est transposée dans l'univers romanesque de la *VME*. L'extrait de la *VME* que nous avons cité plus haut est une reprise du dispositif textuel de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Si l'on analyse la phrase, on remarque que le montage est appuyé par une écriture paratactique. Ce fait de style n'est pas nouveau pour l'auteur. En effet, d'un point de vue stylistique la phrase perecquienne est accumulative, comme le montage elle crée des associations et les cumule. Nous avons déjà mentionné le goût de l'auteur pour les listes. Comme nous l'avons montré la pratique du montage dans la *VME* y joue un rôle formel prédominant. Celui-ci provoque une dynamique de ruptures et une multilinéarité. L'organisation des récits de la *VME* n'est pas autre chose qu'un montage des unités minimales (documents et citations) entre elles. Rappelons que le *modus operandi* de l'esthétique documentaire est celui de l'enregistrement du réel et du montage. Nous soutenons l'idée que l'écriture du roman de Perec s'est faite au montage comme l'écriture filmique se fait elle aussi au montage. Une analyse du roman selon la logique du montage nous permet ainsi d'affirmer que la *VME* peut être considérée comme un roman de montage.

2.3.3 Le puzzle : une figure du montage pour le roman

Nous avons montré que la logique du montage était un principe vital du roman de Perec. Si la *VME* manifeste une esthétique de la rupture propre au roman de montage, elle propose aussi de rassembler le discontinu. On peut affirmer que la pratique du montage dans le roman dialectise le fragment et la totalité selon l'image du puzzle. Qui connaît Perec sait que la figure du puzzle hante ses textes. Elle est une « image-maîtresse¹⁹⁹ » au même titre que le labyrinthe chez Jorge Luis Borges. Le roman *W ou le souvenir d'enfance* est, par exemple, constitué d'un texte autobiographique et d'un texte dystopique. Une fois assemblés, ces deux textes constituent une image de l'identité fragmentée de l'auteur. Claude Burgelin qualifie d'ailleurs *W* de « montage autobiographique²⁰⁰ ». On peut considérer le puzzle comme un montage parce qu'il est un jeu de fragmentations et de reconstitutions. Comme l'art du montage, le puzzle rend visible ce qui n'est à proprement parler visible dans aucun des fragments isolés. Ainsi, une pièce aura toujours besoin d'une autre pièce pour faire sens. Dans la *VME* le puzzle joue à la fois un rôle formel, un rôle

198 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 100.

199 Warren Motte, *Le Puzzle de/dans La Vie mode d'emploi de Perec*, *Romance Notes*, Vol. 24, n°3, 1984, p. 207-213.

200 Claude Burgelin, *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1988, p. 139.

thématique et un rôle métaphorique. Nous avons montré que la *VME* était un roman de montage : le puzzle en est le modèle formel. Nous avons déjà mentionné que la *VME* était comme un énorme puzzle de cents pièces/chapitres. Chaque pièce/chapitre est aussi un puzzle composé de 42 pièces qui correspondent, quant à elles, aux unités minimales. L'image du puzzle est également dominante du point de vue thématique. Dès le début du roman Perec choisit d'ouvrir son texte par un « Préambule » qui consiste en une analyse de la théorie du puzzle. Le même texte est d'ailleurs repris au chapitre XLIV. L'expression thématique du puzzle se trouve aussi dans les activités de Winkler et de Bartlebooth. Bartlebooth a le projet fou de passer sa vie à peindre des aquarelles que l'artisan Winkler transforme en puzzle, puis à les reconstituer et à les détruire. Il meurt devant le 439^e puzzle le laissant inachevé. Le découpage du puzzle empêche Bartlebooth de compléter la dernière aquarelle. Winkler se venge ainsi de son commanditaire après sa mort. On peut lire :

Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W²⁰¹.

Même si le puzzle transforme les fragments en un tout cohérent, on voit comment la figure du puzzle entraîne ici une réflexion autour de la pièce manquante selon une pensée d'ordre existentiel. C'est en tout cas l'avis de Manet van Montfrans lorsqu'elle affirme :

[...] Perec n'a pu cerner et contourner le vide central de son existence, il a pu le masquer, le recouvrir de son écriture mais non pas le combler. Ce manque, cette tare des origines, cette filiation interrompue; semble avoir entraîné dès les premiers livres toute la thématique du puzzle à la pièce manquante²⁰².

Chez Perec le puzzle joue aussi un rôle métaphorique. La *VME* est placée sous le signe de deux impératifs : la prédominance du regard et la méditation sur le puzzle comme une image du littéraire. La réflexion sur le lien qui unit les parties et le tout surgit dès les premières lignes du « Préambule » du roman. On peut lire :

[...] la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces [...] seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot puzzle — énigme — désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente²⁰³.

Ce « Préambule » forme le pacte de lecture. Perec nous invite ici à une méthode de lecture tout en

201 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 600.

202 Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 377.

203 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 15.

raisonnant sur l'art de puzzle. Quand l'auteur propose la *VME* comme un texte-puzzle il suggère que le puzzle peut être non seulement un modèle de structuration du roman mais aussi un modèle de fonctionnement romanesque. Cette thèse implique de penser le roman comme un texte à énigmes qui engage le lecteur dans un système ludique et plaisant. Perec écrit :

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre²⁰⁴.

Le texte-puzzle fait « implorer le roman » car il est différent du standard du roman *in medias res*. Dans la *VME*, les choses ne se livrent pas d'elles-mêmes. Il faut les chercher et reconstituer patiemment les histoires. C'est ce que nous invite à faire l'index situé à la fin du roman. L'auteur décrit l'habileté du « faiseur de puzzle » à morceler un tout cohérent pour que le joueur/lecteur puisse ensuite exercer sa capacité à créer des liens entre ce qui a été séparé. Le lecteur doit opérer des trajectoires dans un espace morcelé. Il effectue ainsi un jeu de tissage. Autrement dit il devient lui-même monteur. Cette dimension ludique vient contrarier une lecture unidirectionnelle de l'œuvre. De la sorte, si la *VME* s'attache à multiplier les récits, elle donne aussi la possibilité d'effectuer différents parcours de lecture. La métaphore du puzzle gouverne ainsi la lecture du roman, sa production et son assemblage. Elle implique le lecteur. Nous ne pouvons qu'approuver les propos de Muriel Pic quand elle décrit le montage en ces termes : « L'horizon de tout montage est donc une réception active qui conduit le spectateur/lecteur à inventer, s'impliquer, produire des liens²⁰⁵ ». En lisant la *VME* on se transforme en Percival Bartlebooth. On rebâtit le livre selon un « rapiéçage thématique et formel²⁰⁶ » pour reprendre les mots de Pascal Tremblay. La lecture devient un jeu de patience. On peut dire qu'il existe, entre autres, deux types de lecture de la *VME*. Il y a la lecture métatextuelle induite par le jeu des contraintes, qui consiste en la reconstitution du texte-puzzle et celle intertextuelle qui vise la recomposition de l'œuvre-puzzle. Dans un article intitulé « Perec et le lecteur : la construction d'une œuvre par le jeu », Pascal Tremblay souligne :

[Perec est] le maître incontesté du puzzle littéraire [...] Son œuvre ne se lit point de façon linéaire en juxtaposant chronologiquement ses textes : elle se lit plutôt comme un labyrinthe dont le but n'est pas tant de sortir mais d'esquisser tous les chemins possibles. [Elle] se construit et se développe par le jeu, jeu qui est proposé par Perec et qui est accepté par le lecteur. Il s'agit ici d'un jeu-puzzle, puisque l'œuvre de Perec est fragmentée et disséminée dans ses textes et que la lecture est, de ce fait, elle aussi fragmentée. C'est d'ailleurs cette fragmentation qui lui confère son aspect ludique²⁰⁷.

Il est vrai que les différents livres de Perec peuvent être reliés entre eux par des thématiques et des

204 *Ibid.*, p. 18.

205 Muriel Pic, « Marge de manœuvre, H. M. Enzensberger, S. Howe, G. Perec », [En Ligne], *Critique*, vol. 879-880, 2020, p. 625-642, consulté le 22 avril 2022, <https://www.cairn.info/revue-critique-2020-8-page-625.htm>.

206 Pascal Tremblay, « Perec et le lecteur : la construction d'une œuvre par le jeu », [En Ligne], *L'écriture fragmentaire : Théories et pratiques*, 2002, p. 313-326, consulté le 22 avril 2022, <http://books.openedition.org/pupvd/29582>.

207 *Idem*.

aspects formels communs. Les quatre champs ludique, autobiographique, romanesque et sociologique sont autant de sujets traités que l'on retrouve d'œuvre en œuvre. La *VME* est sans doute l'exemple typique de l'œuvre-puzzle puisqu'elle permet la cohabitation de la plupart des thématiques abordées par Perec dans ses livres précédents. Elle présente également de nombreuses citations et auto-citations. Gaspard Winkler est par exemple le nom d'un personnage de la *VME* et de *W ou le souvenir d'enfance*. Enfin, le puzzle nourrit la réflexion de Perec quant à son inscription dans le champ littéraire. Dans la conférence donnée à Warwick, il explique:

[...] il y a, en ce qui me concerne, une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle. [...] Butor a très bien expliqué cela. Butor a expliqué que tout écrivain était entouré par une masse d'autres... enfin, il est là et il y a tout autour de lui, plus ou moins près, plus ou moins loin, d'autres écrivains qui existent ou qui n'existent pas, qu'il a lus, qu'il n'a pas lus, qu'il a envie de lire, et, si vous voulez, ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir²⁰⁸.

Le puzzle constitue donc une figure centrale du roman parce qu'il est un art du montage. Nous avons montré que le montage chez Perec ne se limite pas à la composition de la fiction romanesque mais bien à la recomposition d'un réel fragmenté. Rappelons que l'esthétique documentaire est une « machine à penser », elle implique forcément le lecteur. Notre travail tend à montrer que le roman de Perec peut être lu comme un roman documentaire. Les thématiques qu'aborde le roman comme l'infra-ordinaire, le fait qu'il soit structuré en fonction d'unités minimales appartenant au troisième secteur, son goût des archives et du document, et enfin sa dimension symbolique à travers la figure du puzzle, tout cela semble être la manifestation de l'esthétique documentaire de la *VME*.

208 Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans *Parcours Perec*, textes réunis par Mireille Ribière, Actes du Colloque de Londres, Lyon, Presses universitaires de Lyon, mars 1988, p. 36.

CONCLUSION

Lorsqu'on lit la *VME* on est transporté dans un univers foisonnant d'histoires. On prend plaisir à habiter ses mondes de fiction. À l'image du personnage James Sherwood, qui se laisse volontairement duper par une escroquerie de faussaire, on est séduit par les mises en scène savantes de l'auteur. Une fois appâté par les programmes construits par Perec, on se met à lire la *VME* avec « un mélange adéquat de crédulité, de doute et d'enthousiasme²⁰⁹ ». Pourtant, en marge de la jubilation romanesque se trouve une autre trame faite d'histoires vraies. Au frisson du faire semblant se conjugue le désir de réel. Cela provoque un brouillage des frontières de la fiction dans lequel on puise un certain plaisir esthétique. Dans la *VME* il y a tout un monde qui dénote une quête du réel. Notre lecture de la *VME* éclairée par l'esthétique du cinéma documentaire est une approche qui permet d'en rendre compte d'une manière singulière. Au départ il y a une question : pourquoi rejouer le paradoxe de l'intégration du réel dans la fiction précisément là où s'érige un monument de la fable romanesque ? Toutes celles et ceux qui s'intéressent de près ou de loin au réalisme en littérature se sont posés cette question, rien de nouveau jusqu'ici. Cependant, nous avons cru déceler chez l'auteur de la *VME* une approche du réel qui allait au-delà des motivations réalistes. En effet, Perec ne se contente pas de produire une représentation vraisemblable du réel mais il le présente sous la forme de fragments de textes cités et de documents. L'acte de représenter le réel et celui de le présenter déterminent deux pactes de lecture bien différents. Le premier pacte invite à croire, quand le second invite à juger. Nous avons signalé le glissement d'un effet de réel à un effet de document au sein du romanesque. Ce parti pris documentaire nous a interrogée. C'est la raison pour laquelle nous avons soumis la *VME* à l'épreuve du réel. Pour ce faire, il nous a fallu emprunter au cinéma documentaire sa théorie de la fiction et ses outils critiques. L'étude attentive des entretiens de Perec a montré comment l'auteur nourrissait sa propre réflexion théorique de références aux techniques cinématographiques. Il nous a été impossible de faire l'impasse sur la vie de Georges Perec pour contextualiser son geste documentaire, notamment en ce qui concerne la résurgence de sa mémoire cinéphilique documentaire. Nous avons aussi esquissé plusieurs portraits de Perec en documentariste, en archiviste, et en monteur. Autant de postures qui montrent bien toute la richesse de son œuvre. Au terme de ce parcours, nous pouvons affirmer que l'esthétique documentaire peut être utilisée comme un instrument d'analyse. Très vite il est apparu que sa présence dans la *VME* invitait à construire une pragmatique de la lecture : l'esthétique documentaire conditionne ainsi la lecture de l'œuvre. Dans la *VME* elle implique le lecteur au point de l'engager au cœur même du processus de montage et relève de la convivialité perecquienne. S'il est possible de lire la *VME* comme un roman documentaire, c'est qu'il existe une syntaxe propre aux « narrations littéraires documentaires », pour reprendre les termes de Lionel Ruffel. À la suite de ce qu'il propose dans un article intitulé « Réalisme contemporain : les narrations documentaires », nous avons pu à notre tour développer une méthode pour caractériser le roman documentaire. Elle

209 Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 130.

consiste en trois points : repérer dans le roman un certain nombre de critères identifiables, évaluer si ces critères y sont quantitativement plus représentés, attester de l'attention critique vers cette définition. Nous avons essayé de tendre à une justesse élémentaire dans l'établissement des critères qui définissent le roman documentaire, tout en songeant à cette phrase de *Penser/Classer* : « Comme tout le monde, je suppose, je suis pris parfois de frénésie de rangement²¹⁰ ». Ainsi, pour être qualifié de documentaire un roman doit correspondre à l'ensemble des critères suivants : avoir le réel comme visée, appartenir à la forme factographique avec captation et agencement du réel, mettre en question les frontières entre fiction et non-fiction, présenter des citations intertextuelles avec la réintégration d'un discours factuel, thématiser le quotidien, contenir des documents et en produire, répondre à une logique de montage et enfin, impliquer fortement le lecteur dans la construction du sens. Comme nous l'avons montré, la manière dont la *VME* est structurée par les unités minimales implique qu'aucune page ne se passe des critères du roman documentaire. Enfin, la problématique du parti pris documentaire dans l'œuvre de Perec se distingue dans les travaux d'Isabelle Danguy, de Maxime Decout et de Marie-Jeanne Zenetti entre autres. Au cœur des préoccupations de Perec il y a aussi la mise en mot du réel et la matérialité de la langue avec ses pouvoirs et ses limites. La leçon du cinéma documentaire permet de se défaire du fantasme de l'écriture enregistreuse d'un réel objectif. On se souvient de la série de questions posées par Perec dans le commentaire du documentaire *Récits d'Ellis Island* : « Comment décrire ? Comment raconter ? Comment regarder ? ». Autrement dit, comment être au plus proche du réel quand la langue ne le permet pas vraiment ? Georges Perec répond en partie à ces questions par la performativité qu'entraîne le document lorsqu'il est monté dans le texte. Il rejoue ainsi la fascination de la simultanéité tout en effectuant les deux gestes fondamentaux des factographies, entre captation et réagencement du réel. Pour être au plus proche du réel Perec subjectivise son propos. C'est le cas lorsqu'il « encode » des souvenirs personnels dans la *VME*. Il explique :

Je ne sais pas comment intervient le présent. Un jour, on m'offre une photographie d'un film de Marcel L'Herbier, eh bien, le lendemain, je m'en suis servi pour un chapitre de *La Vie mode d'emploi* et son présent est devenu la source d'une histoire, de quelque chose qui est arrivé avant²¹¹.

Nous n'avons pas cessé de souligner le caractère problématique de l'intégration des captations du réel dans la fiction d'un point de vue politique et moral. L'esthétique documentaire dans la *VME* nous amène effectivement à réévaluer nos régimes de croyances. Marcel Bénabou parle de l'œuvre de Perec comme le « miroir du roman contemporain²¹² ». Le réalisme, l'influence du cinéma documentaire, l'apport des sciences sociales et la portée politique de la littérature soulèvent des questionnements essentiels à notre époque. Et c'est bien parce que l'œuvre de

210 Georges Perec, *Penser/Classer*, op. cit., p. 161.

211 Georges Perec, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, op. cit., 2011, p. 103.

212 Marcel Bénabou, « "Ce père Perec" : Perec miroir du roman contemporain », *Cahiers Georges Perec*, n°8, 2004, p. 13-14.

Georges Perec explore ces questions que de nombreux auteurs contemporains peuvent être considérés comme ses continuateurs. Dans ce travail nous nous sommes davantage saisie de la question du réalisme et du cinéma documentaire. Toutefois des propositions telles qu'on en trouve dans l'ouvrage *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, paru en 2021, nous invitent à mener une étude de l'esthétique documentaire en littérature selon le prisme des sciences sociales et politiques. Nous devons réaffirmer la nécessité de nous détacher d'une lecture internaliste des textes pour les inscrire dans un contexte social, économique, politique et culturel qui influence leur création et leur réception. L'esthétique documentaire en littérature n'existe pas en dehors de ce bruit de fond là. Dès lors, l'étude du roman documentaire selon une approche matérialiste reviendrait non plus seulement à le mettre à l'épreuve du réel mais aussi à l'épreuve du terrain.

Bibliographie

I. Œuvres du corpus

Roman

-PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

Filmographie documentaire

-AKERMAN, Chantal, *Là-bas*, 78 min, 2006.

-FLAHERTY, Robert, *Nanouk l'esquimau*, 78 min, 1920.

-IVENS, Joris, *Terre d'Espagne*, 52 min, 1937.

-IVENS, Joris, *La Seine a rencontré Paris*, 32 min, 1957.

-MARKER, Chris, *Lettres de Sibérie*, 80 min, 1957.

-RESNAIS, Alain, *Le Chant du Styrene*, 19 min, 1958.

-RESNAIS, Alain, *Nuit et Brouillard*, 32 min, 1956.

-RESNAIS, Alain, *Toute la mémoire du monde*, 22min, 1956.

-ROUCH, Jean, *Moi un noir*, 78min, 1958.

-VARDA, Agnès, *Daguerréotypes*, 120 min, 1975.

-VERTOV, Dziga, *L'Homme à la caméra*, 120 min, 1929.

-WELLES, Orson, *F for fake*, 90 min, 1977.

II. De Georges Perec

Ouvrages

-PEREC, Georges, *Cahier des Charges de La Vie mode d'emploi*, édition établie par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions/Zulma, 1993.

-PEREC, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965.

-PEREC, Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Édition Gallilée, 2007.

-PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

-PEREC, Georges, *Penser/Classer* [1985], Paris, Seuil, 2003.

-PEREC, Georges, *Quatre figures pour La Vie mode d'emploi*, *L'Arc*, n° 76, 1979 ; rééd. *Inculte*, 2005.

-PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1975.

-PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

Filmographie de Georges Perec

- BERTOLINO, Daniel et FLOQUET, François, *Ahô...au coeur du monde primitif*, commentaire de Georges Perec, 93 min, 1975.
- BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, 100 min, 1980.
- BOBER, Robert, *Inauguration*, commentaire de Georges Perec, voix de Georges Perec, 9min, 1981.
- PAMART, Michel et VENTURA, Claude, *1930-1934, La Vie filmée des Français*, 2^e partie, commentaire de Georges Perec, voix de Georges Perec, 52 min, 1975.
- PEREC, Georges, *Les Lieux d'une fugue* (« Caméra-je »), texte de la nouvelle de Georges Perec, 41 min, 1978.
- PEREC, Georges et QUEYSANNE, Bernard, *Un homme qui dort*, 81 min, 1974.
- QUEYSANNE, Bernard, *Le FIAP* [Foyer international d'accueil de Paris] (« Chroniques de France »), commentaire de Georges Perec, 6 min, 1974.
- QUEYSANNE, Bernard, *Gustave Flaubert, Le Travail de l'écrivain* (« Chroniques de France »), texte de Georges Perec, 7 min, 1976.

Entretiens

- PEREC, Georges et NOËL Bernard, « Entretien sur France Culture » [1977], repris dans le livret *Georges Perec/Bernard Noël* du coffret de quatre CD et deux livrets *Georges Perec*, Marseille, André Dimanche, 1997.*
- PEREC, Georges, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K, 2011.
- PEREC, Georges, in Jacques Bens, « Oulipien à 97 % », *Magazine littéraire*, n°193, mars 1983.
- PEREC, Georges, « Pouvoir et limite du romancier français contemporain », *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes Joseph K, 2003.
- PEREC, Georges, « Un livre pour jouer avec », *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Joseph K., 2003
- PEREC, Georges, « Entretien avec Jean Duvignaud », *Le Nouvel Observateur*, n°57, décembre 1965.
- PEREC, Georges, *Chemins*, réalisé par Jean Claude Héchinger, entretien mené par Viviane Forrester, Antenne 2, 22 mars 1976, archives INA, consulté le 24 août 2021, https://www.youtube.com/watch?v=pOK8aA6n73c&ab_channel=InaCulture
- « Qui était Georges Perec ? », *Lire*, ORTF, 9 novembre 1965, archives INA, https://www.youtube.com/watch?v=VirJRu_Q_rU&ab_channel=InaCulture (2 min 45)

III. Ouvrages et articles consacrés à Georges Perec

Ouvrages

- BARY, Cécile de (dir.), « Le Cinématographe », *Cahiers Georges Perec*, n°9, Paris, Le Castor Astral, 2006.
- BARY, Cécile de, « Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16, 2009, consulté le 05 juillet 2021, <http://journals.openedition.org/narratologie/942>.
- BELLOS, David, *Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1998.
- FIORLETTA, Loredana, *La dinamica degli opposti. Ricerca letteraria, cultura mediatica e media in Georges Perec*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020.
- HILL, Leslie, « Perec à Warwick », *Parcours Perec*, textes réunis par Mireille Ribière, Actes du Colloque de Londres, Presses universitaires de Lyon, mars 1988.
- JACQUOT, Olivier, « Décès de Paulette Perec, conservateur à la BNF et veuve de Georges Perec », *Carnet de la recherche à la Bibliothèque nationale de France*, [En ligne], 2016, <https://bnf.hypotheses.org/1260>.
- LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L, 1991.
- MONTFRANS, Manet van, *La Contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi B.V., 1999.
- NANNICINI, Chiara, *La revanche de la discontinuité : bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2009.
- PEREC, Paulette, *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.
- REGGIANI, Christelle (dir.), *Relire Perec: actes du colloque de Cerisy*, Rennes, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec- L'OuLiPo*, Paris, Eurédit, 2013.
- SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, [En ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, <http://books.openedition.org/septentrion/54440>.

Articles

- BARRY DE, Cécile, « Le réel contraint », *Poétique*, [En ligne], vol. 144, n°4, 2005, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-4-page-481.htm>
- BELLOS, David, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, n°3, printemps, 1993, p. 25-26.
- BURGELIN, Claude, « Perec et l'archive – À la lumière d'Arlette Farge », *Europe*, n°993-994, Georges Perec, Paris, janvier-février 2012.

- JOLY ,Jean-Luc, « La vie modèle : détail et totalité dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », [En ligne], *La mécanique du détail: Approches transversales*, L. Belloï et M. Hagelstein (dir), Lyon, ENS Éditions, 2013, <http://books.openedition.org/enseditions/6697>.
- KLEIN, Paula, « Travailler avec les bribes du réel : la mémoire à l'épreuve du quotidien dans le projet "Choses communes" de Georges Perec », *Le cabinet d'amateur; Revue d'études perecquiennes*, [En ligne], 2018, consulté le 24 juillet 2021, <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/pklein.pdf>
- MAGNÉ, Bernard, « Construire l'anodin. *Les Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, printemps 1993.
- MAGNÉ, Bernard, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », [En ligne], *Georges Perec, écrire/transformer*, dans *Études littéraires*, Laval, volume 23, été-automne, 1990, <https://doi.org/10.7202/500924ar>.
- MAGNÉ, Bernard, « Ironies péréquiennes », *Hégémonie de l'ironie ?*, [En ligne], Fabula / Les colloques, <http://www.fabula.org/colloques/document988.php>.
- MAGNÉ, Bernard, « Le Cahier des charges de Georges Perec », *Magazine littéraire*, vol. 316, 1993.
- MAGNÉ, Bernard, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *Perecollages*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail-Toulouse, 1989.
- MOTTE, Warren, *Le Puzzle de/dans La Vie mode d'emploi de Perec*, *Romance Notes*, Vol. 24, n°3, 1984.
- PIC, Muriel, « Marge de manœuvre, H. M. Enzensberger, S. Howe, G. Perec », *Critique*, [En Ligne], vol. 879-880, 2020, p. 625-642, consulté le 22 avril 2022, <https://www.cairn.info/revue-critique-2020-8-page-625.htm>.
- ROUBAUD, Jacques, « Notes sur la poétique des listes de Georges Perec », *Penser/Classer/Ecrire, de Pascal à Perec*, Béatrice Didier et Jacques Neefs (éd.), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- ROUBAUD, Jacques, « Préparation d'un portrait formel de Georges Perec », *L'Arc*, n°76, 1979.
- TREMBLAY, Pascal, « Perec et le lecteur : la construction d'une œuvre par le jeu », *L'écriture fragmentaire : Théories et pratiques*, [En Ligne], Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2002, p. 313-326, consulté le 22 avril 2022, <http://books.openedition.org/pupvd/29582>.

IV. Théorie du cinéma documentaire et de fiction

Ouvrages

- AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Haut-de-Seine, Armand Colin, 2017.

- ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Paris, L'Archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BAUDON, Guy, DIEUTRE, Vincent, OTERO Mariana (dir), *Le style dans le cinéma documentaire : réflexion sur le style*, Paris, L'Harmattan, ADDOC Association des cinéastes documentaristes, 2008.
- BRESSION, Robert, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975
- CAILLET, Aline et POUILLAUDE, Frédéric (dir.), *Un Art documentaire, Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- COLLEYN, Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1993.
- DEULEUZE, Gilles, *Cinéma : 1 : L'Image-mouvement*, Paris, les Éditions de Minuit, 1983.gf
- DEULEUZE, Gilles, *Cinéma : 2: L'Image-temps*, Paris, les Éditions de Minuit, 1985.
- EISENSTEIN, Sergueï, *Réflexions d'un cinéaste*, trad. Lucia Galinska et Jean Cathala, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958.
- FAUCON, Térésa, *Théories du montage*, Paris, Amand Colin, 2013.
- FAUCON, Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009.
- GAUTHIER, Guy, *Un Siècle de documentaires français : des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, Paris, Armand Colin, 2004.
- GAUTHIER, Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan Université, 2003, p.113.
- GOURSAT, Juliette, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presse Universtaire de Provence, 2016.
- GUYN, William, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, PUP, 2001.
- MARCORELLES, Louis, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, UNESCO, 1970.
- MARCORELLES, Louis, *Une esthétique du réel, le cinéma direct*, contribution à la table ronde de Manheim, UNESCO, 1963.
- MAURY, Corine, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Liège, Yellow Now/ Côté cinéma, 2011.
- NINEY, François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- NINEY, François, *Le Subjectif de l'objectif*, Paris, Klincksieck, 2014.
- ODIN, Roger, « Lecture documentarisante et problèmes du documentaire. Notre planète, la terre, A.P. Dufour (1947) », [En Ligne], *De la fiction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2000, p. 127-140, <https://www.cairn.info/de-la-fiction--9782804135447-page-127.htm>.

- PERRAULT, Pierre, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone, 1995.
- PIERRON-MOINEL, Marie-Jo, *Modernité et documentaire. Une mise en cause de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- RUSPOLI, Mario, *Le Groupe synchrone cinématographique léger*, Rapport UNESCO , 2ème table ronde de Beyrouth, 1963.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique* [1989], Paris, Armand Colin, 2005.
- VERNET, Marc, *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, BIFI, 2003.
- VILLAIN, Dominique, *Le cadrage au cinéma, l'œil à la caméra*, Cahiers du cinéma, Essais, 1985.

Articles

- BOILLAT, Alain, « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept. », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n° 2-3, 2009.
- CESARO, Pascal, « Le geste documentaire : accueillir le réel ou provoquer l'événement ? », *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas*, P.U.P, 2008, p. 113-127.
- COGNET, Christophe, « Visages du hors-champ », [En ligne], *Vertigo*, n°24, 2003, p. 65-68, <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2003-1-page-65.htm>
- FIANT, Antony, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], n°20, 2011, mis en ligne le 18 juillet 2011, consulté le 04 février 2021, <http://journals.openedition.org/narratologie/6346>.
- FRANCE de, Claudine, « Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel. », *Xoana, images et sciences sociales*, Jean-Michel Place, Paris, 1995.
- GARREL, Thierry « Thierry Garrel, le documentaire machine à penser. Interview par Dominique Païni », *Art Press*, n°264, janvier 2001.
- GRIERSON, John, « The Documentary Producer », *Cinema Quarterly*, Édimbourg, Édition Norma Wilson, 1933.
- GRIS, Fabien, « La référence cinématographique dans la littérature contemporaine française : la mémoire comme carrefour intersémiotique », [En ligne], *Fabula / Les colloques*, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité, <http://www.fabula.org/colloques/document3937.php>.
- HERVEY, Yoann, « Mises en je. Autobiographie et documentaire », [En ligne], *Entrelacs*, n°15, 2018, <http://journals.openedition.org/entrelacs/2566>.
- LATOURE, Eliane de, « Voir dans l'objet. Documentaire, fiction, anthropologie », *Communications*, n°80, Paris, 2006, p. 183-198.
- LOURDOU, Philippe, « Commentaire et expérimentation. L'innovation de Jean Rouch dans la mise en scène de la parole », *Journal des africanistes*, [En ligne], 87-1/2, 2017, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 04 mars 2021, <http://journals.openedition.org/africanistes/5965>.

-PAGGI, Silvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], n°20, 2011, <http://journals.openedition.org/narratologie/6321>.

Conférence vidéo

-NINEY, François, « La Mise en scène documentaire », *Penser le cinéma documentaire*, [En ligne], TéléAMU, Université Aix Marseille, 2010, consulté le 19 mai 2021, https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lec_on_4_1_2.6396.

V. Sur la fiction et la non-fiction

Ouvrages

-AUDET, René et GEFEN, Alexandre, *Frontières de la fiction*, Québec, Edition nota bene, 2002.

-GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* [1991], Paris, Seuil, 2004.

-JAMES, Alison (dir), REIG, Christopher (dir), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

-LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

-LOUVEL, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Laurence Petit (trad), Karen Jacobs, Farnham, Ashgate, 2011.

-LOUVEL, Liliane, *L'Œil du texte, Texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

-RANCIÈRE, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Librairie XXe siècle, 2017.

-ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies : pratiques et réception des formes littéraires de l'enregistrement*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée, sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2011.

Articles

-JEANNELLE, Jean-Louis, « " L'Acheminement vers le réel" : Pour une étude des genres factuels : le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, n° 3, 2004, p. 279-297.

-LAVOCAT, Françoise, « La frontière entre fait & fiction est-elle anti-moderne ? », *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, Janvier 2018, <http://www.fabula.org/revue/document10665.php>.

-LACOSTE, Charlotte. « Ne pas (se) raconter d'histoires. La littérature française après le XXe siècle », [En ligne], *Pratiques, Linguistique, littérature, didactique*, n° 181-182, 2019. <http://journals.openedition.org/pratiques/6157>

-RABATÉ, Dominique, « L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit (Perec, Pingaud, Puech) », *Frontières de la fiction*, édité par Audet René et Gefen Alexandre, Pessac, PUB, 2002, p. 397-411.

-REVERSEAU, Anne, « Ce que la poésie fait du document : note méthodologique sur les insertions, les emprunts et les listes dans les années 1920 », [En ligne], *Fabula Colloques*, 15 septembre 2012. <https://www.fabula.org:443/colloques/document1738.php>.

-RUFFEL, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », [En ligne] *Littérature*, vol. 166, n° 2, 2012, p.13-25, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.html>.

Conférence vidéo

-*Le procès de la Fiction*, Une proposition d'Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, Nuit Blanche 2017, <https://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction>.

VI. Autres ouvrages et articles mentionnés.

Ouvrages

-ANIS, Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n°59, 1983.

-BALZAC, Honoré de, « Avant-propos de la *Comédie humaine* », Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 10.

-BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

-BENJAMIN, Walter, « Crise du roman », [1966], *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, éd. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001.

-BERTHELIER Vincent, GOUDMAND Anaïs, ROUSSIGNÉ Mathilde *et al.*, *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du Texte », Saint-Denis, 2021.

-CHATEAUBRIAND DE, François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2011.

-COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, t. VII, vol. 2., Princeton, Princeton University Press, 1983.

-GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927.

-HAMON, Philippe, *Puisque réalisme il y a*, La Baconnière, Genève, 2015.

-LUKÀCS, György, *La signification présente du réalisme critique* [1931], Paris, Gallimard, 1960.

- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne : 2 : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.
- LE HUENEN, Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Pups, 2015.
- LE LIONNAIS, François, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.
- LE LIONNAIS, François « Un certain disparate », [En Ligne], entretiens avec Jean-Marc Lévy-Leblond et Jean- Baptiste Grasset (1976), édités par Michèle Audin et Anne F. Garréta <http://blogs.ouliipo.net/fl/2010/10/10/10-la-structure-et-le-cri>.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.
- KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, PHILONENKO Alexis (trad), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993.
- KOIDE, Emi, « Le Japon selon Chris Marker », *Appareil*, [En ligne], n°6, 2010, consulté le 24 août 2021, <http://journals.openedition.org/appareil/1107>.
- MOREL, Jean-Pierre, « Collage, montage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, La Cité/L'Âge d'homme, 1978.
- OUELLET, Réal, «Pour une poétique de la relation de voyage», Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XVe-XVIIIe siècles) : esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.
- OUELLET, Réal, «Une littérature qui se donne pour réalité: la relation de voyage», dans *La Relation de voyage: un document littéraire et historique*, Serge Jaumain (dir.), Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1995.
- RAIMOND, Michèle, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967.
- RANCIÈRE, Jacques «L'Inoubliable», *Arrêt sur histoire*, Paris, centre Georges-Pompidou, 1997.
- RAVINDRANATHAN, Thangam, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, [En ligne], Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, <https://www.cairn.info/la-ou-je-ne-suis-pas---9782842923488-page-23.htm>.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICARDOU, Jean, *Claude Simon. Analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- SAMOYAU, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- Articles
- SHERINGHAM, Michael, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, Paris PUF, 2013.
- VALÉRY, Paul, « Les Deux Vertus d'un livre », Pièces sur l'art, Œuvres, tome II, Paris, Gallimard, 1960.
- VARDA, Agnès, entretien avec Mireille Amiel, « Autour et alentour de Daguerrotypes », *Cinéma* 75.

Annexes

Annexe n°1

Photogrammes *Toute la mémoire du monde*, Alain Resnais, 1956

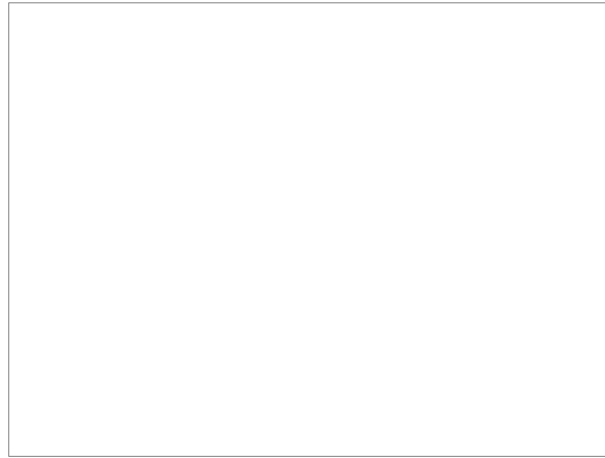


Fig. 1. « La mappemonde de Cabot »

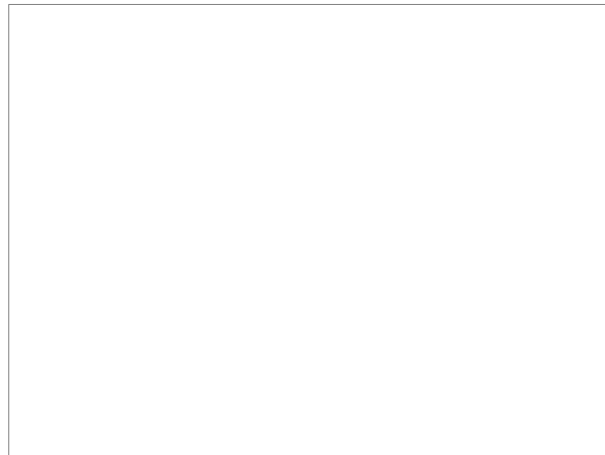


Fig. 2. «Enluminure de l'Apocalypse de Saint-Sever»

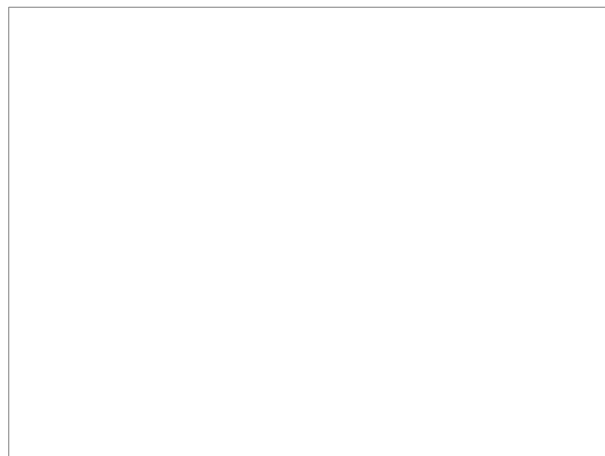


Fig. 3. « Le manuscrit des *Pensées* de Pascal »